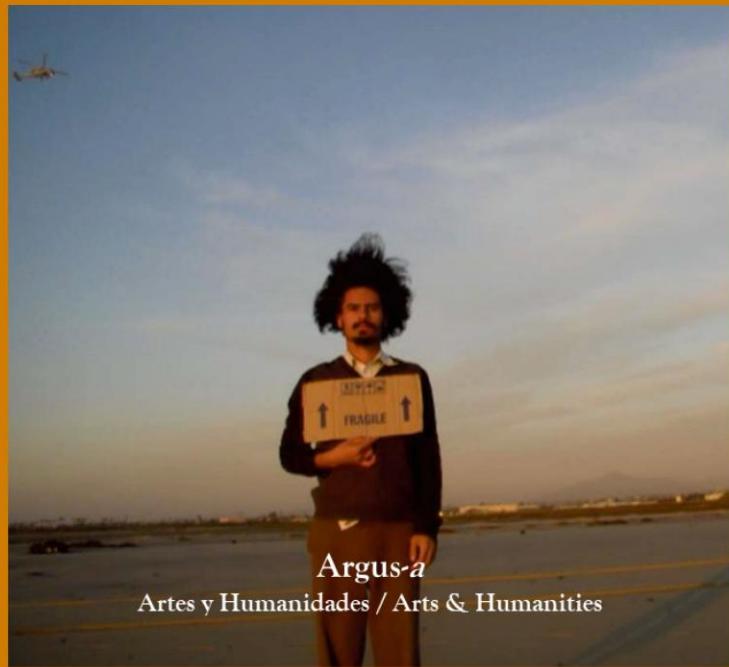

Miradas desde el margen

*Disidencias culturales
en prácticas performáticas
contemporáneas*

Claudia Cabrera Sánchez



Argus-a

Artes y Humanidades / Arts & Humanities

Miradas desde el margen
Disidencias culturales
en prácticas performáticas contemporáneas

Claudia Cabrera Sánchez

*Miradas desde el margen
Disidencias culturales
en prácticas performáticas contemporáneas*



Argus-a
Artes & Humanidades
Arts & Humanities

Buenos Aires, Argentina - Los Ángeles, USA
2025

Miradas desde el margen. *Disidencias culturales en prácticas performáticas contemporáneas*

ISBN 978-1-257-86102-6

Ilustración de tapa: *Fragile*, de la serie Noticias de América, gentileza del artista Paulo Nazareth PNAC / LTDA, CASA Mâe -S. Luzia / MG, Galeria Mendes Wood DM São Paulo – Brussels – Paris – New York.

Diseño de tapa: Argus-*a*.

© Claudia Cabrera Sánchez 2025

All rights reserved. This book or any portion thereof may not be reproduced or used in any manner whatsoever without the express written permission of the publisher except for the use of brief quotations in a book review or scholarly journal.

Editorial Argus-*a*

1414 Countrywood Ave. # 90
Hacienda Heights, California 91745
U.S.A.
argus.a.org@gmail.com

INDICE

Introducción	1
I. Inscripción del estudio	15
Trazado metodológico	16
Prácticas artísticas como herramientas de análisis	16
Arte/aparato visual	18
La mirada como herramienta y objeto de análisis	22
Transdisciplinariedad	28
II. La mirada	33
Metáfora conceptual	33
Óptica de la vida: fisura a la modernidad	40
Otra epistemología	47
Dimensión de lo sensible	47
III. Desde el margen	53
Enfoque latinoamericanista	53
Arte contemporáneo latinoamericano	61
El margen, alternativa de pensamiento	70
IV. Tecnología de la mirada	83
Dialéctica de la Mirada	83
Alegoría	88
Montaje	91
Shock y memoria	96
Documento	99
Desvíos de la mirada performática	104
Teatralidad	105
Artificialidad	109
Estar en relación	111
Emergencia de lo otro	112
Lo performativo y lo performático	113

V. Las acciones. Puentes entre ver y dar a ver	121
Caminar	122
Performance del caminar	125
Travesía	130
Soledad de los vencidos	138
Mirada encarnada, práctica de libertad	140
Reinscripciones sobre el cuerpo	141
Vender (mercado, especulación)	147
Acciones minúsculas	154
Impulso archivístico (distintas dimensiones temporales-espaciales de la acción)	155
 Comentarios finales	165
 Bibliografía	171

Introducción

En la actualidad existen formas legitimadas para decidir qué se debe mirar y qué no e inclusive cómo hacerlo. Esos arbitrajes no son ingenuos, intentan constituirse en una forma de pensar y actuar con privilegios o limitaciones respecto a una estructura social, la cual —según el espíritu de la clase dominante reconocida en la *blanquitud*¹— designa a una parte de la población como sobrante o sin importancia. Se trata de una manera des-encarnada² de mirar, expresión del racismo constitutivo de la modernidad capitalista donde el ser humano se somete a la lógica de acumulación de riqueza sobre la lógica de la vida.

La consecuencia de ello es la pérdida de valores para respetar y honrar la vida, al grado de concebir la pobreza, la injusticia, la exclusión y otras situaciones semejantes de modo natural y necesarias para el desarrollo de la sociedad. Ante este panorama reviso prácticas artísticas ubicadas dentro de la amplia manifestación del performance que tratan de cuestionar los marcos o esquemas interpretativos que han normalizado tal estado de cosas en la realidad social y se han constituido en miradas dominantes.

El punto de partida es el fenómeno de la mirada, noción clave para indagar acerca de la forma de construir y modificar nuestros pensamientos, la manera de sentir y obrar plasmadas en la cultura. Pretendo identificar momentos de quiebre en las formas de mirar donde se reconocen dominios ideológicos para hacer aparecer posibles emergencias. El trabajo

¹ Bolívar Echeverría explica que la *blanquitud* es “la visibilidad de la identidad ética capitalista en tanto que está sobredeterminada por la *blancura* racial, pero por una *blancura* racial que se relativiza a sí misma al ejercer esa sobredeterminación.[...] Puede decirse, entonces, que un racismo identitario promotor de la *blanquitud* civilizatoria, que no de la blancura étnica —es decir un racismo tolerante dispuesto a aceptar (condicionadamente) un buen número de rasgos raciales y “culturales” [...]— es constitutivo del tipo del ser humano moderno capitalista” (2016, 62, 63).

² Donna Haraway explica cómo la ciencia ha debido realizar el truco divino para hablar desde una ilusión óptica cuya proyección intenta ser comprensiva y tener autoridad sobre todo el mundo desde ninguna parte o pretendiendo estar en todas partes, mirada de Dios, no humana, es decir, desde una posición des-encarnada (ver 1995, 328-333).

consiste en reconocer y estudiar modos de hacer que resultan en *prácticas de visualidad*,³ cuya característica es promover *desvíos* en los marcos interpretativos con los cuales vemos y, por ende, en nuestros pensamientos; en ese sentido pueden representar, incluso, un espacio de liberación, pero sobre todo propiciar el pensamiento crítico. Son, por lo tanto, una manera de pensar y producir conocimiento.

Para identificar esos momentos ha sido preciso atender al plano de lo sensible pues se trata de “actos estéticos”, gestos perceptivos en los cuales se ponen en juego otras formas de ver y hacer el mundo. En especial me impresionan aquellos gestos que cuestionan los saberes modernos, se oponen al borramiento de la diferencia y reconocen y valoran lo excluido. La peculiaridad de estos actos es su constitución como gestos localizados en el ejercicio sutil de mirar y hacer mirar, esta sutileza es un procedimiento capaz de poner en entredicho los resultados de un mundo constituido sobre discursos como el de la modernidad. Cada acto invita a observar lo no visto por considerarse obvio, poco relevante, o bien algo para ser rechazado por una vergüenza adquirida. No aparecen de manera frontal, suceden en los márgenes. Algunos se han alojado en espacios alternativos, es el caso de los ofrecidos por el terreno del arte, ámbito que, en su ambigüedad, permite abrir líneas de fuga para participar y, a la vez, escamotear órdenes dominantes.

Estudiar estos “actos estéticos” en el ámbito cotidiano es difícil por su carácter emergente y efímero, pero, reitero, resulta favorable el hecho de que fueron retomados en espacios creados por el arte, pues gracias a ello existe la oportunidad de revisarlos, no con el ánimo de hacer una crítica, sino para valorar su actividad impugnadora y explorar otras formas de mirar–pensar.

³ Para José Luis Brea (2015), las *prácticas de visualidad* forman parte de las prácticas sociales de naturaleza cultural. El énfasis sobre la visualidad alude al amplio repertorio de producción cultural surgido de lo que se llamó “cultura visual”, término usado para denominar al repertorio de prácticas que no encajaban en la denominación arte, pero tampoco estaba fuera de ella, de tal manera que fue necesario buscar otras formas de nombrarlas e interpretarlas. Más que proponer una delimitación esencialmente visual, se consideran las exploraciones realizadas por las propias prácticas artísticas para crear experiencias, eso las llevó a transcender sus campos disciplinares y a considerar una serie de operaciones que exceden por mucho la visualidad.

Para indagar el fenómeno de la mirada decidí partir de la observación y comprensión de algunas acciones/piezas enmarcadas en el ámbito y estrategias del Arte Contemporáneo Latinoamericano y las dinámicas a las que emplazan. El lugar donde sitúo mi observación conlleva problematizar y reflexionar sobre y desde la relación entre prácticas artísticas y procesos sociales.

Los conceptos *desrío*, *dislocación*, *disidencia* y *acontecimiento* operan en la acción de quiebre; indican la posibilidad de modificar modos de percepción y, necesariamente, repercuten en la producción de conocimiento y coadyuvan a realizar una actividad crítica y de elaboración de pensamiento. Se trata de un proceso recursivo que indica su complejidad.⁴ Cuando esto sucede hablamos de *actos de ver*,⁵ y es necesario descubrir sus dinámicas. Éste es el propósito de mi observación, ahí están las claves para comprender y experimentar otros modos de pensar que me convocan —más que a discurrir sobre ellos— a examinar y actuar *junto con ellos*.

Los *actos de ver* se pueden volver acontecimientos capaces de posibilitar marcos —más allá de instituirlos—, no para considerar todas las perspectivas posibles en una suerte de relativismo, sino para valorar la capacidad de crear mundos anclados en el principio de relación, porque estos actos implican siempre una relación entre quien mira y lo mirado. La forma en que se hacen y se proponen lleva implícita una política, en otras palabras, son actos sociales cuya dimensión política no puede ignorarse. Una parte primordial del análisis consiste en indagar la manera como se establece esta relación y su impacto para posibles constituciones de miradas.

Estos gestos, insisto, hacen de las *prácticas de visualidad* una forma de crítica que toma en cuenta la dimensión estética y poética.

⁴ Las características del Pensamiento Complejo, señala Edgar Morin, son lo dialógico, lo recursivo y lo holográfico (2003).

⁵ Los *actos de ver*, explica Brea, “resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos [...] y un no menos trenzado de intereses de representación”. Todo ver es el resultado de una construcción cultural, y por tanto, siempre es un hacer. Su importancia radica en “*la fuerza performativa, para la producción de realidad*” (2015, 9).

Ahora bien, “la mirada” es un constructo relacionado con el ver y con los modos de hacerlo. No se puede dejar de lado que el sentido de la vista, en correspondencia a la abstracción generalizada de la sociedad actual, ha sido privilegiado para construir significados sobre los otros sentidos, en opinión de Guy Debord (1999); por tal razón resulta adecuado trabajar con ella pues, convertida en acto, se transforma en antídoto para la hegemonía ocular.

La mirada puede perturbar y a la vez estabilizar modos de pensar. La tarea consiste en explorar sus mecanismos para distinguir esos espacios que rechazan la naturalización de formas de vivir y observar, diferentes a aquellos cuyo resultado es una exacerbación de la desigualdad y la opresión —hecho constatable al revisar sucesos frecuentes en la actualidad: las caravanas de migrantes de Centro y Sudamérica hacia Estados Unidos con la ilusión de una vida mejor, las desapariciones forzadas, los desplazamientos, la trata de blancas y muchos otros—. Estos sucesos no tienen respuestas ni soluciones sencillas, lo que se hace patente al considerar otras dimensiones, por ejemplo, el aspecto afectivo generalmente ignorado. Así lo han hecho algunas acciones/piezas cuyo mérito consiste en su habilidad para delatar los sucesos desde el campo expresivo y el dominio de lo sensible y, en ese lugar, mostrar sus contradicciones y complejidad.

La dimensión afectiva y sensible no ha sido tomada en cuenta en la producción de conocimiento, pero, ante las condiciones en que vivimos, es urgente considerarla a fin de contar, por una parte, con otras formas de hacer frente a nuestras inconformidades sociales, y, por otra, para reconocer las consecuencias ocasionadas por haberla excluido. Un camino posible —el que yo elegí— es observar prácticas artísticas que, al producir un *desvio* en la forma de ver, construyen dinámicas de disidencia y a través de su acción sutil, pero violenta, se tornan políticas. Para constatarlo y comprenderlo es necesario considerar lo concreto de cada una de las acciones y permitir el despliegue de su pensamiento crítico. De igual manera, es preciso reconocer cómo estos gestos hacen uso de la crítica para problematizar y poner de relieve las contradicciones existentes en el terreno del arte, más aún en las culturas de Latinoamérica.

Una reflexión de esta naturaleza no puede realizarse de manera abstracta, hay que situarse en los gestos mismos en tanto referentes que configuren un eje de pensamiento. Por eso me pareció pertinente centrarme en dispositivos creados desde el Arte Contemporáneo Latinoamericano pues, en mi perspectiva, producen *desvíos* para hacer ver lo no nombrado e ignorado; con ello intenté hacer una revisión de miradas situadas *en el margen*, no *al margen*, lugar donde producen sus dispositivos.

La idea del nomadismo elaborada por Deleuze y Guattari (1988) resulta sugerente para hablar de estas formas de hacer, en las que se trazan líneas de fuga o *desvíos* para permitir la construcción de otros horizontes siempre en movimiento. Este movimiento podría considerarse una *mirada performática* ligada con la acción de *desvío*, momento de desajuste entre el esquema habitual de ver y lo visto. Para pensar sobre esto ha sido esclarecedor recurrir a los estudios del performance y, específicamente, a la idea de *estado liminal* (Turner, 2008), un “entre” donde existe la posibilidad de tomar cualquier dirección. ¿Qué nos ofrece observar desde un espacio donde se puede ser una cosa y otra a la vez? Desde luego, es una manera de conocer alejada de las dicotomías del positivismo.

Preguntar por el proceso mismo de conocer provoca interrogantes acerca del valor de la mirada para concebir y llevar a cabo modos de hacer el mundo, modos de convivir y de vivir. De manera más precisa, me interesa indagar sobre las dinámicas en los *actos de ver* y su capacidad para provocar *desvíos* debido a su labor crítica. Trato de observar de qué modo se plantea tal crítica, pues reconozco en ella una manera de pensar. En ese sentido es necesario, por una parte, articular el debate sobre las prácticas artísticas latinoamericanas contemporáneas, por ser un espacio de producción de conocimiento en el campo de lo social y, por otra, observar y reflexionar sobre la emergencia de formas y sensibilidades percibidas y sedimentadas en el ámbito de la experiencia estética y su transcendencia en lo político.

La pregunta en juego busca saber si los procesos artísticos pueden generar una nueva forma de teoría amalgamada con acciones de trascendencia social. Esta interrogante es el hilo conductor de mi estudio. Para darle respuesta lo dividí en cinco capítulos o momentos. En el primero

abordo el problema metodológico, lo cual implica ubicar el asunto y propósito de mi búsqueda. Mi punto de partida es reconocer a las prácticas artísticas en su actividad crítica. Muchas preguntas se derivan de ello: ¿de qué manera el campo del arte, al desdibujar sus límites, se reafirma como un espacio de producción de conocimiento?, ¿qué implicaciones tiene esto? Y también: ¿cómo los actos estéticos se vuelven una forma de hacer política? Por ello, en este capítulo, me ocupo de los alcances y limitaciones que tiene partir de las prácticas artísticas y su extensión hacia diversas áreas de conocimiento.

En la exposición de la problemática y los cuestionamientos sugeridos me doy cuenta de que se tocan diversos campos: el social, el político y el escénico. Todos ellos están en relación pues, aclara José Luis Brea, *los actos de ver tienen resonancias en muchos niveles y registros* (2006, 13), lo cual requiere atender las relaciones establecidas al pasar de un lugar a otro. Dichas características me cuestionaron sobre cuál sería la metodología adecuada para trazar maneras de aproximación con un soporte capaz de contener tal complejidad. Fue necesario encontrar una forma de indagación pertinente para descubrir y develar su pensamiento desde las obras mismas, ensayar un análisis con sus propias dinámicas, pues lo notable de ellas es que rescatan la forma de desafiar miradas instauradas. Por ello, este trabajo requirió sustentarse en una metodología que no sólo asegurara un resultado, puesto que la forma en que se pretende conocer cambia y define el mismo objeto de estudio, propone una manera de conocer y de conformar el mundo; la indagación sobre la metodología fue también investigar sobre la mirada. Así, en el primer capítulo, propongo las prácticas artísticas en tanto formas de investigación y producción de conocimiento cuyos agenciamientos generan miradas para deconstruir y conformar mundos. La complejidad del asunto me llevó a reconocer lo adecuado del enfoque transdisciplinario, el cual plantea un quiebre con la metodología

de la ciencia moderna⁶ y ofrece alternativas para enfrentar los problemas derivados del estado actual de la humanidad.

En el segundo capítulo, titulado “La mirada”, reviso y propongo esta noción como metáfora conceptual. Fue necesario escudriñar los elementos que participan en la elaboración de la metáfora para comprender los procedimientos de su constitución y sus consecuencias.

A modo de mecánica principal del proceso señalo cuatro acciones que me sirvieron de guía: *elegir, encuadrar, tomar posición y dar a ver*, mismas que se realizan e influyen en nuestras historias no de forma abstracta, sino corporal, es decir, de manera encarnada. Éste es un elemento básico que, por obvio, muchas veces se ignora y, más aún, se borra al proponer una visión desde “ningún lugar”, situación insostenible cuando se parte de las miradas elaboradas por una persona o grupo específico. Eso no significa que privilegie la idea de autor o la subjetividad. La referencia a la “práctica” y no a la “obra” subraya, en principio, el hacer desde el cuerpo como vehículo de percepción y lugar de enunciación. Cuando reconocemos que el cuerpo *hace y es* parte del mundo comprendemos nuestra inmersión en una compleja red de identidades, puntos de vista inestables y movimientos a veces contradictorios cuyo sentido descubre sus misterios en la experiencia de ser un cuerpo con sus particulares condiciones de vida. Se acepta la sensualidad —esto es la relación entre el pensamiento y la corporalidad— como parte sustancial para la producción de conocimiento.

¿Qué posibilidades nos otorgan las miradas ignoradas por las formas habituales de investigar, cuya pretendida visión objetiva desde “ninguna parte” resulta cómplice del estado actual de las cosas? La pregunta nos aclara la eficacia de reconocer el acto de “tomar posición” en el proceso de elaborar una *mirada situada*, donde no solamente se admite el carácter local y el reconocimiento de saberes propios, sino que, además, se hace necesario realizar una revisión de la posición misma.

⁶ La Ciencia moderna se sustenta en tres postulados que llevan la búsqueda de la ley y el orden —en el plano de la razón— a grado extremo: 1) existencia de leyes universales de carácter matemático; 2) la experimentación como medio para descubrir esas leyes y 3) la reproductividad perfecta de los datos experimentales (Nicolescu 2009,16).

Si las dos primeras partes corresponden a los momentos de elegir y encuadrar, en el tercer capítulo —en congruencia con lo observado en la dinámica establecida— reviso la posición desde donde se realizan las prácticas artísticas que me convocan. Mi estudio está situado en América Latina y desde este espacio e idea pongo en juego percepciones y concepciones del propio estar perteneciente a culturas específicas identificadas con un territorio, cuya posición requiere de un trabajo crítico y reflexivo para reconocer las coordenadas políticas y geo-históricas de la producción de pensamiento. Reconocer este modo de pensar tiene el propósito de validar y recuperar las propuestas afirmativas para la vida que se ofrecen desde una posición subalterna. En el tercer capítulo denominado “Desde el margen” se encuentra el punto crítico de mi estudio. Las obras que me trajeron tienen un claro lugar de enunciación: las marcas identitarias y las asignaciones geopolíticas comprometidas en las culturas latinoamericanas. Estas piezas me llevaron a reflexionar sobre la idea de América Latina en tanto espacio de exposición, no desde un nivel ontológico, sino como coyuntura geo-epistémica para mirar lo no mirado, aceptar la heterogeneidad, las diferencias y su movilidad pues, así se explica a partir de varias piezas artísticas, América Latina no es una idea estable ni exenta de contradicciones.

La pregunta sobre la mirada apunta a cuestionarse sobre lo contemplado y lo que se deja de ver; en ese sentido la reflexión tiene un carácter situado pues considera lo observado desde una posición estratégica —el *margen* en este caso— pero también las maneras de hacerlo. Se resalta la posición, no solamente geográfica de las piezas que estudié, sino de un modo de hacer que excede el campo de lo puramente artístico.

El énfasis y riesgo para la pesquisa es el de explorar propuestas cuyo hacer consiste en modos de disidencia expresados en su propia lógica. Parte del trabajo consiste en no imponer categorías externas, sino aceptar y reconocer las puestas en marcha durante el proceso. Esta condición revela la importancia de considerar las estrategias del Arte Contemporáneo Latinoamericano —reconocido por su capacidad contestataria y su fuerte acento en el llamado “Arte político”— debido al lugar desde donde se enuncia. Tal delimitación me emplazó a hacer una revisión del

contexto para considerar las “Epistemologías del Sur” (De Sousa Santos 2014, 2009), mencionadas por algunos de los protagonistas en este terreno. Su característica principal es que se trata de formas de conocimiento promotoras de cambio y transformación social al dar lugar a otras singularidades. Partir de la idea del “Sur” o de América Latina, más allá de su localización geográfica, me hizo cuestionar en qué medida estas prácticas artísticas contribuyen a una actitud decolonial para desestabilizar discursos hegemónicos.

En otro rumbo, la delimitación abre la pregunta sobre lo que ofrecen estas prácticas en la contemporaneidad, es decir, sobre el tiempo de acaecer y la sincronía con los hechos de la actualidad: ¿qué posibilidades hay, o no, de recolocar y rearticular la experiencia cotidiana y su sentido en el presente de América Latina desde las “Estéticas del Sur”? o bien ¿cómo se constituye o quiebra la idea de lo latinoamericano?

“El margen”, “no lugar” o “lugar entremedio”, son nociones sugerentes en varios aspectos, dado que, por un lado, invitan a considerar lo exterior a los marcos de la visión —sin ignorar lo constitutivo de la realidad forjada— y, por otro, atienden a las características de las piezas elegidas, pues la mayoría borran distancias disciplinares, además de los límites entre la obra y la vida. Asimismo, “el margen” es un sitio estratégico para cuestionar lo hecho y posibilitar no una nueva interpretación, o un orden distinto al establecido, sino un *desvío* productivo y crítico. Este *desvío* sucede a modo de acontecimiento provocado por dislocaciones en los marcos.

En el cuarto capítulo me aproximo a los procedimientos y tecnologías de la mirada en el acto de “dar a ver”, inseparable de las otras acciones. Todas ellas desembocan en un espacio-momento colectivo y en los artilugios para deconstruir nuestros encuadres habituales. Mi aproximación es posible por algunas estrategias específicas de lo desarrollado por Walter Benjamin en su proyecto de “Los Pasajes” y que puede ser descrito como la *Dialéctica de la Mirada* (ver Buck-Morss 2001, 22). Tal estrategia está presente en las acciones elegidas, sus características me permiten encuadrar las peculiaridades del fenómeno de la *mirada crítica*, la cual

es viabilizada por el uso de la alegoría, el montaje (desmontaje), la consideración de la memoria con la producción del *shock* y el tratamiento de la realidad en tanto *documento*. El uso de estos procedimientos pretende desmontar y deconstruir nuestros marcos perceptivos para, en un paso más, lograr una línea de fuga o *desvío*. A este momento lo denomino *mirada performática*.⁷

Una de las características de estos actos es su uso de la teatralidad y la performatividad para realizar un desajuste en la manera de percibir o entender sucesos de la realidad y, con ello, poner en relieve otras sensibilidades y modos discursivos habitualmente ignorados. Esta conjunción entre performatividad y teatralidad hace colapsar las formas comunes de representar la realidad. Son procedimientos que proponen una relación transgresora entre lo visto y quien ve, el acento se coloca sobre el hecho de estar en relación y su resultado inesperado, sin dominio de ninguna de las dos partes. Esto es lo significativo del acto. Al respecto dice Didi-Huberman: “Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto... No hay que elegir *entre* lo que vemos y lo que nos mira: Hay que inquietarse por el *entre* y sólo por él” (2004, 48). La atención está sobre la manera de producir una experiencia y a la vez realizar una labor crítica, la cual parte, en primer lugar, de estar en relación y, en segundo, de la concreción de ideas apelando al contexto de lo mirado y del mirante, en este caso, el contexto latinoamericano.

El quinto capítulo lo he denominado “Las acciones. Puentes entre ver y dar a ver”. La *Dialéctica de la Mirada* convoca el movimiento y, junto con la *mirada performática*, se refieren a la acción. En este espacio exploró las acciones que sostienen la mecánica de esa dialéctica y su alcance performativo como forma de hacer teoría crítica. También me propongo ensayar una manera de exponer y desplegar lo dado a ver por estas piezas. Se trata de hacer un ejercicio crítico para desplegarse en comentarios —y no en la comprobación—, a fin de aclarar el contenido político de los *actos*.

⁷ Diana Taylor marca una diferencia entre lo performativo, tomado en el sentido austiniano, para marcar un acto que transforma nuestra percepción, y lo performático, que describe los aspectos no discursivos, es decir su materialización a través de la corporalidad (2011, 24).

de ver que, de otro modo, podrían quedar a manera de pasajes puramente “artísticos”. Con ello pretendo indagar una manera de pensar desde América Latina.

Mi ejercicio se instala en el estudio de las estrategias propuestas en acciones performáticas, es un intento por trabajar con un material efímero, pero patente, como lo es el hecho de mirar en tanto praxis política. Para realizar esta tarea me hice acompañar por varias figuras y operaciones propuestas por Walter Benjamin las cuales podrían constituir un método. Una de ellas consiste en la “salvación” o recopilación de los fenómenos bajo la figura del trapero⁸ que describe a un pepenador de la historia quien recoge fragmentos desecharados de todo tipo, escoge, recolecta y luego clasifica. Se trata del oficio de pensador crítico.

El tratamiento de mis pesquisas para su comentario es a través de otra operación, el montaje. Benjamin dice: “Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar” (2016, 462). La cualidad de trabajar con el montaje es tener un ojo variable productor de otros órdenes. La organización de la información de esta manera apuesta por la configuración de un diagrama (constelación, siguiendo al filósofo alemán) que facilite comprender las marcas y relaciones inscritas en estos sucesos. Pensar en esta opción asume mi implicación en tanto investigadora que, de manera ineludible, considera a la narración subjetiva parte de la pesquisa, es decir, se admite el no distanciamiento entre sujeto y objeto, planteamiento central de la metodología transdisciplinaria. Se trata de esbozar un esquema a través de la narración que permita indagar las claves y dinámicas para analizar estos actos en tanto crítica de los ordenamientos dominantes.

⁸ “El trapero es la figura provocativa de la miseria humana. Es un proletario desharrapado en el doble sentido de vestirse con harapos y de ocuparse de ellos. Es un hombre encargado de recoger los restos de un día de la capital. Todo lo que la gran ciudad ha rechazado, todo lo que ha perdido, todo cuanto ha despreciado, *todo lo que ha roto en pedazos, él lo cataloga, lo colecciona*. Compulsa los archivos del exceso, la leonera de los desechos. Hace una clasificación, una selección inteligente; como el avaro un tesoro, él recoge las porquerías que, rumiadas por la divinidad de la Industria, se convertirán en objetos de utilidad o de disfrute” (Benjamin 2005, 357).

Si bien los momentos anteriores se han desarrollado de la mano de las prácticas artísticas, pues en su hacer develan la tecnología para mirar, en este capítulo me enfoco en la acción que cruza los escenarios posibles para realizar la reflexión y análisis. El trabajo de Paulo Nazareth —artista brasileño cuya obra se desarrolla durante el proceso de largas caminatas sin zapatos por América— me ha guiado en principio para esta búsqueda, pues se relaciona de manera literal con la idea del nomadismo, el movimiento y el traslado. También fue mi guía para buscar interlocutores teóricos y poner en diálogo la producción de varios filósofos y académicos con las prácticas artísticas. No es que las teorías y pensamientos filosóficos ayuden a ver o analizar lo producido por los artistas, pues su trabajo habla por sí mismo. La conversación con estos dos modos de producción de conocimiento revela elementos no considerados en ambos terrenos. Asumo la indagación desde el vínculo entre la investigación académica y la creación.

En su periplo Nazareth realiza múltiples acciones donde pone en juego las diferentes marginalidades de las que él es objeto —“hombre negro, no tan negro, latinoamericano de provincia”—, y las encontradas a su paso. Sus obras —*Noticias de América*, por ejemplo— hacen uso de representaciones, fotografías y textos que reflexionan, a través de la acción sobre las condiciones de los diferentes contextos transitados. Conviene señalar que todo esto se elabora con el caminar.

Seguir y observar la obra de Nazareth me permitió reconocer estrategias y acciones usadas por otros creadores con otras urgencias. Las estrategias me proporcionaron elementos de análisis fuera de un discurso ideológico y me ayudaron a encontrar formas de decir y expresar situaciones cotidianas —caminar, vender, archivar— llevadas al extremo de un extrañamiento; también son gestos localizables en espacios comunes que hablan de un sentir latente, pero probablemente desapercibidos. Muchos de los gestos puestos en marcha en el arte contemporáneo aparecen en la vida cotidiana como juego o albur que suelen invisibilizarse, o restarles calidad al considerarlos “ocurrencia folclórica latinoamericana”, producto de la imaginación cuyo origen está en las marginalidades. No se trata del

estudio de un caso, sino de reconocer índices y *desvíos* para valorar esos gestos, es decir, una forma de hacer teoría “encarnada”.

En este mismo capítulo atiendo y expongo una estrategia de las piezas que forma parte de la propia reflexión y pesquisa: dar cuenta de ese momento efímero de los *actos de ver* y la posible desconstrucción de una mirada. Vemos restos o impresiones de ese momento, solo podemos hablar de miradas diferidas. Esta peculiaridad es afrontada desde las prácticas artísticas mismas al poner en juego el uso del archivo, pero con otras bases que desdicen los marcos de interpretación de los mismos archivos y de las acciones “en vivo”. Este *impulso de archivo* propone otras maneras de entender la generación y producción de conocimiento.

Finalmente, para recapitular los procedimientos exploró su conformación en cuanto *alegorías*, una forma expresiva de pensamiento construida a partir de las acciones. Para Walter Benjamin esta figura se distingue de lo simbólico para dejar una imagen abierta a lo por venir, otra manera de entender el conocimiento. Esta figura requiere tomar posición —por lo que hay un proceso de ruptura y generación de identidades regionales— esto ayuda a reconocer los procesos de pensamiento latinoamericano que podríamos caracterizar de procesos alegóricos en movimiento, no simbólicos, cuyos desplazamientos ofrecen reconfiguraciones para desarrollar un pensamiento crítico.

En suma, el trabajo realizado me condujo a reconocer el potencial descolonizador de prácticas de la visualidad desde el cuerpo en acción que se constituyen en conocimiento.

1. INSCRIPCIÓN DEL ESTUDIO

Propósito

Propongo indagar sobre la *Tecnología de la mirada*, es decir, los medios y formas de atender los sucesos con la consecuente repercusión en nuestras percepciones y en la construcción del mundo. Para ello me he centrado en algunos *performers* latinoamericanos por la manera como observan nuestra realidad a través de su quehacer. Sus artefactos operan como agentes activos en las dinámicas sociales y en la producción de conocimiento. Las acciones-creaciones que llamaron mi atención señalan problemas específicos como la discriminación, la pobreza, el abuso, entre otros, situaciones y hechos vividos debido a la desigualdad imperante en Latinoamérica.

La relevancia de estas señalizaciones radica no solo en ponernos frente a una serie de injusticias normalizadas, también explicitan y proponen funcionamientos en el acto de ver que producen fisuras. Por ello las piezas, además de ser materia para explicar fenómenos sociales, son factores activos productores de eventos y conocimiento. Este hecho se ha vuelto de principal interés porque me ha generado preguntas, distintas maneras de formularlas y placer al hacerlas. Un ejemplo de ello es el fenómeno del performance “Un violador en tu camino”, realizado por el colectivo chileno: Las Tesis (2019).

El propósito del grupo era llevar teorías feministas a un formato escénico y crearon su evento performático desde y con el cuerpo para exponer un discurso en acción. Llama la atención de qué manera la teoría puede volverse expresiva y ocasionar una amplia capacidad de convocatoria. Conviene notar en ese hecho tres aspectos: lo qué hace mirar, cómo lo hace y su resultado. Se trata de un modo de hacer crítica en la acción. En ello reside mi principal objetivo: indagar sobre la forma de producción de estos saberes y las posibilidades alternas en el modo de generar conocimiento y crítica. Exploro entonces cómo se pone en uso una forma de

pensamiento y expresión que revela horizontes cognitivos y de producción de saberes ignorados por los criterios dominantes en espacios académicos disciplinarios. La revisión implica averiguar maneras de pensar y formas de hacer teoría. Esas acciones, como el ejemplo antes mencionado, exponen modos críticos-expresivos, por eso, además de la atención sobre los asuntos y señalizaciones planteadas es importante observar de qué manera se articulan, es decir, indagar modos de pensar que le den valor a lo expresivo. Mi búsqueda se orienta a explicitar el proceso mediante el cual las acciones-creaciones resultan una forma de hacer teoría unida con la praxis.

¿Cómo es esa teoría? ¿Cómo forma sus conceptos? ¿Cómo la mirada produce una teoría en acción? Pretendo arrojar una luz distinta a la manera de tratar el problema planteado respecto a la relación arte y vida, para reconocer no solo las performatividades en tanto respuesta a los sucesos actuales, sino una forma vital de teorizar en la práctica y sugerir estrategias, de modo que la *vida pueda seguir viva*.

Trazado metodológico

Prácticas artísticas como herramientas de análisis

Es primordial reconocer elementos correspondientes a lo sensible en el contexto socio/cultural, por eso es necesario el énfasis sobre la experiencia y más específicamente sobre la experiencia estética.⁹ Partir de este hecho me permite reconocer un ámbito poco explorado de producción de conocimiento: el arte. Si bien ya es aceptado como espacio de producción de saberes, no se valora de manera general su capacidad para promover reflexiones colectivas acerca de la realidad, lo cual es una carencia que atañe a la tradición logocéntrica.

⁹ Erika Fischer-Lichte propone la experiencia estética como un tipo de percepción que lleva a la transformación en quienes la experimentan, entre otras cosas se distingue por proveer un umbral que abre espacios de actuación para la experimentación e innovación. Este tipo de experiencia está ligada con el carácter de acontecimiento por realizar actos transformadores (2011, 378).

Me interesa potenciar el campo de estudio desde las prácticas artísticas, pero no como un espacio aislado, sino base y punto de partida para explorar el campo estético de la cotidianidad, pues considero necesario indagar, reflexionar y hacer crítica sobre nuestras formas de vida. A la par, veo la producción artística latinoamericana como espacio privilegiado para analizar las *Tecnologías de la mirada* porque se trata de actos que, al romper con esquemas normalizados de mirar, proponen otros códigos.

Sin embargo, debo ser puntual y aclarar que el análisis está enfocado a las maneras de decir desde su misma enunciación, en ese sentido, aclaro, no es mi pretensión hacer un estudio sobre el arte, sino impulsar y valorar el pensamiento generado por los artistas y a la vez por quien investiga y registra con ello otras epistemologías, las cuales constituyen un aporte a la producción de conocimiento.

Considerar la dimensión estética atiende a diferentes sensibilidades y es un operante que trasciende el terreno del arte, donde tradicionalmente se le ha ubicado. Observar problemas cotidianos desde el quehacer artístico es una manera de hacer teoría que incluye el ámbito de lo sensible y plantea formas de aproximación a ello.¹⁰ Consideraciones de este tipo no son nuevas, existen trabajos teóricos como los de Juan Acha (1994), quien elaboró el neologismo *estetología* para reflexionar sobre los procesos históricos-sociales desde otra perspectiva,¹¹ o bien lo propuesto por Nelly

¹⁰ Erika Fischer-Lichte señala la necesidad de superar las fronteras instituidas a finales del siglo dieciocho que, dice, se asumieron “desde entonces como inamovibles e insuperables, divisiones que se tenían casi por naturales, es decir, que se entendían como establecidas por naturaleza: nos referimos a la división entre arte y vida, entre alta cultura y cultura popular, entre el arte de la cultura occidental y el de aquellas otras culturas para las que es extraño el concepto de la autonomía del arte”. Frente a ello propone “una estética de lo performativo —que demuele precisamente esas dicotomías y que, en vez de proceder argumentalmente con un *lo uno o lo otro*, lo hace con un *tanto lo uno como lo otro*— como una tentativa de reencantamiento del mundo, como un intento de transformar en umbrales las fronteras establecidas en el siglo dieciocho” (2011, 404-405).

¹¹ “La estetología, describe Alberto Híjar, resulta construcción de sentimientos, sensaciones, saberes y disciplinas, liberados del colonialismo. Este trabajo transformador está inspirado en el distanciamiento brechtiano” (2018, 219). Deseo subrayar la referencia que explica Híjar sobre Brecht, pues es la misma, entre otras, que utiliza Walter Benjamin para pensar sobre la “imagen dialéctica”.

Richard (1988, 1989, 2011), para quien atender lo estético significa reconocer marcas de producción de significantes y significados que exponen una perspectiva crítica sobre las conformaciones hegemónicas. Se trata, pues, de explorar su comportamiento para hacer crítica y, a la vez, registrar aquellas que imaginan y proponen otras políticas en su insubordinación a marcos fijados cuyo impacto está en el ámbito de lo social, desde lo personal. Elegir hablar y analizar desde las prácticas artísticas se vincula directamente con los procesos de construcción de la mirada, ellas nos invitan a escudriñar sobre las maneras de ver y exponer, son actos capaces de hablar con el inconsciente, lugar donde los órdenes dominantes actúan para estructurar la mirada.¹²

Arte/ aparato visual

La propuesta de recurrir a las prácticas artísticas en tanto fundamento para el análisis no pretende otorgarles un carácter emancipador en sí, tampoco son necesariamente el lugar de transformación o crítica pues, para lograrlo, se necesita un proceso de deconstrucción. El arte ha funcionado, entre otras cosas, como un aparato visual y ha colaborado y sostenido discursos de todo tipo; usa medios y procedimientos de exposición igual que lo hacen la publicidad, el espectáculo y la información periodística, entre otros, campos difíciles de distinguir en el presente mediático y globalizado, y, tal cual ellos, propone formas y “perspectivas” para percibir y comprender el mundo.

“La imagen —dice Eduardo Grüner— ha sido, históricamente, un *aparato visual* de constitución de la subjetividad colectiva y el imaginario social-histórico” (2001, 18). La pregunta del filósofo —la cual compran-

¹² Uno de los precursores del performance en América Latina, Alejandro Jodorowsky, ha tomado un camino *sui géneris* que, en algún sentido, desborda el terreno del arte para dedicarse a la “sanación”. Él cree en la posibilidad de comunicarse con el inconsciente a través de “actos de psicomagia”, fuera de la lógica convencional, cuya “magia” es capaz de realizar transformaciones a través de actos poéticos. (1996). Pienso, de manera esperanzadora, sin ingenuidad, que las prácticas artísticas pueden proponer experiencias cuya energía otorgue elementos para transformar la realidad.

to— es ¿si en las actuales circunstancias hay todavía alguna posibilidad de “redimir el *cuerpo sensible* de la imagen en su articulación con la construcción intangible de una política de la memoria histórica”? (2001, 18), ¿Esto sería posible considerando la proliferación de imágenes en distintos espacios socio-comunicativos, donde la retórica de la industria cultural usa la indiscutible fuerza de la imagen para construirse bajo el régimen del mercado? La pregunta surge al observar nuestra forma de sucumbir ante una historia impuesta en las maneras de pensar y actuar, en la cual se han constituido realidades de acuerdo con ordenaciones que, según la teoría de Negri y Hardt (2000), conforman una trama “imperial” en la que se crea el mundo. Ahí se realiza el mercado mundial cuyo régimen no tiene límites y, lo sabemos bien, está marcado por la opresión y destrucción. La estabilización de este régimen ya no descansa solo sobre la producción material, ahora es indispensable la producción de imágenes, símbolos, informaciones, estilos de vida. Es una forma de dominio cuya acumulación de capital depende de lo inmaterial y propicia la necesidad de consumo. Un nuevo fascismo, afirmaría Passolini.¹³ Este orden, sin ninguna frontera territorial que acote su dominio, orquestado por la supuesta naturaleza y neutralidad del mercado, produce un consenso para sostener su poder en la idea de la paz y la libertad, idóneo para alejar cualquier resistencia. Certo tipo de arte ha participado y sostenido este discurso, también se ha sometido a formas de ver hegemónicas.

¹³ Unos meses antes de su asesinato, Pier Paolo Passolini declaró durante una entrevista con la prensa italiana:

“La aparente permisividad de nuestra sociedad de consumo es una falsedad y *Salò* es una prueba para demostrarlo. Hay una ideología real e inconsciente que unifica a todos, y que es la ideología del consumo. Uno toma una posición ideológica fascista, otro adopta una posición ideológica antifascista, pero ambos, antes de sus ideologías, tienen un terreno común que es la ideología del consumismo. El consumismo es lo que considero el verdadero y nuevo fascismo. Ahora que puedo hacer una comparación, me he dado cuenta de una cosa que escandalizará a los demás, y que me hubiera escandalizado a mí mismo hace diez años. Que la pobreza no es el peor de los males y ni siquiera la explotación. Es decir, el gran mal del hombre no estriba en la pobreza y la explotación, sino en la pérdida de singularidad humana bajo el imperio del consumismo. Bajo el fascismo se podía ir a la cárcel. Pero hoy, hasta eso es estéril. El fascismo basaba su poder en la iglesia y el ejército, que no son nada comparados con la televisión” (ver Ruiz 2009 s/p).

Ir en una dirección distinta al llamado “desarrollo” en una perspectiva de la evolución social requiere un esfuerzo de reflexión para pensar otra forma de testimoniar a partir de percibir el mundo como una realidad que tiene en sí misma varias dimensiones. Descubrir opciones diferentes en lo que *está ahí*, es una tarea ardua, solicita una actitud dispuesta a someterse a un escrutinio profundo, no solo en el pensamiento, sino en las acciones. Para mí se trata de una actitud,¹⁴ de una visión esperanzadora surgida al anticipar la catástrofe, tal cual lo ha desarrollado Walter Benjamin quien, en su tesis IX de *Sobre el concepto de historia*, elabora una alegoría para hablar de este estado:

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para *nosotros* aparece como una cadena de acontecimientos, *él* ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. *Este* huracán es lo que nosotros llamamos progreso (2008, 44-45).

Esta representación contiene varias claves de lectura propicias para entender el desafío al que nos enfrentamos. Por el momento retengo uno de los aspectos de la alegoría: habla de un huracán que sopla desde el paraíso y arrastra hacia el futuro al ángel cuando su interés está en las ruinas del pasado; el viento de ese huracán es el progreso. En esta era, en la cual hay ventajas y desventajas en la velocidad para producir y compartir

¹⁴ Desde la perspectiva transdisciplinaria se necesita cultivar y mantener una actitud cuya orientación se basa en el “reconocimiento de los derechos inalienables del hombre interior, de la novedad irreductible de nuestra época y el carácter *a-tópico* de la transdisciplinariedad” (Nicolescu 2009, 85).

las imágenes, ¿cómo conviven “paraíso y progreso, futuro y pasado”? ¿Cómo afrontar esta realidad?, ¿qué imágenes se producen?, ¿cuáles queremos producir?

La pregunta de Grüner, a la que he hecho alusión, es si el arte aún es capaz de afrontar tal proeza de resistencia contemplando su lugar en el mercado a donde lo ha llevado irremediablemente el “ huracán” que sopla en la actualidad. Por otro lado, la misma presencia del mercado hace difícil delimitar los territorios, pues éste invade los suelos sin límite alguno. Vale la pena extender la pregunta y la observación sobre actos estéticos localizados en y más allá del espacio artístico. En ese sentido, Andrea Giunta dice: “la pregunta por el poder de las imágenes artísticas lleva a trabajar en un campo cultural expandido, a analizar registros simultáneos de imágenes, a articular obras con objetos paralelos respecto de los límites físicos de la imagen [...] para conectar lo artístico con procesos culturales más amplios” (en Richard 2014, 179-178). Este es una de las características que tiene trabajar con *actos del ver*

Acudir a la mirada es una respuesta dada en el hacer, en un tipo de acción apoyada en la potencia de interpelar y reconocer “un algo más”, puede instituir relaciones donde nada está decidido —pero existe memoria—, deseo que moviliza al encuentro y produce un momento capaz de desarticular el entramado constituido en las imágenes y miradas dominantes. A tal intención podríamos llamarle *mirada crítica*, en cuyo acto sobresale el procedimiento que tiene para dar a ver; al mismo tiempo es consciente de la interacción con el otro y del deseo de establecer una relación ética.

Posicionarse en la actitud del *ángel* de la historia de Benjamin nos haría reconocer otras formas de producir imágenes y convenir que, la necesidad de crear una relación en otros términos conlleva las preguntas por el cómo y el para qué. Estas interrogantes aparecen en performances cuyas tentativas de respuesta recaen en el dilema de la representación. Esta problemática por abordar, expresada de una manera muy simple y solo para poder apuntar una respuesta, consiste en poner en entredicho la presencia de un *logos* estable dictando la configuración del mundo. Este esquema trae consigo consecuencias en el tipo de relaciones existentes, y lo que

ellas suponen, si se generan a partir de la presencia de una verdad-autoridad la cual, muy probablemente, no represente e incluso niegue la posibilidad de otras verdades. El problema recae en la “crisis de la representación”, abordada por Derrida (1989) siguiendo las intuiciones de Artaud, quien puso en entredicho el esquema representativo de un *logos* que goberna desde fuera y lejos. Él, sin negar la representación, busca un espacio producido por su propia lógica para articularse alrededor de una fuerza que no sea la de una presencia (verdad).¹⁵

Al decidir tomar como punto de arranque las prácticas artísticas para buscar una posibilidad de generación de conocimiento consciente de su labor histórica, se hacen evidentes algunas circunstancias como: el lugar de enunciación, la participación del mercado y el problema de la representación. Estos aspectos no se pueden omitir en la reflexión.

La mirada como objeto y herramienta de análisis

Al hacer una revisión rápida sobre el uso del concepto de “mirada”¹⁶ podemos comprobar su constitución y función clave para distinguir aspectos que definen las relaciones y repercuten en el campo de lo sensible, cuya consecuencia no es menor. Esta cualidad lo ha hecho atravesar distintos campos disciplinares. Norman Bryson hace un recorrido de su itinerario y dice que, si bien inicialmente se ubica en la historia del arte, después se desplaza y es utilizado con frecuencia en los campos que participan de los estudios culturales (en Bal 2009, 52). Algunos ejemplos útiles

¹⁵ “Clausura de la representación clásica, pero reconstitución de un espacio cerrado de la representación originaria, de la archi-manifestación de la fuerza o de la vida. Espacio cerrado, es decir, espacio producido dentro de sí y no ya organizado desde otro lugar ausente [...] representación como auto-representación de lo visible e incluso de lo sensible puros” (Derrida 1989, 326).

¹⁶ Mieke Bal aclara la trascendencia de crear un concepto para provocar y facilitar la reflexión, así como las ventajas que ofrece la posibilidad nómada de los conceptos para desplazarse entre las disciplinas. Explica, siguiendo a Isabelle Stengers, cómo los conceptos se encargan de normar y demarcar un campo de estudio, cuyo papel es enfocar el interés, sin embargo, también tienen la posibilidad de propagarse y actuar en otros campos cuya precisión ayuda a “alumbrar” un fenómeno. (2009, 44-50) Para entender esta idea pensemos en la *hibridación*, concepto que surge de las ciencias biológicas, pero que ha viajado para enfocar fenómenos en el ámbito de lo cultural.

para reconocer su productividad como herramienta de análisis se encuentran en los estudios de género y la crítica feminista, en los cuales se enfatiza cómo se ha construido la idea de “ser mujer” a través de una forma de mirar cuya narrativa contiene un sentido cosificador sobre la persona, lo que, sabemos bien, propone maneras de comportamiento y formas de relación.

Otro problema, además de la cosificación que la noción de mirada ha logrado revelar es la exotización,¹⁷ surgida de la creación de una alteridad, un otro convertido en objeto de estudio con el propósito de conocerlo y dominarlo, tal sucede, según Boaventura de Sousa Santos, con “los tres grandes descubrimientos matriciales del segundo milenio: el Oriente como el lugar de la alteridad, el salvaje como el de la inferioridad y la naturaleza como el de la exterioridad” (2005, 149), invenciones cuyo cuestionamiento surge al considerar la mirada desde la posición de estos “otros”.

Las aportaciones feministas, a partir de la *Teoría del punto de vista*,¹⁸ han sido fundamentales para cuestionar y proponer formas de producir conocimiento. Esta teoría pone en duda el modelo positivista de la ciencia basado en la separación del objeto y sujeto con el propósito de lograr una supuesta neutralidad, además de la pretendida universalidad del conocimiento obtenido con una visión desde “ninguna parte”, truco divino, según lo llama Donna Haraway, “que promete(n), al mismo tiempo y en su totalidad, la visión desde todas partes y desde ninguna parte” (1995, 329).

Valorar la teoría sobre el punto de vista establece —en tanto condición para el proceso de conocer— la necesidad de responder a la pregunta ¿desde dónde se mira y para quién se produce ese conocimiento?

¹⁷ Victor Segalen, en “Ensayo sobre el exotismo”, publicado *post mortem*, señala una serie de clichés surgidos de las “‘Misiones civilizatorias’ llevadas a cabo por las potencias europeas. [...] Segalen define la ‘sensación de exotismo’ como ‘la noción de lo diferente; la percepción de lo diverso; el conocimiento de algo que no es uno mismo’” (en Nicolas Bourriaud 2009, 71-72).

¹⁸ “La Teoría del Punto de Vista Feminista surge a finales de los setenta y principios de la década de los ochenta con un objetivo explícitamente político y social: producir conocimiento, teórico y práctico, no solamente *sobre* las mujeres sino *para* ellas —el paso siguiente sería construir *desde/con* ellas— y que contribuya a acabar con la subordinación femenina desde los propios intereses de las mujeres” (Lucía del Moral Espín, 2012)

Es clara la inexistencia de una observación ingenua: “todos los ojos, incluidos los nuestros, son sistemas perceptivos que construyen tradiciones y *maneras* específicas de ver, es decir, formas de vida” (Haraway 1995, 327). Investigar los aparatos de producción visual tiene el objetivo de averiguar cómo funcionan técnica, social y psíquicamente en la construcción de los significados, los cuerpos y, finalmente, en la manera en que estos se viven. Es un llamado a ejercer la crítica para reconocer nuestras propias tecnologías semióticas en la búsqueda de oportunidades para vivir. Haraway explicita: “Necesitamos el poder de las teorías críticas modernas sobre cómo son creados los significados y los cuerpos, no para negar los significados y los cuerpos, sino para vivir en significados y en cuerpos que tengan una oportunidad en el futuro” (1995, 322).

Donna Haraway encuentra indispensable volver a tener confianza sobre el sistema sensorial de la vista, pues si bien ha estado al servicio de ordenamientos positivistas, colonialistas y capitalistas, también puede evitar oposiciones binarias siempre y cuando recupere su naturaleza encarnada. Es necesario evidenciar cómo la vista ha sido utilizada para inscribir y marcar cuerpos desde una visión conquistadora hecha “desde ninguna parte”, en otras palabras, desde una mirada des-encarnada producto de la separación del sujeto conocedor que ve sin ser visto y, por lo tanto, es eximido de toda responsabilidad. Se trata del mito de la visión “desde ninguna parte” que promete objetividad y ofrece un punto de vista inventado cuyo ojo ordena las diferencias, es auto-idéntico y tomado como conocimiento y creatividad. Por el contrario, propone Haraway:

Yo quisiera sugerir de qué manera nuestra insistencia metafórica en la particularidad y en la encarnación de toda visión [...] y nuestro no ceder ante los mitos tentadores de la visión como un camino hacia la des-encarnación y un nacer de nuevo, nos permite construir una doctrina de la objetividad utilizable, pero no inocente. Yo busco una escritura feminista que, metafóricamente, acentúe de nuevo la visión, pues necesitamos reclamar ese sentido para encontrar nuestro camino a través de todos los trucos visualizadores (1995, 326).

Considerar la visión invita a revisar las *Tecnologías de la mirada*, a reconocer las luchas que se dan entre diferentes maneras de ver el mundo, a tomar decisiones sobre cómo hacerlo, desde qué posición y su implicación, es decir, a situarse y ser responsable de ello pues, en el fondo, “la visión es siempre una cuestión del ‘poder ver’ y, quizás, de la violencia implícita en nuestras prácticas visualizadoras” (Haraway 1995, 330). Esta postura busca indagar sobre los puntos de vista no considerados o desconocidos y revelar los “trucos visuales” que norman nuestra mirada. Se trata de transformar las maneras de conocer y mirar, con la finalidad de forjar otras visiones del mundo, conscientes de hacerlo desde el cuerpo.

La noción de la mirada es clave para los *Estudios visuales*,¹⁹ no solo porque aporta una base para dar cuenta de construcciones culturales, sino porque además se centra en revisar el comportamiento mismo de la mirada y “se niega a dar por sentada la visión, insiste en problematizar, teorizar, criticar e historizar el proceso visual en sí mismo” (Mitchell en Brea 2015, 24).

Los *Estudios visuales* nacen de reconocer un predominio de lo visual en la posmodernidad globalizada, de tal manera que ha sido necesario constituir una epistemología para responder a esa circunstancia y desarrollar “un equipamiento analítico amplificado —un utilaje conceptual *indisciplinadamente transdisciplinar*— que sea capaz de afrontar críticamente el análisis de los *efectos performativos*²⁰ que de las *prácticas del ver* se siguen en términos de producción de imaginarios” aclara José Luis Brea (2015, 9). Indudablemente, preguntar por la mirada lleva a reconocer su capacidad para provocar cambios epistémicos y asume necesariamente otras maneras de aproximarse a los hechos. Si bien se centra en el fenómeno de la

¹⁹ “Estudios orientados al análisis y desmantelamiento crítico de todo el proceso de articulación social y cognitiva del que se sigue el asentamiento efectivo de las prácticas artísticas como prácticas socialmente relevantes” (Brea 2015, 6).

²⁰ José Luis Brea aclara que se refiere a ello en un sentido similar a los *speech acts* y su fuerza perlocucionaria que analiza John Searle (2015, 9). También encuentro relación con lo que John L. Austin expone en su libro *Cómo hacer cosas con las palabras. Palabras y acciones*, en el que las oraciones “realizativas” (o *performativas*) hacen la acción que expresan (1998).

visión tiene la convicción de que no hay visualidad pura, el hecho amalgama otros aspectos: desde las sensaciones, procesos mentales, textuales, técnicos, intereses, diferencias culturales e históricas y más.

Otro aspecto que tomo en cuenta de la *Teoría del punto de vista* y los *Estudios visuales* es que en su conformación atraviesan varios campos de conocimiento, por ejemplo, las investigaciones estéticas, la sociología, la semiótica y los estudios culturales. Esta característica demanda acudir a una metodología abierta a la participación de distintos abordajes cuyo conjunto sea capaz de asumir la complejidad de algo tan sutil y poderoso como lo que sucede en esos actos que, si bien se enfocan en lo visual, no se concentran exclusivamente en ese aspecto; al contrario, corresponde atender lo que atraviesa y está más allá de la visualidad, esto es, los efectos en la articulación de la experiencia cotidiana y estética así como sus implicaciones en lo social y en lo personal. En respuesta a este punto, los *Estudios visuales*, debido a su multidimensionalidad, proponen trabajar con una metodología transdisciplinaria adecuada para reconocer la naturaleza de objetos difíciles de someter a una regulación disciplinar.

Además, mi necesidad de llevar a cabo la presente reflexión nació de atestiguar prácticas performáticas cuya emergencia y formas de hacer transgreden los códigos de las instituciones artísticas y académicas; en congruencia con ello, es inevitable recorrer otros espacios y modos de acercamiento, sin dejar de considerar saberes distintos y reconocer estrategias de estudio diferentes ofrecidas por la teoría y metodología transdisciplinaria. Asumirlas implica repensar los marcos de observación y realizar un tipo de crítica en la cual se acepte lo provisional, con el rigor de observar constantemente cómo y qué se está produciendo.

Si bien los *Estudios visuales* resultan adecuados, considero necesario no asumirlos como una nueva disciplina, con el objetivo de aprovechar la estrategia transdisciplinaria, la cual me parece apropiada para mi intención de observar y analizar lo que se desprende de los *actos de ver*, cuyo realce e impronta está más allá de lo visual.

No se trata de tener casos como objeto de análisis a partir de una teoría, sino atender lo que están generando las piezas estudiadas, conside-

rar mi relación con ello y reconocer quiénes son las personas que las realizan, no para dar una explicación de sus creaciones, sino para reconocer su postura vital donde el hacer y el pensar, el arte y la vida, el sujeto y el objeto no están separados. Por esta razón las piezas son parte de la argumentación, en algunos momentos es necesario explicitar sus características a través de las descripciones, pero éstas se entrelazan con la elaboración teórica que de ahí se desprende. Es un diálogo donde toca poner atención a la manera en que desarrollan pensamiento y en sus resultados.

Intento comprender los alcances de estas acciones “artísticas” como productoras de un conocimiento en busca de otras formas para relacionarnos con el mundo.²¹ Esto último es lo que me parece de mayor importancia pues, además, hace trascender los distintos territorios académicos y artísticos. Muchas de las argumentaciones aparecen y se tejen a partir de reconocer los procesos y de mi experiencia en tanto espectadora-partícipe de las mismas. En ese sentido, mi tarea demandó colocarme “con” los gestos/acciones artísticas y pensar junto con ellos, posición que desdice una postura objetiva o centrada en el sujeto; más bien se necesita un nuevo lugar para decir “con” las piezas-acciones y sus autores. Para ello fue necesario situarme y reconocer las piezas como agentes activos, no objetos estáticos, sino una dinámica en la cual participo. El objeto de estudio, en todo caso, es un factor activo en el proceso de conocimiento. Haraway aclara: “Las versiones de un mundo ‘real’ no dependen, por lo tanto, de una lógica del ‘descubrimiento’, sino de una relación social de ‘conversación’ cargada de poder” (1995, 342).

Mi propósito es aprender a conversar con las piezas, reconocer en ellas y en mí las tecnologías de la visión para hacer surgir el conocimiento en sus diferentes niveles de articulación, en el intercambio que me propongo con el objeto-agente activo en la conversación. Estoy convencida que una forma encarnada de relación, donde se instauran conversaciones no inocentes, permite la producción de teorías y críticas vivas; por ello

²¹ Algunos ejemplos de estas posturas son las de Cildo Meireles, Carlos Zerpa, Clemente Padín, Felipe Ehrenberg, Víctor Muñoz, Guillermo Gómez Peña, Coco Fusco, Las Yeguas del Apocalipsis, Rosemberg Sandoval, Lady Zunga, Regina José Galindo, Nadia Granados, Lukas Avendaño.

recurso a las piezas mismas, fuentes desde las cuales se están postulando saberes para estudiar la mirada. Se trata de observar su comportamiento, es decir, su praxis epistémica. En algunos casos las referencias directas han quedado en nota al pie, margen²² que alimenta y es base de lo dicho en el cuerpo del texto. Si bien me acompaña de teóricos, la elaboración de pensamiento surge principalmente de la experiencia con las piezas. Desde luego, reconozco que ellas mismas plantean una forma distinta de producción de conocimiento hasta ahora ignorado. En este punto se promueve un cambio en la forma de mirar y realizar una investigación en la cual, necesariamente, hay una implicación vital e íntima, consciente de que eso cambia también la concepción misma del estudio.

Transdisciplinariedad

La transdisciplinariedad, según explica Basarab Nicolescu, nació por la necesidad de transgredir las fronteras entre disciplinas, en un intento por reunificar el conocimiento parcelado; después fue redescubierta como una alternativa para hacer frente a los desafíos del mundo en que vivimos, cuyas situaciones y problemas complejos —por ejemplo la explotación sin medida de recursos naturales y de seres humanos, la indiferencia sobre el daño causado a las distintas especies, la pérdida de sentido de la vida, la pobreza extrema, el deterioro de nuestro espacio vital, la carrera desenfrenada de la tecno-ciencia— hacen indispensable la búsqueda de una actitud propicia para crear otra relación con el mundo y entre las personas, esto es, una manera de conocer efectiva y afectivamente la *Realidad*, siendo ésta, desde la perspectiva transdisciplinaria, “lo que *resiste* a nuestras experiencias, representaciones, descripciones, imágenes o formalizaciones matemáticas” (2009, 23). Todas ellas se modifican, a diferencia de lo *Real*, lo

²² He otorgado al margen un lugar primordial para la producción de conocimiento, de esa manera lo dicho en estos espacios no es algo solamente para aclarar o anexar, su función es evidenciar cómo estás prácticas sostienen, de manera transversal, el desarrollo de la argumentación. Los márgenes construyen lo que el texto dice.

velado, pero que podemos atestiguar con la experiencia de *lo real irredimible*, lo sagrado, el elemento esencial unificador y que, en la metodología transdisciplinaria, es llamado “Tercero Oculto”.²³

La metodología transdisciplinaria contempla y considera el proceso dinámico que existe en todo acto de conocer, de esa manera se evita la pretensión de verdades definitivas y fijas, entre otras cosas. Al aceptar el movimiento se hacen posibles, a la vez, los tránsitos entre disciplinas, teorías y prácticas, porque ella “concierne, como el prefijo ‘trans’ indica, lo que *está* a la vez *entre* las disciplinas, *a través* de las diferentes disciplinas y *más allá* de toda disciplina” (Nicolescu 2009, 37), de tal manera recorre y descubre pasajes entre ciencia, arte y religión, al tiempo que evita las dicotomías de la metodología positivista.

Los pilares de la transdisciplinariedad son:

1. El axioma ontológico (niveles de realidad): hay, en la naturaleza y en la sociedad, así como en nuestro conocimiento sobre ello, diferentes niveles de realidad del objeto y, en consecuencia, diferentes niveles de realidad del sujeto.
2. El axioma lógico: el paso de un nivel de Realidad a otro está asegurado por la lógica del Tercero incluido. Esta lógica evita la exclusión expresada en el binarismo de “esto” o lo “otro”, y a cambio considera la acción de la conjunción “Y”, por ejemplo, la habilidad del arte de ubicarse *y* dentro del mercado *y* fuera de él.
3. El axioma de complejidad: la estructura de la totalidad de los niveles de Realidad o percepción es una estructura compleja, cada nivel es lo que es porque todos los niveles existen al mismo tiempo.

²³ En la visión transdisciplinaria para que el Sujeto y el Objeto se puedan comunicar tienen que atravesar la zona de *no Resistencia*, que corresponde al *Tercero Oculto*. Esta zona de *no Resistencia* significa que nuestro conocimiento es limitado, es decir, nuestros órganos de los sentidos están limitados por el número de conexiones de células. Entre los niveles de realidad, por una parte, y los niveles de percepción, por el otro, existe un “espacio o zona de absoluta transparencia”, zona de “*no Resistencia*”, espacio de interrelación y cultivo de un vivir entre los universos del Sujeto y el Objeto transdisciplinario. Esta zona de “*no Resistencia*” corresponde a “*lo sagrado*” (Nicolescu 2009, 43).

A partir de estos axiomas se orientó la experiencia teórico-práctica de mi investigación, permitiendo atender la congruencia entre mis preguntas y los métodos propuestos. También demandó poner en marcha una escucha atenta que construyó y deconstruyó tanto mi visión como a mi propia persona y al asunto de estudio.

Ahora bien, la transdisciplinariedad, en tanto metodología, admite múltiples métodos; el desafío consiste en descubrir los vínculos o pasarelas que permiten los tránsitos entre las disciplinas con el objetivo de arribar a un conocimiento abierto pero unificado. Para que esto sea posible se requiere una actitud,²⁴ es decir una postura u orientación constante ante cualquier situación, de manera que al pasar por los niveles de realidad y de percepción, esto es, de información y de conciencia, la estabilidad en la actitud permita la *efectividad* con respecto a nuestras acciones en el mundo y la *afectividad* que asegure el respeto y unión entre todos y con uno mismo. En otras palabras, la transdisciplinariedad se basa en la armonización entre sujeto y objeto, “entre el espacio exterior de la efectividad y el espacio interior de la afectividad. Y *efectividad* y *afectividad* deberían ser la consigna de un proyecto de civilización a la medida de los desafíos de nuestro tiempo” (Nicolescu 2009, 64).

Una investigación con esta perspectiva tiene un sentido esperanzador, cualidad que le otorga capacidad para enfrentar lo insondable y atestiguar “el acto de desvelamiento de la dimensión poética de la existencia”, dice Nicolescu (2009, 68), quien afirma: “Es la exploración de la capacidad infinita de asombro de la conciencia humana la que permite el paso obligado para un nuevo encantamiento del mundo” (2009, 100), pasaje necesario para situarse de otra manera ante los hechos. Ubicarse de ese modo “re-encantado” concierne con encontrar “el lugar propio”, esta es una de las características necesarias para el investigador transdisciplinario, actitud que busco cultivar en este trabajo y en la vida, pues la considero necesaria para asumir otra manera de mirar en cuyo hacer se reformula la relación que tenemos con todo lo que existe, pues “Cuando nuestra mirada sobre el mundo cambia, el mundo cambia” (Nicolescu 2009,

²⁴ Ver nota 14.

44). Éste es el motivo que tengo no solo para estudiar la transdisciplinariedad, sino para buscar una manera de hacerlo en congruencia con la necesidad de un cambio simultáneo en la forma de relacionarme con la realidad y de producir conocimiento.

Asumir la actitud transdisciplinaria requiere considerar el *rigor*, la *apertura* y la *tolerancia* como rasgos fundamentales en todo estudio transgresor: “El *rigor* en la argumentación que tenga en cuenta todos los elementos necesarios, es la protección contra las posibles derivas. La *apertura* comporta la aceptación de lo desconocido, de lo inesperado y de lo imprevisible. La *tolerancia* es el reconocimiento del derecho a las ideas y verdades contrarias a las nuestras” (Nicolescu 2009, 107).

La perspectiva abierta y rigurosa de la transdisciplinariedad otorga la libertad necesaria para el acto creativo implicado en una investigación que propone una forma de presentar sus hallazgos sin excluir su dimensión expresiva y estética.

2. LA MIRADA

Mi vista ajustada a mi visión y ésta a aquélla, acompaña en su país al perfume de una rosa muerta.

Adonis (2014)

En este momento el aire está en duelo. Mi mirada se desplaza sobre la tapa de lo real desde que he cedido mi visión a la luz de las leyendas. Las imágenes que ignoran el mutismo se expresan sólo en cuchicheos. Cerezas negras son los ojos Puentes de polvo los pasos. ¿Por qué esta incapacidad para no embriagar a la época sino con jarras de sangre y partículas de átomo? ¿Por qué no saber bailar sino sobre cadáveres de nuestros amigos y amados? El sol ama los caminos de los mayas.

Adonis (2014)

Metáfora conceptual

Indagar el fenómeno de la mirada obedece a la necesidad de reflexionar sobre las relaciones sociales, admitiendo en ellas una serie de condicionamientos constituidos culturalmente, expresados en los modos de ver y de hacer. La mirada es del orden de lo visible y lo invisible, se construye socialmente y nos da claves para comprender cómo es afectada la percepción, esto es: a qué y cómo se otorga sentido. Este ejercicio contribuye a la producción de significados donde intervienen emociones y afectos puestos en marcha en formas de convivencia; por ello es imprescindible valorar la dimensión estética y sus implicaciones éticas.

En principio es necesario detenerse en aquello que llamamos *mirada* y preguntarnos cómo se produce y se legitima con la conciencia de su reflejo en comportamientos concretos. La conjunción entre el ver y el hacer produce imágenes-pensamientos para instaurar formas de relación entre los individuos y el mundo. Mirar, lo sabemos, es apertura hacia lo

otro y los otros; impacta sobre lo que se ve y al mismo tiempo se deja influir por lo visto.²⁵ Siempre se funda una relación, he ahí su potencia: ¿qué hay en esa relación?, ¿qué se produce ahí? Para intentar dar respuesta es necesario reconocer los matices entre ver, ser visto y dar a ver, además de atender las formas y medios de esta acción, así como su resultado en la constitución de imágenes.

El cuestionamiento ha sido contemplado por Hans Belting (2007), quien reconoce la dimensión antropológica de las imágenes y propone abordarlas considerando la relación entre éstas, el medio y el cuerpo. En esta red (imagen-medio-cuerpo) la mirada es el lugar donde las imágenes se articulan para establecer maneras de relacionarse y concebirse; realiza, además, un escrutinio sobre los propios pensamientos, estructuras y sentimientos para dar sentido a lo que ve, es decir, al mundo. De este modo se configura la “realidad”, donde se pone en marcha la capacidad de producción de imaginarios y de reconocimiento de identidad, con el impacto político que esto conlleva.

Si bien me atrae la relación entre imagen, medio y cuerpo, este último constituye el fundamento de mi reflexión. En primera y última instancia, se trata de explorar la experiencia, es decir de reconocer lo que significa experimentar la mirada “en carne propia” y sus consecuencias. Baste pensar —en tanto mexicanos y latinoamericanos— cómo nos hemos mirado y nos han mirado desde lo colonial. No se trata de un pasado histórico, sino de una experiencia vigente padecida a través de distintas formas contemporáneas de colonialismo, muchas veces disimuladas pero incorporadas en nuestras actividades cotidianas. Silvia Rivera lo identifica como *colonialismo interno*,²⁶ una noción que nos invita a admitir los procesos de internalización de lo colonial y dejar de hablar de la “colonialidad” como un poder externo y, en cambio, reconocer cómo se ha interiorizado con retóricas de igualdad y ciudadanía cuyos discursos han servido para

²⁵ Se trata de un proceso recursivo complejo, siguiendo a Morin (2003, 105-108).

²⁶ Silvia Rivera hace la distinción entre “colonialidad” y *colonialismo interno*, idea que retoma de Pablo González Casanova, quien “localiza el fenómeno en dos niveles de lo interno: de un lado en las repúblicas que surgieron después de las guerras contra el colonialismo y de otro en la subjetividad de las personas” (2015, 311).

encubrir, en lo concreto, privilegios económicos. Ante tales circunstancias, es preciso revisar cómo las miradas se encarnan y su construcción desde una posición des-encarnada. Para ello Rivera propone recurrir a métodos de observación y análisis más allá de las palabras e intentar reconocer los gestos que portan las huellas del colonialismo y que se resisten a la racionalización. A este procedimiento lo denomina “Sociología de la Imagen” (2015), una estrategia de descolonización del conocimiento. Su propuesta recurre a las culturas visuales, las cuales “permiten captar los sentidos bloqueados y olvidados por la lengua oficial” (2010, 5).

En ese sentido, hablo de la mirada como una metáfora conceptual que trasciende el hecho ocular, donde se expresan y entran en juego una serie de relaciones sociales. Para Rivera también es importante definir la posición desde donde se mira y el marco de encuadre, esto aclara que la mirada es un proceso que ocurre en la conjunción del ver, pensar y crear. El proceso tiene una historia, lleva inscrita una cultura e interviene en ella, consolidándose en modos de ver. Pensar la mirada de esta manera nos permite entenderla como un acto de la memoria, el cual —situado siempre en el presente— establece relaciones entre el pasado y el futuro no como continuidad.²⁷ El hecho nos brinda la posibilidad de mirar de forma distinta cada vez, porque la memoria no es un proceso estable, como tampoco lo es el presente.

Señalar las discontinuidades históricas requiere asumir una posición para recuperar aquello que se ignoró en la manera de relatar los acontecimientos. La pretensión de continuidad elimina aspectos para construir e imponer modos de vivir de acuerdo con estructuras ideológicas que suelen “borrar” o invisibilizar las diferencias. Eso ocurre, sostiene Walter Benjamin, con la perspectiva de los opresores. El filósofo advierte en los oprimidos otra manera de contar lo sucedido. Señala en una aporía: “La

²⁷ Benjamin propone la labor del historiador como un lector de imágenes, “método filológico cuyo motivo es el libro de la vida” (2008a, 84), pero cuya labor es hacer saltar la continuidad de la historia, y aclara “la imagen del pasado que relampaguea en el ahora de su cognoscibilidad es una imagen del recuerdo. [...] la historia es, entonces, en sentido estricto una imagen surgida de la remembranza involuntaria: una imagen que se le enfoca súbitamente al sujeto de la historia en el instante del peligro” (96).

historia de los oprimidos es un *discontinuum*”. “Tarea de la historia es adueñarse de la tradición de los oprimidos” (2008, 80). En consonancia con esta observación, la *Teoría del punto de vista* reconoce razones para creer que la visión de los subyugados promete versiones más adecuadas y sustentadas²⁸ para transformar lo instituido y construir propuestas afirmativas para pensar y vivir la vida. Debido a su posición, no se permite aceptar tan fácilmente la mirada “desde ninguna parte”. En cambio, ser consciente de la posición “desde abajo” impulsa el estudio y explicación sobre las instituciones dominantes con el propósito de identificar, en principio, los hechos de la vida cotidiana, además de posibilitar otros órdenes.

Entiendo que la posición de los subyugados no es inocente ni sencilla, lo cual constituye su fortaleza, pues “comprenden los modos de negación mediante la represión, el olvido y los actos de desaparición, todos ellos maneras de no estar en ninguna parte mientras se afirma ver de manera comprensiva” (Haraway 1995, 328). Sin embargo, estas posiciones también necesitan ser criticadas y deconstruidas, no solo porque muchas veces los grupos oprimidos creen en las representaciones de los grupos dominantes —como sucede con el discurso científico que promete neutralidad—. Se necesita cultivar habilidades para aprender a ver de otra manera, se requiere pericia para rehuir a las formas de relativismo o visiones totalizadoras, difíciles de evitar pues solemos caer en la trampa de la lógica dominante expresada en binarismos de “esto o lo otro”. La responsabilidad adquirida al reconocer una posición no pretende producir una dicotomía o una suerte de perspectivismo, más bien busca un conocimiento en resonancia. En esto consiste la “objetividad encarnada” planteada por Donna Haraway.²⁹

²⁸ “Muchas corrientes en el feminismo tratan de teorizar motivos para confiar por encima de todo en las posiciones ventajosas de los subyugados. Existe una buena razón para creer que la visión es mejor desde abajo que desde las brillantes plataformas de los poderosos” (Haraway 1995, 327-328).

²⁹ La “objetividad encarnada”, según Donna Haraway, debería ser consciente del punto de vista del que surge: “Así, de manera no tan perversa, la objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y específica. La moraleja es sencilla,

Rehuir a los binarismos es uno de los propósitos que contiene la revisión de los modos de ver. La importancia radica no solo en la posibilidad de hacer visible lo ignorado, además es urgente develar el mecanismo, es decir, cómo se cuenta la historia y sus consecuencias. Por esta razón he recurrido a observar los procedimientos de algunas piezas artísticas en cuyo hacer se muestran algunas representaciones de nuestro vivir cotidiano y cómo se han puesto al servicio de intereses dominantes, los cuales modelan nuestros comportamientos y relaciones. Son aparatos críticos que ayudan a deconstruir nuestras representaciones y desenmascaran lo ilusorio de las mismas. Este punto es clave pues, además de ejercer la crítica, proporciona un lugar de producción de conocimiento alternativo.

Resulta indispensable tener claro que no existe algo que se pudiera llamar “mirada pura”, pues para percibir y definir el mundo realizamos una serie de operaciones sesgadas por nuestros contextos sociales, económicos y políticos, así como por nuestra experiencia personal. Bien aclara Deleuze, siguiendo a Bergson, “no percibimos la cosa o la imagen entera, percibimos menos que eso, sólo percibimos lo que estamos interesados en percibir o, mejor dicho, lo que tenemos interés de percibir a causa de nuestros intereses económicos, de nuestras creencias ideológicas, de nuestras exigencias psicológicas” (2004, 35).

No es mi intención hacer una historia de la mirada, pero si fuera el caso sería indispensable considerar este hecho, es decir, asumirla constitutiva; por consecuencia, atender a lo que hemos mirado y cómo nos hemos mirado. Entonces, más allá del recorrido histórico, lo primordial es examinar la posibilidad de transformación en la mirada y reconocer en ello formas de descolonización y actos de movilización social asentados en el hecho de poner en entredicho y hacer estallar los códigos in-corporados en la conformación de la realidad; es la posibilidad de reconocer otra manera de pensar y relacionarnos, esto es, darnos cuenta de la configuración de formas que empleamos para concebirnos y entender el mun-

solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva. Se trata de una visión objetiva que pone en marcha, en vez de cerrar, el problema de la responsabilidad para la generatividad de todas las prácticas visuales” (1995, 326).

do y su posible deconstrucción, con las consecuencias que conlleva en la vida social.

Surgen así las primeras preguntas: ¿cómo suceden estas transformaciones?, ¿qué se moviliza en ellas?, ¿qué las impulsa?, ¿cómo se constituyen en formas de mirar y qué implicaciones tienen en nuestros contextos y en nuestras vidas? Algunas prácticas performáticas, y más precisamente el estudio de sus estrategias, ofrecen perspectivas críticas de análisis para indagar sobre estas preguntas y, a la vez, sobre alternativas de producción de conocimiento. Reconocer sus procedimientos permite adquirir conciencia de cómo la constitución de una mirada y su potencia creativa impactan la manera de ser, estar y percibir el mundo con ecos en lo político y lo ético.

Podemos tomar como ejemplo la aparición de “la perspectiva” en Occidente, durante el Renacimiento, la cual, señala Belting, emergió como una técnica cultural que causó un salto cuántico en la percepción, y agrega que uno de los cambios significativos reconocibles es el traslado de la mirada a la imagen y de ésta al sujeto que mira (2012, 11). Esta lógica bifurca sujeto-objeto y los coloca en posiciones discordantes. Una teoría matemática de la percepción visual, en principio, se volvió una teoría de la imagen y, conforme se fue arraigando, convirtió a la mirada subjetiva en el eje de toda percepción con todas las consecuencias implicadas respecto a la relación con el mundo.

La noción de “perspectiva” influyó en el quehacer artístico, pero lo relevante es su consolidación como una metáfora donde se propone una posición precisa: la mirada se estabilizaba en un punto fijo. De ese modo se fueron naturalizando concepciones tomadas por verdad, por ejemplo, la necesidad de tener un punto fijo y estable para argumentar y pensar. Esta forma de pensamiento es identificada por Benjamin como giro copernicano usado para hacer el relato histórico en el cual “se tomó por punto fijo ‘lo que ha sido’, se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable” (2016, 394). Sin embargo, aclara, es necesario un vuelco dialéctico que haga una irrupción en esa forma de mirar. Para ello es necesario confeccionar otros modos de ver y producir otro tipo de imágenes.

Hay mucho más que decir sobre la utilización del procedimiento de “la perspectiva” para construir nuestras representaciones, por ejemplo, esta ilusión óptica implica, además, decretar una jerarquía, lo cual es solo un tipo de ordenamiento; pero lo relevante es cómo se fue concibiendo en tanto orgánico y “verdadero”, de tal suerte se constituyó como mirada en la que se instaura una manera de relacionarse con aquello que se ve, se volvió natural e inevitable la separación entre sujeto y objeto. En realidad, no importaba la distancia entre uno y otro elemento, sino la forma de concebir y tratar a uno y a otro.

Es significativo notar de qué modo esta tecnología influyó en la manera de pensar la teoría y concebir la ficción, su sólida constitución conformó una manera de mirar la realidad en general. Esto lo podemos constatar con el ejemplo de la construcción de teatros a partir del llamado “escenario a la italiana”, donde se propuso el mismo punto de vista para los espectadores y lo enmarca sobre un hecho específico. En este esquema, la idea de la vida —lo que se “actúa” en el escenario— es recibida y sentida por el espectador. Desde luego ahí se fija una relación peculiar entre actor y espectador cuyas actividades son distintas, pero lo que deseó subrayar es la pretensión de tener el mismo punto de vista, es decir, una misma perspectiva sobre el suceso.

La imagen, señala Mauricio Barría siguiendo a Jean Marie Pradier:

ha condicionado sensorialmente nuestra relación con el mundo, estableciendo un marco de comprensión cultural bajo la idea del recorte escénico, lo que produce un adiestramiento de la mirada, en un sentido sensorial, epistemológico y estético. Es lo que él denomina una tecnología de la mirada que supone ajustar a cuadro lo real, de tal modo que el mundo aparece como disponible y transformable (2011, 115).

Esta “tecnología” se evidenció en la producción artística, en la cual no se trata solo de una visión, sino de un punto de vista que ha elegido, encuadrado, tomado una posición sobre algo y lo ha dado a ver.

Al seguir cada uno de estos pasos podemos escudriñar la *Tecnología de la mirada* adoptada, tanto como reconocer distintas formas de hacerlo y

sus consecuencias. Las producciones artísticas son un espacio donde podemos observar el despliegue de su procedimiento; en ese sentido no son reflejo, sino constitutivas de la realidad. Algunas de ellas proporcionan experiencias que cuestionan las elecciones, los encuadres, las posiciones y las formas de dar a ver y, con ello, crean fisuras en las formas instituidas de mirar. Hacer la revisión de sus estrategias y procedimientos nos permite realizar una praxis epistémica para reflexionar sobre las relaciones con el mundo, nuestras representaciones y las estructuras de poder operantes.

Óptica de la vida: fisura a la Modernidad

Recurrir a la noción de mirada, conviene aclarar, no presupone privilegiar la vista, se trata de ver cómo la modernidad colocó a lo visual en un lugar prioritario y central para pensarnos. Heidegger decía: “Es el propio hecho de que el mundo pueda convertirse en imagen, lo que caracteriza la esencia de la época Moderna” (1996 [1938]). Por consecuencia, lo visual, en la actualidad, es el modo de representación más requerido para crear o impugnar los significados de la vida. Tal condición ha resultado en una excesiva producción visual y ha derivado en el alejamiento de la vida, o ha puesto la vida en otra parte, sustituyéndola por una idea de lo que es vivir. Desde los años 60 del siglo pasado, Guy Debord observó el procedimiento junto con sus efectos y pronosticó una manera de relacionarse con el nombre de *La sociedad del espectáculo* (1999).

El espectáculo encuentra en la vista el sentido privilegiado para llevar a cabo una abstracción de la vida donde las imágenes indican las motivaciones del comportamiento, lo cual provoca una alienación en beneficio de la imagen contemplada, de manera que el espectador “cuanto más contempla, menos vive, cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo” (Debord 1999, 49). Así se va construyendo y estabilizando un régimen de estilos de vida. La acumulación se propicia por ne-

cesidades de consumo creadas pero asumidas como naturales e inofensivas, aun si el sentido de la vida está extraviado y en su lugar aparece la lógica del mercado y el uso de la imagen para constituirse.

Las implicaciones de no registrar el propio deseo y la propia vida permiten aceptar como naturales formas de existencia y de relaciones con el otro —y lo otro— de explotación, abuso, indiferencia, injusticia y una serie de padecimientos que llaman con urgencia a pensar cómo volver a conectarse con la vida y no con su representación. Detenerse en el proceso de la mirada y sus resultados tiene este objetivo; además, el proceso mismo tiene la facultad de inquietarnos, cuestionar y modificarla. Para Walter Benjamin no basta con hacer visible lo invisible, sino revisar la tecnología de la mirada, desmantelar lo doblemente ilusorio de la visualidad. Al atender cómo se “da a ver” se evidencian los saberes y las formas encarnadas que constituyen la mirada.

En algunas acciones he podido identificar gestos que asimilan un modo de ver y, simultáneamente, lo ponen en crisis, revelando así su potencial crítico. Como señala Grüner de manera retórica: “¿de dónde más proviene el término de crítica?” (2001, 29). Estas crisis se presentan como formas anómalas de creación³⁰ debido a su resistencia de colocarse en las disciplinas artísticas consolidadas en Occidente. No pueden catalogarse en los cánones estéticos tradicionales ni de vanguardia, como sucede con algunos actos estéticos enmarcados en el arte-acción latinoamericano. Una de sus anomalías consiste en la dificultad de ubicar estas prácticas en un solo territorio.

Esta observación surge a partir de los trabajos con los cuales diálogo para esta investigación. Un ejemplo es el *Performance del Caminar* de Fabiola Rayas,³¹ donde aborda el recuerdo de los desaparecidos en el Estado de Michoacán. La acción consiste en utilizar los zapatos del ausente

³⁰ Rían Lozano las llama prácticas culturales a-normales por su desobediencia a la norma que marca el discurso artístico hegémónico. Éstas, explica Lozano, “son actividades que aproximan los grandes asuntos sociopolíticos y *los que viven*, con el fin, por un lado, de revelar los mecanismos de un poder internalizado y diluido en la propia materialidad corporal y por otro, de demostrar que ellas mismas actúan como alternativa epistémica” (2010, 166).

³¹ En el año 2014, Fabiola Rayas empieza a trabajar junto con familiares de desaparecidos el proyecto *El performance del caminar y las cartografías para la memoria*. En este

para caminar de espaldas, siguiendo los recorridos cotidianos de quienes han sido desaparecidos. Más allá del hecho artístico, lo que importa la relación que establece con la comunidad, trascendiendo así el terreno artístico.

Otro caso es el de las largas caminatas de Paulo Nazareth que no solo son una estrategia de creación, sino también de escucha y observación. A través de ellas, Nazareth establece lazos con las voces de aquellos con quienes se encuentra en el camino, voces que suelen ser omitidas en los discursos oficiales. Como él mismo afirma, se trata de caminar con quienes realmente importan, aquellos que habitan en lugares alejados de las instituciones, incluidas las artísticas.

Mi estudio se limitó a experiencias estéticas cuyos procedimientos y estrategias cuestionan la visión, esto es, las relaciones entre imagen, cuerpo, estructuras de poder, representaciones; pero antes de observar y dialogar con estas formas deseo hacer algunas precisiones más acerca de la producción de la mirada y la relevancia del procedimiento en el quehacer artístico, cuya característica se enfoca no solo en la elección de aquello que se mira sino, sobre todo, en buscar y exponer formas para mirar y dar a ver.

En el fondo el trabajo artístico revela la facultad humana de construir representaciones, capacidad creativa no específica del arte, más bien ejercida y necesaria en la confección de formas para entender el mundo, de vivir el mundo. Nuestras representaciones nos ayudan a percibir y hacen un esfuerzo por comprender aquello irrepresentable, este magma anima una y otra vez la configuración de representaciones inestables, siempre en movimiento; me estimula saber que en ellas se ponen en juego las estructuras de poder, las decisiones sobre la visibilidad otorgada, pues develar el proceso señala la posibilidad de otras configuraciones desde la

trabajo plantea el arte como medio y no como fin, en él concibe la acción de caminar como un performance para visibilizar la desaparición forzada, con esa intención realiza caminatas de hijos y familiares detenidos-desaparecidos. Para realizar la performance se traslada a los lugares de origen de cada familia y así reconoce las particularidades de cada caso. <http://caminandoxjusticia.wixsite.com/misitio>, <https://www.facebook.com/FabiolaRayasCh>

conciencia de la mirada. Para explicar esta idea es útil recordar la afirmación de Nietzsche, donde expone la necesidad de “Ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida” (1990, 28). La idea permite reconocer la implicación de la mirada y de la facultad creativa en todos los campos; pero hay algo más iluminado con la palabra “óptica”: por un lado, la metáfora se asienta decididamente en lo visual y, por otro, indica que no solo se trata de ver, sino de encontrar y constituir los modos de hacerlo, pues “óptica” se refiere también a los artilugios y tecnologías.

Estar bajo la óptica del arte aclara que, debido a una tendencia creativa humana, todo puede tratarse de un proceso interpretativo capaz de formar representaciones —científicas o artísticas— y con ellas constituir la realidad humana. Éste es el carácter apolíneo referido por Nietzsche, es decir, la pulsión artística de dar forma. Todo aquí es representación, apariencia, y sus generalizaciones equivalen al perspectivismo —cuyo parámetro es el punto de vista humano— a sabiendas de que no hay un ojo pasivo incapaz de proponer y construir su representación. Sin embargo, la metáfora hace una doble referencia a la óptica: la primera de ellas, en relación con el arte, se coloca en una dimensión humana; pero la segunda, cuando se establece la relación con la vida, trasciende lo humano. Aparece el carácter dionisiaco, que con ebrio arroamiento comete una infracción y extravía los límites y formas de conocimiento. Esta óptica está más allá de la representación y sobrepasa la seguridad del principio de individuación. Con la intensificación de la emoción dionisiaca desaparece lo subjetivo y da lugar a lo “Uno primordial” (ver Nietzsche 1990, 44-57). El comentario nos permite reconocer un emplazamiento: la óptica humana deja su lugar central para dar paso a otra óptica, no suya, la de la vida. ¿Pero qué es la vida? Concerne a necesidades y problemas concretos que rebasan la dimensión biológica y cuya valía está en la posibilidad y placer de crear.

Entonces, “todo es óptica, es decir todo es valor y perspectiva humana y no humana” afirma el filósofo Mauricio Navia, siguiendo el pensamiento de Nietzsche, y aclara: “el esfuerzo es pensar esta doble óptica, la del artista y la de la vida” (2008, 110).

Asumir todo como “óptica”: la ciencia, la política, la moral nos lleva a pensar, por un lado, en la fragmentación y en lo relativo, pues todo depende de las “ópticas” creadas por el hombre; y, por otro, al reconocer que éstas debieran estar bajo la de la vida, plantea un principio para evitar el “todo vale”, a cambio de valorar todas las ópticas en tanto exploraciones de la existencia a condición de reconocer en ello la capacidad creadora en la cual, lejos de fundamentar algo estable, se reconoce el devenir y se sabe que algo permanece siempre irrepresentable.³²

Partir desde la óptica del arte es pensar de manera distinta el significado de creación, el cual trasciende a todos los ámbitos de nuestra vida. En ese ejercicio de creación se han elaborado estructuras que de la misma manera pueden ser desmontadas y deconstruidas bajo la óptica de la vida. Estoy hablando de una capacidad crítica, de reconocer las consecuencias de continuar en un mundo donde se ha construido la idea de la felicidad a costa de la vida misma, de buscar alternativas para, en un primer paso, evidenciar el hecho y sus consecuencias y darse a la tarea de inventar otras posibilidades donde, por ejemplo, una vida no sea más valiosa que otra. El proceso ha de señalar cómo se ha mirado y la capacidad de poner en entredicho las representaciones, es decir, realizar un acto capaz de alumbrar otra visión. A estos actos los podemos llamar “miradas disidentes”, cuya acción disloca los marcos y produce *desvíos*. Es posible que no sean visibles para los marcos habituales, son desarrolladas por fuera o con disimulación con respecto a lo institucional, pero en ocasiones logran hora-dar las estructuras y dejan su huella.

³² Mauricio Navia explica cómo a lo largo de diversos momentos del pensamiento de Nietzsche se exponen estas dos ópticas. La no humana, que se presenta de diversas formas de las que anota: “del fondo de lo Uno primordial de la voluntad, de Dionisos, la del Devenir, desde la esencia del tiempo [...] el juego inocente del tiempo cósmico consigo mismo que juega como el artista y el niño” (Ver 2008, 110). En cada referencia se reconoce el sentido y carácter que tiene el acto de crear: Lo Uno desvanece la individualización; la embriaguez de Dionisio quiebra los límites; la no estabilidad en el devenir; el tiempo cósmico, que se mide distinto a la vida humana, y el placer de la inocencia y el juego que tiene toda manifestación de la existencia. Recurrir a la metáfora de la óptica nos lleva a reconocer el placer de la creación y a la idea de arte ampliado que reconoce su labor más allá del mundo de la representación.

Trabajar con la mirada es, igualmente, la elección de un “campo de batalla” en una lucha radical para cambiar o reconocer otras lógicas y, en consecuencia, admitir una transformación del saber y sus marcos; es idónea para cambiar la lógica, incluso en la manera de disponer “la batalla”. En el campo del arte hay actores emergentes que la reconocen como el campo de acción para cuestionar el *statu quo* de las narrativas oficiales. Estos actores configuran en su hacer una acción política que comete infracciones sobre miradas naturalizadas y ponen en juego otra manera de pensar renuente a las dicotomías de arte/vida, sujeto/objeto, cuerpo/mente. Para los artistas latinoamericanos que han optado por el arte-acción “dar a ver” es una “manera de hacer” más allá de las palabras y proponen enunciaciões desde del cuerpo. Me motiva saber cómo hacen dichas manifestaciones, pues es una manera de pensar que tiene ecos inmediatos sobre la acción. Es una teoría-práctica capaz de reflexionar con acciones cotidianas sobre aspectos encubiertos en la vida diaria.

Las acciones de los artistas con quienes dialogo en este trabajo —Paulo Nazareth (brasileño), Benvenuto Ch’ab’aq Jaay (Chavajay) Ixtetelá (guatemalteco), Fabiola Rayas (mexicana), Rocío Boliver, también conocida como “La congelada de uva” (mexicana), Ángel Hernández (también mexicano)— son gestos que plantean preguntas fundamentales: ¿quienes somos?, ¿qué historias se ocultan en el diario acontecer cotidiano?, ¿qué no se mira?, ¿cómo la modernidad ha ignorado otras formas de representación? Para trastocar el sistema, estos artistas se enfocan en elementos cercanos y aparentemente sencillos: algunos de ellos, por ejemplo, han elegido sus propios nombres como terreno de acción para evidenciar no solo su historia personal, sino también situaciones sociales complejas que están ahí, cargadas de historia. La acción de cambiar su nombre pone en evidencia lo que se oculta y/o se descubre en las maneras de nombrar y

mirar. Es el caso de Paulo Nazareth,³³ Benvenuto Ch'ab'aq Jaay (Chavajay) Ixtetelá,³⁴ y “La congelada de uva” (“La conge”).³⁵

Trabajar con el propio nombre deja claro que, cuando hablamos de la mirada, estamos hablando de maneras corporeizadas de entender nuestro entorno. El cuerpo lida con ello, en él se reciben y experimentan

³³Su nombre fue Sergio Paulo da Silva hasta que lo cambió por Paulo Nazareth, adoptando el apellido de su abuela, hospitalizada en un psiquiátrico y posteriormente desaparecida. En la década de los 40, en Minas Gerais, muchas personas indígenas y afrobrasileñas fueron internadas en instituciones psiquiátricas debido a sus luchas, fueron despojadas de su nombre y se les asignó solo un número, años después muchos desaparecieron y sus cuerpos fueron vendidos a universidades para ser estudiados. El cambio de nombre de Paulo es parte de su obra. (Martínez, 2019 s/p).

³⁴ En la galería Fredric Jameson, Durham, NC. USA, el 1º mayo del año 2014, Benvenuto realiza el performance *Ch'ab'aq jaay* que consiste en tatuarse su verdadero apellido que, aclara, los españoles modificaron por no poder pronunciarlo. <https://www.youtube.com/watch?v=Q56r9bbd4ns&list=PLWnJ-H5kuDApQYLOHZvLYUcNuQ7xItXzF&index=110&t=0s>

En el 2016, continúa con la serie de reinscripciones sobre su cuerpo con el performance *Ixtetelá*, donde recupera otro apellido negado, declara: “Me llamo Benvenuto Chavajay González, hijo de Clara González Baram, nieto de Francisco Ixtetelá González. El apellido “González” fue impuesto a mi abuelo por un trabajador de la municipalidad. Mi abuelo pastoreaba vacas. Cada vaca era un sello en la hoja de la cédula. Cada cierto tiempo, mi abuelo cambiaba de cédula. El trabajador de la municipalidad, un ladino a quien le costaba escribir Ixtetelá, sin informar a mi abuelo, decidió escribir “González” como primer apellido. Mi abuelo era analfabeto. Aclaro, analfabeto según la razón occidental. (...) Mi madre es analfabeta. Aclaro, analfabeta según la razón occidental. Yo, Benvenuto, dibujé en forma de escritura el apellido negado a mi madre: Ixtetelá. Mi madre, copió y copió la grafía hasta que las letras empezaron a descomponerse, a desvanecer, dando paso a una caligrafía que recupera la autenticidad de los signos ancestrales que solo mis antepasados podían identificar; formas particulares de percibir e interpretar la realidad.” (2016) <http://www.bienalcentroamericana.com/2016/08/04/chavajay-benvenuto/>

³⁵ Rocío Bolíver empezó a utilizar el seudónimo de “Congelada de Uva” debido a la censura. Antes de hacer performance, ella escribía cuentos guarros, como los califica, cuando la relacionaron con esos textos y sus acciones donde mostraba sus genitales, le advirtieron que “o dejaba de hacerlos o se cambiaba de nombre” de lo contrario perdería su trabajo. Sobre el seudónimo explica “es una pregunta que muchos me hacen, pero dejaré que cada uno responda lo que quiera, porque son varias las anécdotas que se cuentan alrededor de este nombre, dejemos que aparezcan más” (2011, 23). Yo conocía algunas de las historias: una cuenta que ella se masturbaba de niña con ese objeto, pues era lo más parecido a un dildó y le gustaba el sabor de la uva; otra historia, complementaria a esta, recuerda un performance donde La Conge se masturbaba con una congelada mientras animaba a la asistencia para que la chuparan. Si su nombre es un mito, cualquiera de las historias puede ser cierta.

sus consecuencias. Pensemos junto con los artistas antes mencionados cómo se ha exotizado nuestro territorio y cuáles son sus efectos, uno de los temas abordados en las acciones de Paulo Nazareth y Benvenuto Ch'ab'aq Jaay; también cómo se han formado los estándares de belleza — esto lo pone en acto “La congelada de uva”—; o bien la criminalización del deseo de migrar en busca de otras oportunidades como lo exploran Paulo Nazareth, “La conge” y Ángel Hernández. Esto es lo que nos ocupa al indagar la construcción de la mirada y las posibilidades de *desvío* al configurar y reconocer otros marcos.

Me preguntaba ¿cuál es la bisagra en estas prácticas artísticas anómalas que entrelaza la mirada con la emancipación? La clave la encontré en Nietzsche cuando habla de la necesidad de ver al arte con la óptica de la vida (1990). El vínculo arte-vida es indispensable para pensar en lo que ofrecen estas prácticas: ¿cómo sucede ese vínculo?, ¿por qué el arte es un espacio idóneo para regresar a observar nuestro mundo con la óptica de la vida? Incluso habría que preguntarse si en el panorama actual, dominado por el mercado, existe aún esa posibilidad y, en caso contrario, qué paso se necesita dar para regresar a la óptica de la vida.

Otra epistemología

Dimensión de lo sensible

Tengo la fortuna de conocer y haber entablado conversaciones con los artistas que han provocado las acciones-piezas con las cuales dialogo. Aunque con sus singularidades en las motivaciones, todos coinciden en la necesidad de hacer una investigación a partir de lo sensible.

Disponerse a operar en el plano de lo sensible provoca reconocer dos niveles o aspectos en esta pesquisa. Uno de ellos es la pregunta, desde ahora permanente, de cómo deslizarnos al estudio de lo vivo, de aquello encarnado, no con el deseo de traducir la expresión de estas acciones al lenguaje académico habitual, sino de reconocer su sistema de pensamiento y desplegar una escritura en ese sentido. La problemática me llevó a repensar los métodos de análisis. Sin duda éste fue uno de los desafíos que

enfrento y vivo “en carne propia”. Afortunadamente no soy la única en reconocer esta dificultad, Diana Taylor, entre otras, se hace las mismas preguntas y propone:

reorientar la forma tradicional de estudiar la memoria social y la identidad cultural de las Américas, a través de la lente de los comportamientos encarnados y performáticos. ¿Qué podríamos saber que ya no sepamos? ¿Cuáles serían las historias, memorias y luchas que se harían visibles? ¿Cuáles tensiones podrían mostrarnos los comportamientos performáticos que no fueron reconocidos en texto y documento? (2017, 27).

Estas preguntas se enlazan con mi inquietud de indagar cómo se articula la mirada con la emergencia de un pensamiento disidente y, en algún sentido, emancipador en nuestro contexto, pues al dilucidar esta articulación nos interrogamos sobre qué elementos de nuestras circunstancias no han sido pensados. ¿Qué nos aporta reconocer otras maneras de mirar y decir? ¿Qué se está pensando a través de acciones, siendo conscientes de que somos cuerpo-mundo? Para Diana Taylor se trata de desestabilizar las formas como se han constituido los Estudios Latinoamericanos.³⁶

Estas interrogantes nos regresan una y otra vez a realizar una reflexión metodológica. Detenerse en ello sirve para aclarar el riesgo y rigor de pensar miradas disconformes. Mi estudio no solo se cuestionó por problemas bien conocidos: la discriminación, la imposición de modos de vida,

³⁶ Las contribuciones de Diana Taylor parten de poner en diálogo los Estudios del Performance con los Estudios Latinoamericanos (Hemisféricos), escribe “¿Cómo puede ayudarnos la preocupación de los Estudios del Performance, por los límites disciplinarios, a desestabilizar las formas en los que se han construido los Estudios ‘Latinoamericanos’ en los Estados Unidos?” (2017, 26) La autora aclara la forma y perspectiva con la cual se creó este campo de estudio en los Estados Unidos, al responder a la necesidad de promover la “inteligencia” durante la Guerra Fría. Los Estudios del Performance permiten, dice “conectar las historias de conquista, colonialismo, esclavitud, derechos indígenas, imperialismo, migración y globalización (...) a lo largo de las Américas.” (27) De la misma manera reconoce la influencia de los Estudios Latinoamericanos sobre los Estudios del Performance, que se originaron en Estados Unidos, pues ofrecen la posibilidad de pensar la práctica encarnada considerando diferentes realidades regionales, políticas y lingüísticas (28).

los efectos de la dominación o el rechazo de la otredad; se interrogó también por aquello no oído ni visto. Buscar estos “puntos ciegos” requirió otra actitud y tratamiento, no de observación objetiva o de sujeto implicado, sino una tercera opción en la que se consideren ambas. Asumí por ello la propuesta de “objetividad encarnada” de Donna Haraway. En otras palabras, es necesario cuestionar también las formas hegemónicas que se proponen desde los aparatos epistemológicos y son, a su vez, miradas de exclusión. La pregunta es: ¿qué dejamos fuera si no atendemos las *formas* de mirar y *dar a ver* en estas acciones? Es necesario aproximarnos no solo a sus contenidos que refieren problemáticas conocidas, sino a la manera de exponer su pensamiento, es decir, reconocer cómo las acciones implican al cuerpo y, desde ahí, provocan nuestras emociones, nos afectan y propician movimiento.

¿Qué estamos admitiendo cuando, en la constitución de las miradas, se acepta la participación de lo sensible y del cuerpo? La pregunta me conduce a otro aspecto intrínseco de la reflexión al considerar el plano de lo sensible parte fundamental: los actos mencionados ponen de manifiesto una manera específica de pronunciamiento y de pensamiento. Son “un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones, lo que implica una cierta idea de efectividad del pensamiento” (Rancière 2009, 2). Importa, pues, el modo de articulación, las prácticas de visibilidad y las relaciones instauradas desde la dimensión de lo sensible para explorar otra forma de pensamiento que, visto así,—sabemos y corroboramos— siempre es una acción.

Las prácticas artísticas y la industria cultural, denominadas así por Adorno y Horkheimer (1998), producen representaciones que contribuyen a lógicas de construcción de realidad y producción de verdades operativas. La misma operación puede desmontar las representaciones para mostrar los intereses de su lógica. Para llevar a cabo tal propósito se necesita reconocer los procedimientos y usarlos, no solo de manera teórica, sino en la acción. Este propósito surge de razones poderosas localizadas en el sentir, lo cual no puede venir sino de la vivencia del cuerpo, de vivir con un tipo de conciencia que produce la necesidad de pensar de otra

manera. Ya lo habíamos notado, se trata de *miradas críticas*, pero no solo eso, pues la operación pretende redistribuir las relaciones en el campo de lo sensible para modificar nuestra mirada y actitudes con respecto a lo propio y colectivo que, hemos dicho, no están separados. En ello, aclara Rancière, estriba su dimensión política (2005). No es la lucha por el poder o su ejercicio, sino interrumpir las coordenadas habituales de la experiencia sensorial. Estas coordenadas son el acuerdo que existe para decidir qué se ve y oye, para distinguir entre lenguaje y ruido. Un claro ejemplo de ello es la vivencia de Benvenuto Ch'ab'aq Jaay, bautizado con un nombre legible y audible, el otorgado por sus padres era “ruido” para la audición de los otros —los hombres ilustrados blancos, los ladinos y criollos—³⁷ dice Benvenuto. El hecho inaugural de su nombramiento fue motivo para realizar un performance para la recuperación de su nombre originario.³⁸ Esta acción y las referidas anteriormente dan lugar a aquello conocido de alguna manera, pero de lo que no se habla o se ignora. La acción política consiste en crear disensos para dar lugar a lo excluido y abrir la posibilidad a la emergencia de otras estructuras.

Redistribuir los lugares de lo sensible se tiene que hacer desde ese mismo lugar, no puede reducirse a enunciar o representar casos como la marginalidad, se trata, más bien, de fisurar la estructura de soporte, es decir, el dispositivo mismo de representación. Tematizar el problema con el mismo sistema de representación implicaría separar lo mirado del que mira y, en algún sentido, lo perpetuaría solo que ahora en la condición de víctima: ser mirado con la representación instituida.³⁹ Entender un suceso de esa manera no imprime necesariamente la energía requerida para reconfigurar e idear otra forma de actuar. Se necesita del cuerpo, entender de otra manera y comprometerse con otras formas de mirar capaces de transformar los datos sensibles. A esto podemos llamarle *mirada encarnada*,

³⁷ Ch'ab'aq Jaay (2017).

³⁸ Ver nota 35. El performer dice acerca de esta acción: “Tatuar Ch'ab'aq (lodo) Jay (casa) recordar, reconocer, retornar, retoñar y regresar al pensamiento indígena maya, a los dichos hechos ancestrales, el pasado esta adelante, no atrás. Con esta pieza se reivindica la lengua-gramática indígena y reafirma, en el pecho llevo mi pasado cerca donde palpita el corazón” (2017).

³⁹ Este es uno de los cuestionamientos a formas de representación, por ejemplo, del teatro, que muestra un problema, pero la acción no implica transformación.

su reconocimiento nos hace tener en cuenta las acciones que solo pueden suceder desde el cuerpo. Además, se entiende la implicación de aspectos extremadamente personales e íntimos porque en estas prácticas está puesta la vida, literalmente, no en tanto ejercicio de solipsismo pues se tiene conciencia de que la referencia personal, la del propio cuerpo, lleva la visión del otro. Asimismo, tampoco hay separación tajante entre *arte* y *vida*; aunque, siguiendo a Rancière, hay una negociación permanente que las empuja a la vida y las mantiene en un espacio que hace reconocible su carácter artístico y permite percibirlas de otra forma. El filósofo explica: “Esta negociación entre las formas del arte y las del no arte es la que permite establecer combinaciones de elementos capaces de expresarse por partida doble: a partir de su legibilidad y a partir de su ilegibilidad” (2005, 35). Esta ambigüedad desafía poderosamente nuestra capacidad creativa y llama a recurrir a la experiencia personal.

Las acciones, aunque contundentes en sus pronunciamientos, son ambiguas. En ello reside la capacidad de crear disensos. Las vemos —además somos tocados por ellas— en esa distancia que implica una mirada, posición que aleja (no separa) y acerca a la vez. Ésta toma de posición pone en marcha la dialéctica y provoca un extrañamiento en algo vivido de manera habitual, en algo encarnado.

3. DESDE EL MARGEN

Enfoque latinoamericanista

Nombrar(nos) “América Latina” envuelve una idea datada a mediados del siglo XIX con la que se designó a los países ubicados al sur del río Bravo. ¿Qué conlleva nombrar(nos) así?, ¿cómo y en qué medida nos constituye?, ¿podemos hablar de una mirada latinoamericana?

La historia y significado de la denominación “América Latina” se torna conflictiva en caso de querer reconocer en ella una identidad. Por un lado, es una idea que nace como una estrategia diplomática francesa con el propósito de considerar su participación —y no solo la de la península ibérica— en los estados nacientes después de la ruptura del dominio colonial. En ese sentido ¿no será tan solo una invención de Europa que pretende unificar imaginariamente una región?⁴⁰ No podemos dejar pasar el hecho del esfuerzo por crear una narrativa que reúne micro-realidades con un carácter homogeneizador, ignorando así las singularidades y diferencias existentes. Pero si bien se puede tratar de un carácter imaginario que borra la heterogeneidad, también es cierto que esta cualidad no desdice la existencia de una historia colonial común y, más allá de compartir en gran medida el lenguaje y la religión, hay identificación en problemas, luchas y deseos.

El significante América Latina está en disputa por la manera de haber sido apropiado en las diferentes circunstancias y contextos políticos. El nombramiento y la forma en que se popularizó lleva implícita la pregunta ¿quiénes somos?, inquietud criolla decimonónica reiterada por generaciones. La pregunta por la identidad surge indudablemente de los procesos de globalización, los cuales han hecho a la interrogante aquejar a quienes habitamos este continente, pero, aclara Horacio Cerutti, hay que

⁴⁰La misma pregunta se hace el historiador Oliver Compagnon para comenzar la reflexión del texto *Violencia de la modernidad: Las Américas latinas desde finales de los años cincuenta*. Escribe “¿Acaso América Latina sería tan solo una invención de Europa? (2014, 7).

tener cautela, pues “la llamada ‘Globalización’ coexiste con virulentos reclamos nacionalistas y demandas de reconocimientos étnicos” (2013, 24). Hay individuos que no se reconocen en esta percepción, no se sienten identificados, “a su subjetividad, a su *sujetividad* o condición de sujeto, a su confianza, a la reclamación de su personalidad y al respeto a sus derechos fundamentales” (2013, 24). La pregunta por la identidad nace del mestizaje y de la condición que tenían los criollos subordinados a la élite hegemónica; para combatir tal posición necesitaban resolver culturalmente este problema político. Pero los indios o negros de la zona no han mostrado problemas de identidad, aunque sí han sufrido agresiones por ella, por ser quienes son. Su atención está enfocada en otros intereses.

Más allá de la pregunta por la identidad, existe otra base para formar la idea de América Latina, la “Patria grande”, el sueño unitario de Simón Bolívar, unión que quizá no priorice lo latino, por ello se propuso omitir la palabra “latino” y nombrarla “Nuestra América” según la llamó José Martí, no para reducir la contribución de una parte de los conquistadores, sino para no especificar ninguno y, con ello, dar la misma importancia a todos los que conforman esta región. Con todo, en la academia y en la vida diaria se ha acogido la idea de América Latina (o *Soy* América Latina, en primera persona, como lo canta Calle 13,⁴¹ con lo cual se evitan

⁴¹ Soy, soy lo que dejaron/ Soy toda la sobra de lo que se robaron/ Un pueblo escondido en la cima/ Mi piel es de cuero, por eso aguanta cualquier clima/ Soy una fábrica de humo /Mano de obra campesina para tu consumo/Frente de frío en el medio del verano/ El amor en los tiempos del cólera, ¡mi hermano!/ Soy el Sol que nace y el día que muere/ Con los mejores atardeceres/ Soy el desarrollo en carne viva/Un discurso político sin saliva/Las caras más bonitas que he conocido/ Soy la fotografía de un desaparecido/ La sangre dentro de tus venas/ Soy un pedazo de tierra que vale la pena/ Una canasta con frijoles, soy Maradona contra Inglaterra/Anotándote dos goles/ Soy lo que sostiene mi bandera/La espina dorsal del planeta, es mi cordillera/ Soy lo que me enseñó mi padre/ El que no quiere a su patria, no quiere a su madre/ Soy América Latina, un pueblo sin piernas, pero que camina/ ¡Oye!/Tú no puedes comprar el viento/ Tú no puedes comprar el Sol/ Tú no puedes comprar la lluvia/ Tú no puedes comprar el calor/ Tú no puedes comprar las nubes/Tú no puedes comprar los colores/ Tú no puedes comprar mi alegría/ Tú no puedes comprar mis dolores/ Tú no puedes comprar el viento/ Tú no puedes comprar el Sol/ Tú no puedes comprar la lluvia/ Tú no puedes comprar el calor/ Tú no puedes comprar las nubes/ Tú no puedes comprar los colores/ Tú no puedes comprar mi alegría/ Tú no puedes comprar mis dolores/ Tengo los lagos, tengo los ríos/ Tengo mis dientes pa' cuando me sonrió/ La nieve que maquilla mis montañas/ Tengo el Sol que me seca y la lluvia que me baña/ Un desierto embriagado

generalizaciones), para identificar⁴² lo que sucede en esta región. A partir de ello se ha construido una manera de mirarnos y mirar lo que aquí sucede. En la actualidad, sin olvidar los procesos de conquistas e independencias de la región, es necesario poner en cuestión si la idea de América Latina sigue conformándose desde una visión externa. La adopción de una mirada podría significar sumisión a un punto de vista, aunque en ese proceso pueden aparecer *desvíos* para descubrir y reformular su complejidad histórica.

Es un hecho que ha habido una asimilación de la idea de América Latina proveniente del exterior. Asimilar es una respuesta posible, otra es la disidencia contrapuesta a ella, es el camino a la rebelión y negación. Una posibilidad más es partir de la asimilación al buscar los espacios de contradicción con la experiencia presente y concreta; entonces es posible dislocar la idea no en una suerte de reconciliación o inclusión, aunque esto pudiera suceder, sino en la búsqueda de otra lógica que, en principio, hace tambalear el marco con el que se ha construido.

con peyote/ Un trago de pulque para cantar con los coyotes/ Todo lo que necesito, tengo a mis pulmones respirando azul clarito/ La altura que sofoca/ Soy las muelas de mi boca, mascando coca/ El otoño con sus hojas desmayadas/ Los versos escritos bajo la noche estrellada/ Una viña repleta de uvas/ Un cañaveral bajo el Sol en Cuba/ Soy el mar Caribe que vigila las casitas/ Haciendo rituales de agua bendita/ El viento que peina mi cabellos/ Soy, todos los santos que cuelgan de mi cuello/ El jugo de mi lucha no es artificial/ Porque el abono de mi tierra es natural/ Não se pode comprar o vento/ Não se pode comprar o Sol/ Não se pode comprar a chuva/ Não se pode comprar o calor/ Não se pode comprar as nuvens/ Não se pode comprar as cores/ Não se pode comprar minha'legria/ Não se pode comprar minhas dores/ Trabajo bruto, pero con orgullo/ Aquí se comparte, lo mío es tuyo/ Este pueblo no se ahoga con marullo/ Y si se destrumba yo lo reconstruyo/ Tampoco pestaño cuando te miro/ Para que te recuerde de mi apellido/ La operación Cóndor invadiendo mi nido/ Perdonó pero nunca olvido; ¡Oye!/ Vamos caminando/ Aquí se respira lucha/ Vamos caminando/ Yo canto porque se escucha/ Vamos dibujando el camino/ (Vozes de um só coração)/ Vamos caminando/ Aquí estamos de pie/ ¡Que viva la América!/ No puedes comprar mi vida
<https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8>

⁴² El teórico Juan Acha advirtió la relevancia de realizar las reflexiones sobre la identificación, la acción de identificar, y no sobre la de identidad. Miguel Ángel Esquivel anota: “América Latina para Acha es un tapujo y el prurito de la identidad el término (y espectro) que lo habita” y agrega que su viraje hacia la estetología, cuya legalidad teórica está en los interiores de las ciencias sociales, ofrece la posibilidad de superar este *tapujo* (Ver 2018, 202-203).

Muchas veces creemos en las representaciones surgidas desde grupos dominantes para entender la historia, pero se puede cambiar de opinión al dar lugar a la propia experiencia, aunque ésta puede no coincidir con las descripciones de los estudiosos y de las instituciones. Es decir, se puede cambiar el punto de vista si consideramos nuestra experiencia. La identificación de los procesos a través de los cuales se forma la mirada con base en la experiencia propia va dirigida a pensar sobre una realidad colectiva. Éste es el interés y forma de trabajo de las teorías basadas en el “Punto de vista”, significativa contribución crítica.

Sirva recordar el dibujo de *América Invertida* de Joaquín Torres García para dar cuenta de cómo las prácticas artísticas pueden ofrecer un terreno crítico y alternativo para reformular una mirada. Poner el mapa al revés ha sido un gesto fundacional para invitar a pensar desde otra perspectiva, concebir otra forma de representar y poner atención a las realidades de América Latina cuyo “norte ha de ser el sur”, como declara Torres García.⁴³

La inversión del mapa propone otra posición que trasciende lo geográfico para convertirse en un gesto político. La operación hace evidente la necesidad de reconocer una toma de posición y esto tiene implicaciones en el proceso de construcción. Tener presente el lugar desde dónde se contempla nos regresa a la pregunta de ¿qué significa ver desde “América Latina”? , ¿qué relaciones se establecen desde esa posición? Quizá la inversión es tan solo un principio, pero no es suficiente, apunta críticamente Walter Mignolo:

Si bien invertir la imagen naturalizada de América, con el Sur hacia arriba, es un paso importante, no es suficiente. Se cambia el contenido, pero no los términos del diálogo. La imagen del mundo al revés fue parte del discurso de Guamán Poma de Ayala. Pero él

⁴³ “He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte” (1941).

nunca invirtió el mapa, sino que lo trazó desde la perspectiva andina, con el Tawantinsuyo, la cuarta parte del mundo, reproducida dos veces en la misma imagen [...] En otras palabras, el «mundo al revés» de Guamán Poma apunta a otra lógica y no a la inversión del contenido, como es el caso de la pintura de Torres-García (2007, 169).

Hacer un cambio implica apuntar a otra lógica a sabiendas de que hay una que funciona y nos rige. Esto implica pensar más allá de la contraposición y la reconciliación.

Reconocer otras lógicas es dejarse tocar por la sorpresa de una mirada que probablemente no sepamos cómo recibir. Un ejemplo de ello es el mítico performance de Coco Fusco y Gómez Peña *Dos amerindios no descubiertos* (1992-1994).⁴⁴ El acto surgió en el contexto del Quinto centenario del “descubrimiento” de América. La acción de los artistas consistía en encerrarse dentro de una jaula dorada por tres días. Desde ahí se presentarían a partir de una ficción que trataría de dos amerindios originarios de una Isla del Golfo de México quienes, de algún modo, había escapado de la atención de los europeos durante cinco siglos. La jaula contendría a los dos guatinaguis, oriundos de la tierra nombrada Gautinaui. Durante los tres días harían sus “tareas tradicionales”: coser muñecos vudú, alzar pesas, ver la televisión, trabajar con una computadora portátil. Había guardias de zoológico quienes ayudaban a traducir lo dicho por ellos, pues no hablaban una lengua reconocible; también permitían darles de comer o incluso, por alguna cantidad de dinero, podrían hacer bailar a la hembra o al macho mostrar su sexo. También podrían tomarse fotos con los “especímenes” (ver Fusco 2011, 314).

La puesta en escena remarcaba la perspectiva con la que se estaba observando el “descubrimiento” de América. Los artistas jugaron con la idea que se les ha atribuido en tanto latinoamericanos y asumida por ellos mediante una ficción de acuerdo a su raíz: Gómez Peña, artista de origen mexicano, y Coco Fusco de origen cubano; pero en la acción exageraron

⁴⁴ Se puede consultar el registro fotográfico en <http://www.alexandergray.com/series-projects/coco-fusco3?view=slider#3> o la documentación audiovisual en <https://vimeo.com/7319457>

e hicieron uso de la teatralidad para explicitar la mirada misma y con ello dar cuenta de cómo se ha construido usando, por ejemplo, la costumbre de “exhibir a personas indígenas de África, Asia y el continente americano en zoológicos, parques, tabernas, museos, shows de fenómenos [freak shows] y circos” (Fusco 2011, 316). Al exponerse de ese modo —con ese marco construido que incluía una enciclopedia, un mapa, y el motivo mismo de la exposición (celebración del “Descubrimiento de América”)— pusieron el acto mismo de mirar en acción señalando los marcos empleados. Dos seres enjaulados y enmarcados por su diferencia, con un lenguaje distinto provocan una suerte de extrañamiento, aunque sus acciones sean parecidas a las de quienes miraban. La exotización del otro y sus clasificaciones son parte de la técnica para el control de la mirada. Este hecho se hizo evidente por la performance realizada. Hay mucho que decir de esta escenificación, por ejemplo: el uso del cuerpo en el acto de mirar y hacer mirar, la implicación de quienes lo realizan, el uso de la ficción y la teatralidad, las múltiples posiciones para ver. Sin embargo, por ahora, me interesa reconocer cómo fue recibida. Según las narraciones de los mismos artistas y los videos grabados hubo distintas reacciones: algunos se enojaron, otros reconocieron la ironía o se entristecieron y otros se indignaron por el trato que se les daba, aceptando como real la ficción (ver Taylor: 2017, 125). En cada una de las reacciones —y vale decir percepciones— hay perplejidad por no saber qué hacer e incluso existe la posibilidad de ser burlado por considerar verdadera la ficción, pero, al mismo tiempo, el suceso tiene realidad. ¿Cómo tendría que haber sido recibida la performance?, ¿qué reacciones corresponderían a la acción? En cualquiera de los casos hay un extrañamiento que pone en duda los marcos. A la vez los observadores están siendo objeto de observación por parte de los artistas quienes, en el acto, se reconocen como latinoamericanos, pero al jugar con la invención de un origen refuerzan la idea del descubrimiento y la dislocan. La performance sirve para pensar en la acción sobre ideas vigentes de cómo se mira “América Latina”.

El racismo implícito, impronta heredada de los tiempos de la colonización, está vigente en muchas actividades multiculturales; pero no es la única violencia vivida y que nos hermana en la idea de América Latina,

tenemos en común, además, economías débiles y conflictos sociales que nos han marcado.

Los convulsivos años 60, si bien se vivieron agitados en otras partes del mundo, en esta región tuvieron características precisas desprendidas de los procesos de militarización en forma de golpe de estado, es decir, el despliegue de una política represiva sobre amplios sectores de la sociedad civil. Se generalizaron escenarios de violencia marcados por intervenciones en la región con el propósito de erradicar el campo político y cultural de la izquierda, amenaza surgida con la figura de la Revolución cubana como inspiración para las guerrillas, sin duda un paradigma notable, sea para seguirlo o estar en contra. El modo de operar fue buscar el exterminio no solo de la ideología de izquierda, sino de los individuos que la sostuvieran. Comenta el investigador Felipe Víctoriano Serrano:

Por primera vez en la historia política de América Latina, se pone en funcionamiento una máquina global de exterminio, cuya característica más significativa fue la coordinación supranacional, el esfuerzo de integración político-policial para destruir, torturar, y “hacer desaparecer” al cuerpo mismo de la izquierda latinoamericana, en una guerra unilateral que no conoció fronteras nacionales ni límites ideológicos, y que excedió con creces el marco de la representación a través de la cual el campo cultural de la izquierda articulaba sus relaciones con la escena política de aquellos años (2010, 180).

Ni los golpes de estado, ni los escenarios de violencia han cesado, la fórmula de “hacer desaparecer” sigue en uso. La pobreza y desigualdad instaladas en “Nuestra América” han producido todo tipo de violencias que no distinguen ideologías, la pérdida de valor de la vida es algo generalizado. América Latina padece estas circunstancias desde las particularidades, no solo de cada país, sino de cada cultura, pues son diversas en la región.

Las prácticas artísticas no son ajenas a las circunstancias; hay cambios en las formas de crear, ahora ubicadas desde lo que acontece bajo la necesidad de intervenir de algún modo sobre los hechos. Las estrategias

políticas se nutrieron del arte y para éste fue indispensable asumir la política en el hacer. Las formas de pronunciamiento se volvieron una manera de producir imágenes y de pensar. Al afirmar esto tengo en mente el legendario acto artístico-político argentino: *Tucumán Arde* (1968) suceso de contrainformación para desdecir la propaganda sobre Tucumán y revelar lo ocasionado por las políticas económicas de la región;⁴⁵ en esa línea también puedo nombrar *El Siluetazo* (1983) concebido por Rodolfo Aguerrebarry, Julio Flores y Guillermo Kexel y convocado por las Madres de plaza de Mayo, para realizar más de treinta mil siluetas, número estimado de personas detenidas y asesinadas por la dictadura argentina;⁴⁶ El *Nº +* (1983) en respuesta a la dictadura militar de Pinochet en Chile, ideado por CADA (Colectivo de Acciones de Arte) que consistió en poner grafitis con esa leyenda y dejar que fuera completada para expresar la protesta de la gente; la producción de esculturas con el número 43 en México; *Un violador en el camino* (2018), ideado por el colectivo chileno de Las Tesis. La lista es larga, pero estos ejemplos aclaran bien el panorama de cómo las formas artísticas han cambiado debido a su intención de pronunciarse sobre lo acontecido en el contexto y aventurar formas de decirlo y hacerlo, un modo de expresión ligado a una manera de pensamiento cuya urgencia se presenta conforme a lo vivido.

Así como el historiador Edmundo O' Gorman reflexionó sobre *La invención de América* (1958), podemos hacerlo sobre una América Latina inventándose cada vez en el hacer cotidiano y artístico. Me pregunto ¿qué propósitos tendría tal invención en la actualidad, considerando la globalización y los escenarios de violencia y de exterminio?, ¿cómo se produce esta mirada?, ¿quién participa?, ¿desde dónde se construye y qué posición toma?, ¿qué consecuencias tiene pensarnos así en el presente?

Ahora bien, mirarnos a partir de la idea de “América Latina” trasciende los territorios académicos. Está presente en prácticas culturales y

⁴⁵Ver Catálogo (2014) *América Latina 1960-2013* catálogo Fundación Cartier/Museo Amparo pp. 214-215.

⁴⁶ Ver Francisco González C., Leonora López y Brian Smith, (2016) *Performance art en Chile*, Santiago de Chile: Ediciones/Metales pesados.

artísticas, lo podemos constatar con las exposiciones y galerías especializadas en Arte Contemporáneo Latinoamericano. Esto es un indicio de que, al menos en esos espacios, se está reinventando y consumiendo la idea de “América Latina” la cual pretende no quedarse como una imagen congelada —aunque siempre esté en peligro de serlo—. Esta circunstancia refuerza las preguntas formuladas.

Llama la atención cómo “lo latinoamericano” se ha vuelto un criterio expositivo.⁴⁷ Será fundamental notar en ese marco las decisiones de las instituciones museísticas ¿qué miradas se están formando desde ahí o son acogidas por los museos y su labor para institucionalizar o no algunas de ellas? Aunque, junto con esa observación, sigue la pregunta de cómo se naturalizan y también ¿cómo las creencias o marcos se ponen en entredicho en y fuera de las instituciones? Esta última pregunta anima mi reflexión a partir de constatar cómo, desde el proceso sutil de hacer mirar de otra forma, se proponen alternativas de pensamiento y se descubren elementos insospechados que exceden los marcos y las formas naturalizadas.

Arte contemporáneo latinoamericano

Indagar la idea de Arte Contemporáneo Latinoamericano nos lleva a dilucidar la relación entre los tres componentes del enunciado: *Contemporaneidad, Arte y Latinoamérica*. Los tres conceptos son conflictivos, pero no incompatibles, su convergencia sugiere ir más allá de cada uno, de tal manera que lo latinoamericano trasciende al arte y viceversa desde una con-

⁴⁷ Podemos rastrear eventos, en un lapso de al menos 10 años, que confirman este hecho: *Principio Potosí Reverso* (Museo Reina Sofía, 2010); *América Latina 1960-2013* (Foundation Cartier pour l'art contemporain, 2013); *Miradas sobre arte contemporáneo en América Latina* (Museo Reina Sofía, 2016); *Bajo un mismo sol: Arte de América Latina hoy* (Jumex, 2016); *Memorias del subdesarrollo: el giro descolonial en el arte de América Latina, 1960–1985* (Jumex 2018); 150 exposiciones de arte latino y latinoamericano en museos, instituciones culturales y galerías del sur de California, en particular de la ciudad de Los Ángeles (2017 iniciativa Pacific Standard Time: LA/LA, organizada por la Fundación Getty) También museos y galerías especializadas.

dición contemporánea, no solo en tanto cualidad de lo actual o correspondencia de dos tiempos, sino como una manera de percibir el presente a través de las acciones ligado con otros tiempos.

La contemporaneidad, según Agamben, se refiere a una forma de relación intempestiva con el mundo, como lo define Nietzsche, de tal manera que

La contemporaneidad es esa relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a él pero, a la vez, toma distancia de éste; más específicamente, ella es esa relación con el tiempo que se adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden completamente con la época, que concuerdan en cualquier punto con ella, no son contemporáneos pues, justamente por ello, no logran verla, no pueden mantener fija la mirada sobre ella (2008 s/p).

Podemos afirmar la existencia de un tipo de práctica donde se combinan estos tres elementos para enunciar y pronunciarse sobre aspectos específicos. Su convergencia ha producido maneras singulares de pensar y hacer, inexistentes en otros momentos y espacios. Son discursos emanados desde una posición subalterna:⁴⁸ Latinoamérica, en combinación con los imaginarios globales del arte contemporáneo. Aun y cuando tuvieran parecido con otras expresiones —pues de ninguna manera están aisladas— estos modos de hacer tienen motivos y urgencias específicas. Lo significativo de la combinación es que ha provocado cambios epistémicos desde una perspectiva estética, ha expandido su terreno de acción y lo ha convertido en un espacio de expresión demandando otros códigos

⁴⁸ El término subalterno/a ha sido utilizado desde los estudios poscoloniales y desarrollado por Spivak. En una nota a la edición crítica de *¿Pueden hablar los subalternos?*, Manuel Asensi Pérez ofrece las diferentes maneras en que la autora lo ha caracterizado, entre las que destaca: 1. Subalterno equivale a aquellos grupos heterogéneos que no forman parte de la élite. 2. El subalterno no puede hablar en el sentido de que no puede ser oído, reconocido, comprendido 3. El subalterno más que actuar sufre las acciones de otros. (ver Spivak, G 2009) Este último punto no creo que suceda en las prácticas artísticas, en ellas se ejerce una acción, ya no como subalterno, pero si desde la subalternidad, más bien se sitúa y propone “un punto de vista” aunque sea difícil de comprender.

de valoración para entender e incluso promover un pensamiento disidente.

Lo expresado anteriormente tiene su base en los procedimientos y no solo en las temáticas de los objetos artísticos —tal vez sería mejor llamarlos artefactos, cuya emergencia genera la búsqueda de otras nociones—. La aclaración sobre atender los procedimientos es necesaria, pues debo anotar que el término Arte Latinoamericano tiene muchos ángulos, se ha usado desde perspectivas europeas y estadounidenses para definir un tipo de producción ajeno a su historia, o bien desde visiones locales con distintas filiaciones; por un lado puede ser motivo para reforzar e incluso perpetuar el colonialismo —también el interno al que se refiere Silvia Rivera— asentado en un proyecto conservador con respecto a su modo de producción y, por otro, puede proveer elementos para fisurar la forma de mirar. Esto es parte de un sistema expresivo contenido en la obra —o lo que emerge—, lo excede y lo vuelve un acontecimiento. El hecho llama a pensar más en una historia de la realidad estética que trasciende el objeto artístico —salida digna para la Historia del Arte, anota Miguel Ángel Esquivel siguiendo la estela de los estudios de Juan Acha (ver 2018, 204)—. En todo caso se debería hablar de varios latinoamericanismos y distintas concepciones de arte, por ello es sugerente enfocarse en la realidad estética. La clave está en observar los procedimientos, es decir, el espacio donde se ponen en evidencia las tensiones entre el hacer y pensar.

A la par de la existencia de varios latinoamericanismos, otra complicación para delimitar o definir el Arte Latinoamericano podría ser la imprecisión de su genealogía. Desde mi punto de vista no existe un hecho, ni histórico ni geográfico, que determine su origen o esencia; sin embargo, hay una serie de acontecimientos vividos desde América Latina que ofrecen parámetros para comprender su emergencia. En ese sentido es necesario considerar sucesos históricos internacionales y regionales que han impactado en los modos de vivir, según el espacio ocupado y la experiencia en el tránscurso de la conformación del mundo tal cual lo experimentamos. Por ejemplo: la Guerra Fría, las dictaduras, las guerrillas, el problema del subdesarrollo, el giro decolonial, los sucesos del 68, la caída del muro

de Berlín, la era de la globalización, la cultura digital y la internet, todos ellos experimentados con sus particularidades en diferentes regiones. Tales eventos han provocado reflexiones desde una perspectiva estética cargada de contenidos extra-artísticos.

El cambio verdaderamente significativo está en la manera de plantear la reflexión y sus consecuencias. Con agudeza, el teórico peruano-mexicano Juan Acha observó esta cualidad, por ello pone atención, más allá del objeto, en su performatividad y el movimiento que genera. Joaquín Barriendos, especialista en estudios de Arte Latinoamericano, anota: “Según [la perspectiva de Juan Acha] lo que los artistas de vanguardia ofrecen no son ni obras de arte político ni un “arte” nuevo en cuanto tal, sino una ecología objetual y un nuevo territorio visual en el que las capacidades sensoriales de las masas se convierten en instrumentos políticos” (2017, 15).

En consecuencia, conviene analizar las estructuras artísticas, pues a partir de ellas se afecta la percepción o modos de mirar, condición para promover transformaciones individuales y colectivas. En ese sentido las podemos entender en tanto acciones políticas y no la adición del arte a la política. Sus estructuras producen marcos o conceptos desde nuestras realidades. Para Acha es básico analizar el proceso de producción completo e indagar sobre las formas alternativas de creación que podrían expresar, desde el subdesarrollo —elemento valioso para él y una de las ideas que potencian y limitan sus reflexiones⁴⁹—, otras formas de proponer los mecanismos de producción y consumo, sobre todo cuando los creadores empiezan a negar el objeto y exaltar el acto, hecho para cuestionar un sistema de producción artística. Pensar en las cualidades del Arte Contemporáneo Latinoamericano implica contemplar la amalgama entre teoría y práctica. Esto se puede corroborar en el diálogo fructífero que establece

⁴⁹ Miguel Ángel Esquivel anota una consideración para seguir el pensamiento del investigador: “Acha es un hombre de su contexto y más de un signo connotan un cierto marxismo por entonces hecho voz corriente en América Latina. La teoría del desarrollo y la dependencia, y ciertas apuestas latinoamericanistas en filosofía, con ecos igualmente concurrentes y, en definitiva, su límite (2018, 202).

Acha⁵⁰ con los creadores Clemente Padín, Jorge Eduardo Eielson, Felipe Ehrenberg, Carlos Zerpa, Maris Bustamante, Melquiades Herrera, No-Grupo, grupo Proceso pentágono, entre muchos más, cuyo resultado fue ponderar ideas y modificar prácticas en la amalgama del hacer y pensar (ver Henaro 2017, 8 y Barriendos 2017, 61).

Por su parte, la chilena Nelly Richard advierte la necesidad de constituir la llamada *Escena de avanzada* y buscar maneras de teorizar sobre ella y las obras que la articulan —entre otras, las de Carlos Leppe, Eugenio Dittborn y el grupo CADA— pues la emergencia de esta “escena” reconceptualizaba el sistema de producción artística (ver Richard 1988, 26), lo cual requería una articulación con la teoría. Se demandaban nuevas nociones que no olvidaran ni dejaran de lado el motivo de los creadores y sus relatos o narrativas, distintos a la historia oficial sobre hechos traumáticos vividos a partir de lo sucedido con el golpe de estado en Chile. Para ella se trata de explorar la capacidad crítica “mediante nuevos diagramas de la mirada” (2007, 10). El cruce de la reflexión estética entre lenguajes artísticos y urgencias generadas por la oposición a la hegemonía neoliberal posibilita, para la autora, el diseño de nuevas formas de emancipación. Esto constituye uno de los ideales de la *Escena de avanzada* y de otras prácticas artísticas de contextos latinoamericanos.

Las circunstancias vividas en América Latina, y la visión utópica implicada en este término, observa Luis Camnitzer, produce creaciones más enfocadas a la idea y su comunicación que solo a la experimentación con el lenguaje artístico, diferencia notable entre la progresiva “desmaterialización” observada por Lippard desde las prácticas vividas en América del Norte y Europa y la explorada desde América Latina (ver Camnitzer

⁵⁰ Un pasaje de las acciones convocadas por Juan Acha me parece significativa para señalar la manera en que el teórico propone reflexionar sobre los problemas de América Latina, uno de ellos la comprensión de los *mass media* como sistema de manipulación de la información y de la sensibilidad. Para esta problemática, Acha, convocó a 14 “manipuladores” para que exploraran la manipulación de los medios de información, haciendo uso exclusivamente del papel periódico.

La convocatoria promovía la realización de acciones concretas cuya teatralidad (como la describe Michael Fried en el uso de la literalidad de los objetos que necesita de la relación con el espectador) le daba el soporte conceptual de la reflexión en el acto (Ver Barriendos 2017, 25-26).

2008, 47-48). En esta última sucede, afirma Camnitzer, la síntesis de un compromiso con el arte junto a un compromiso de una vida mejor (2008, 20). Tal conjunción rompe la frontera entre arte y vida, expone, además, la necesidad de revisar nuestros códigos mentales y sensoriales en función de la “óptica de la vida”. Preguntarse desde ahí cómo se sienten-piensan fenómenos como el colonialismo, el desarrollo económico, la discriminación, el sexismoy, en general, nuestras circunstancias actuales, tiene por objetivo remover nuestras estructuras internalizadas.⁵¹ La consecuencia de ello es política y epistemológica.

Se vuelve importante no solo la idea sino la acción, un tipo de acción cuyo espacio no puede estar lejos de la vida cotidiana y la dimensión política que esto conlleva. Cuando hablamos sobre y desde lo vivido en espacios cotidianos, tratamos necesariamente de nuestra sensibilidad forjada por lo que se vive y percibe desde ahí, no es algo nove-doso, al contrario, impacta la acción que ve de manera crítica lo habitual con los mismos elementos, pero re-contextualizados para hacer un paréntesis en los modos de ver. El procedimiento, subversivo y creativo a la vez, lo convierte en un producto denominado “performance” en el contexto artístico actual. Las prácticas artísticas motivo de mi reflexión son acciones enmarcadas en esta denominación. Según Diana Taylor se trata de “una forma específica de arte, arte en vivo o arte-acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas” (2011, 8). Practicantes de esta forma de creación en América Latina han consentido la designación, Carlos Zerpa lo declara: “He aceptado el término ‘performance’ para definir lo que hago, sin enrollarme tanto... por mucho rato, lo llamé acción en vivo, arte de acción ritual o ceremonia, pero desde hace ya muchísimo tiempo que lo llamo y lo llaman

⁵¹ Cristina Híjar González resalta la tarea de commover de las prácticas artísticas que incluye transformaciones en varios niveles y atiende la necesidad de proponer otras nociones para entender el fenómeno: “como el concepto “sentipensante” de Eduardo Galeano que refiere a la necesidad, advertida por Acha, de atender la compleja relación entre percepción, sensibilidad y razón para dar lugar a otra racionalidad y a otra mentalidad en donde la producción de conocimiento incluya a la imaginación, a las re-presentaciones, a los deseos, a lo posible, todo materia de la producción artística cuyo propósito estético fundamental sigue siendo con-mover (con guión intermedio)” (2018, 147).

como lo entienden todos, lo acepto dentro del mundo de la mezcla de culturas” (en Alcázar 2005, 10). La noción se ha tomado no solo por su legitimidad global, también corresponde a la apertura en ámbitos académicos debido a su capacidad para implementar y examinar otras formas de conocimiento.

Sin embargo, declara Silvio De Gracia: “Para muchos artistas e investigadores resulta indiscutible que el arte-acción en Latinoamérica posee características que lo diferencian del practicado en otras zonas del mundo” (2007). Ejemplos de ello existen desde mediados del siglo XX: el chileno Alejandro Jodorowsky con sus efímeros pánicos, las fantasías del brasileño Flavio de Carvalho, el argentino Alberto Greco quien en 1962 con sus “*vivo ditos*” (dedos vivos) apuntaba con su dedo a gente en la calle declarando que eran obras de arte (ver Camnitzer 2008) —también encerraba a las gentes en círculos de tiza y las proclamaba ‘estatuas vivientes’—; Edgardo Antonio Vigo, uruguayo, decía crear sus obras mediante el “lenguaje de la acción” y proclamaba el “Arte Inobjetal” (ver Padín 2005).

La forma de crear en la región hizo que artistas y teóricos buscaran maneras de describir su quehacer sin caer en esencialismos de “lo latinoamericano”, ni en una universalidad basada en lo internacional. En los años ochenta, Acha aporta la noción de “no-objetualismo” para referirse a los modos de conceptualizar, producir y circular determinada producción artística de Latinoamérica, la noción era una clave de lectura y reafirmaba otros modos de pensar. El término no perduró, tal vez por la necesidad de ser parte de lo que sucedía de manera global que se asemejaba en muchos aspectos, como si hubiera habido un “ethos conceptualista” en todo el planeta (ver del Valle 2011, 67). Las vanguardias latinoamericanas buscaron nociones más aceptadas a escala global, fue el caso del “conceptualismo”, sin embargo, no se dejó de buscar la especificidad en América Latina, y se propuso, como lo hizo Camnitzer, caracterizar el Arte Conceptualista Latinoamericano para diferenciarlo de lo que pasaba y pasa en el *mainstream*. La fundación en 2007 de “La Red Conceptualismos del Sur” plataforma de investigación, discusión y toma de posición colectiva desde

América Latina, declaró la incomodidad de asumir el nombre, sin embargo sus miembros decidieron conservarlo para hacerse cargo del legado, pero comprimirlo para dejarlo solo en la C, que podría querer decir: “cosa, caminos, condiciones, caricias”.⁵² La adopción del término conceptualismo global y sus implicaciones ha sido motivo de reflexión para investigadores como Ana Longoni, quien organizó en el año 2007 en MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona) un seminario donde se abordó el tema. Es necesario preguntarse, como lo hace Miguel Ángel López, ¿qué nos aportan estas categorías y qué se pierde con ellas?⁵³ Hay contribuciones todavía pertinentes en la noción de “no-objetualismo” para pensar sobre las particularidades, sin ignorar por ello el contexto artístico global.

Sirva recordar el célebre Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual Urbano de 1981, celebrado en el Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia, concebido como una exposición compuesta por performances, instalaciones y obras efímeras distintas a las formas tradicionales de producir y hacer exhibiciones. El coloquio se distinguió por su carácter performático donde se disolvían y combinaban las producciones artísticas con las teóricas. Este aspecto señala su potencial crítico, da la oportunidad de reconocer su capacidad para producir teoría en conjunto con el hacer y su dimensión política:

Privilegiar actividades efímeras y discusiones públicas como núcleo del evento implicó no sólo la introducción de la investigación y de la reflexión crítica en el formato de la exposición sino, además, el reconocimiento del carácter discursivo de las propias obras. En otras palabras, demandó que las piezas fueran entendidas

⁵² Ver “Declaración Instituyente” en Red *Conceptualismo del sur (RedCSur)*. Plataforma de investigación, discusión y toma de posición colectiva desde América Latina. Fundada en 2007 <https://redcsur.net/es/declaracion-instituyente/>

⁵³ “¿Qué se pierde y qué se gana cuando interpretamos la especificidad de prácticas experimentales de los llamados contextos periféricos desde nociones transnacionales como *conceptualismo*, *conceptualismo ideológico* o *crítica institucional*? ¿Qué posibilidades abre repensar estas experiencias desde las formas de conocimiento situados, formulados por agentes locales en sus intentos de darles nombre y densidad a sus propias prácticas críticas?” (Miguel A. López, 2018, 197).

como objetos sociales, cuyos significados estaban siendo renegociados en el proceso de hacerse públicos (López 2018, 195).

La noción de no-objetualismo posicionaba a las formas de crear desde esta región, el planteamiento de Aracy Amaral durante el Coloquio lo aclara:

Puede afirmarse que las propuestas que distinguen y singularizan el no-objetualismo en América Latina, con respecto al realizado a partir de los años sesenta en Europa y los Estados Unidos, son aquellas en las que, integrada a la creatividad, emerge la connociación política en sentido amplio (tanto de manera directa como a través de metáfora) (...) Al manifestar esa intencionalidad ‘política’ ellos [los artistas] revelan su compromiso con el propio aquí-ahora... (en Sierra 2011, 149-150).

La dimensión política no es la única característica que señala Amaral, también menciona el uso del cuerpo en relación con lo no-objetual, de tal manera que la acción corporal, parte fundamental de la creación, se conecta con la performance, arte efímero surgido del gesto personal.

Estos impulsos han hecho emergir características que han articulado el quehacer del performance en América Latina, de manera constante, desde los años 60. Nombres claves de aquella época, además de los ya mencionados, son Cildo Meireles, Helio Otica, Lygia Clark, Zerpa, Francisco Copello; las actividades de los grupos de los años setenta y ochenta (CADA, No Grupo, Grupo Proceso Pentágono); los trabajos de la cubana Ana Mendieta; en la década de los 90s el colectivo “Las Yeguas del Apocalipsis”, Rosemberg Sandoval. Y lo que ha sucedido en las últimas dos décadas con Lady Zunga, Nadia Granados, Minerva Cuevas, Lucas Avendaño, Fernando Pertuz, Yury Forero, Violeta Luna, Erika Bulle, Elvira Santamaría, Víctor Sulser y Rocío Boliver, entre otros

La constante actividad y la participación de muchos más practicantes del performance, dentro y fuera de las instituciones artísticas, señala una manera de expresión-acción cuya concreción revela la necesidad

de experimentar, a través de la experiencia estética como forma de transformación, sobre todo en la manera de observar desde nuestro espacio presente que demanda imaginar y modificar la realidad. Coincido con De Gracia cuando escribe: “no es exagerado pensar que Latinoamérica conserva una reserva utópica orientada a la defensa de los valores fundamentales del hombre, y el arte acción es su canal privilegiado” (2007).

El margen, alternativa de pensamiento

Marginalidad, periferia, afuera, exclusión, lo otro, la orilla... han sido denominaciones para nombrar desde la cultura hegemónica circunstancias vividas en contextos latinoamericanos —aunque no son los únicos—. En principio, llamar así al hecho divide dos espacios o territorios, se erige un tipo de relación que presupone una jerarquía; en ella, no hay duda: el centro es lo valioso, lo que debe ser visto y vale la pena pensar.

La distribución pone en juego la identificación con uno u otro lugar y no se pueden omitir los efectos y afectos que eso implica —sentirse representado, orgulloso, o bien estar fuera, desplazado e incluso tener vergüenza de no formar parte—. Ahí se determinan cuestiones de poder y se proponen modos de intercambio entre ambas partes, ya sea de dominio y/o sometimiento, de transgresión y/o resistencia.

En una conversación personal el coreógrafo venezolano Oswaldo Marchionda⁵⁴ comentó para explicar su trabajo: “me asumo como marginal”. Ser marginal, sentirse al margen es una situación sensible que se padece en poblaciones de América Latina por circunstancias específicas que podemos rastrear en la historia, donde la impronta de lo colonial no se puede negar, tampoco la situación económica bajo la denominación de “subdesarrollo”. Parte del “paisaje cotidiano” es la miseria, relegada naturalmente a espacios fuera del marco de visión; pienso, por ejemplo, en

⁵⁴ Conversación realizada en el Centro de Investigación Coreográfica (CICO-INBAL) el 17 de marzo de 2018. Marchionda es intérprete-creador de danza contemporánea, antropólogo por la Universidad Central de Venezuela con postgrado en Gestión Cultural en la Universidad de Barcelona. Fundador de la compañía de danza “Agente Libre”. Fue Subdirector Académico del Instituto Universitario de Danza y Decano de Danza de la Universidad Nacional Experimental de las Artes - UNEARTE

quienes tienen su hogar debajo de los puentes o en la proliferación de casas improvisadas a las orillas de las ciudades. Pero la pobreza no es el único motivo para sentirse marginal, también existe el hecho de tener una preferencia sexual distinta, tener rasgos indígenas o pensar diferente. Los ejemplos y formas de marginación son múltiples.

Ante ese panorama surgen algunas preguntas: ¿bajo qué parámetros se deciden los centros?, ¿cómo se constituye el límite?, ¿qué es lo que queda al margen?, ¿qué diálogos se establecen entre el margen y el centro? Estas interrogantes se ponen en juego al observar el trabajo de los artistas aquí estudiados y perfilan respuestas sin ser categóricas. Si bien es fácil exemplificar lo apuntado en los actos cotidianos, también es cierto que la lógica binaria y de oposiciones no es la única manera de articular el hecho, ni de reflexionar sobre lo que se pone de manifiesto en estas divisiones, las cuales no solo señalan la diferencia entre uno u otro territorio, sino hacen ver como natural la existencia de la pobreza calificada de manera general por su carácter marginal y, en ese sentido, ignorada y paradójicamente aceptada en las conductas y miradas cotidianas.

Ante la incapacidad de afrontar esta realidad se desprende con urgencia la pregunta ¿qué se necesita para pensar y afrontar esta situación? Es decir ¿cómo pensar sobre la negación de vida que se da en las condiciones de pobreza y exclusión en América Latina? Con una lógica incluyente que permita reconocer tanto la riqueza en la pobreza y a la inversa, como superación de ambas en una afirmación de la vida, es mi respuesta. Así lo propone la lógica del *Tercero incluido* en la cual hay tensión, mas no contradicción,⁵⁵ de ahí su *complejidad* —que incluye simplicidad—. Por eso

⁵⁵ “Así, se perciben los grandes peligros de malentendidos engendrados por la confusión bastante corriente entre el axioma del tercero excluido y el axioma de no-contradicción. La lógica del Tercero incluido es no-contradicitoria, en el sentido en que el axioma de no-contradicción es perfectamente respetado, a condición de que se ensanche la noción de “verdadero” y “falso” de tal manera que las reglas de implicación lógica conciernen ya no dos términos (A y no-A) sino tres términos (A, no-A y T), coexistiendo en el mismo momento del tiempo. Es una lógica formal, del mismo tenor que toda otra lógica formal: sus reglas se expresan por un formalismo matemático relativamente simple. Es evidente la razón por la cual la lógica del Tercero incluido no es tan solo una metáfora para un ornamento arbitrario de la lógica clásica, que permite algunas incursiones aventureras y pasajeras en el campo de la complejidad. La lógica del Tercero incluido es una lógica de la complejidad que puede llegar a ser su lógica privilegiada, en la medida en que permite

la lógica del *Tercero incluido* contiene al *Tercero excluido* en situaciones relativamente simples, no complejas, donde la exclusión ha mostrado —es el caso de la pobreza— sus graves consecuencias y, por un proceso iterativo, es capaz de describir la coherencia entre Niveles de Realidad.⁵⁶

Se trata de tomar conciencia de la realidad del mundo llamado periférico, esto es, pensar desde el margen, desde la realidad de lo excluido. La pregunta se puede formular de la siguiente manera: ¿cómo pensar la pobreza, la exclusión, la dominación con la conciencia de que eso ocurre en un espacio silenciado bajo procesos de integración a las ideologías “liberadoras” de la modernidad?, ¿cómo pensar esa condición, no como algo exterior, sino el lugar donde, aún en condiciones adversas se expresa la vida y se reconocen índices que revelan “otros paradigmas”, según Mignolo (2003)?, ¿qué consecuencias tendría reconocer que el objeto es el mismo sujeto?, ¿qué implicaciones tiene pensarla así? El cuestionamiento no es nuevo, en los años sesenta la pregunta condujo a un grupo de pensadores latinoamericanos a elaborar una filosofía capaz de hacer frente a condiciones donde algunas vidas son ignoradas y tratadas como desecho en el esquema de la modernidad; un pensar nacido desde la urgencia de actuar de manera crítica y propositiva ante la realidad negada del *Otro*. En ese momento y bajo esos imperativos surgió la Filosofía de la Liberación (Dussel, 2005), un pensamiento crítico cuya fuente de reflexión es la propia vida en situación de dependencia y dominación, junto con el deseo de libertad que se orienta inevitablemente hacia una praxis. El hecho planteó un horizonte nuevo para la filosofía y representa una ruptura epistemológica que puso en cuestionamiento formas de ver y

atravesar, de una manera coherente, los diferentes campos del conocimiento” (Nicolescu 2009, 29).

⁵⁶ La coexistencia de los mundos cuántico y macrofísico ha permitido transformar lo que se consideraba como pares contradictorios mutuamente excluyentes, por ejemplo: la reversibilidad del tiempo en la microfísica y su irreversibilidad en la macrofísica. Su unión es uno de los aspectos originados por la convivencia de diferentes Niveles de Realidad. En su acción, la lógica del Tercero incluido induce una estructura abierta de la unidad de Niveles de Realidad. Esta estructura tiene consecuencias considerables para la teoría del conocimiento porque indica que es imposible una teoría completa, cerrada (cfr. Nicolescu 2009, 25 y 41).

pensar el mundo pero, además y sobre todo, permitió cuestionar las formas de actuar y de relacionarse con él.

Uno de los aspectos relevantes del surgimiento de la Filosofía de la Liberación es su capacidad de poner en tela de juicio los principios sobre los cuales se había venido desarrollando la Filosofía occidental y su pretendido carácter de universalidad. Esto sucede por el simple hecho de considerar objeto de reflexión aquellos asuntos mostrados como incognoscibles y que fueron puestos a un lado por considerarlos poco relevantes, aun y cuando fueran evidentes y padecidos por la mayoría de quienes vivimos en esta región geopolítica. Mirar la especificidad de nuestras dificultades permitió descubrir la necesidad de entender la lógica de los procesos civilizatorios de la modernidad y revisar su agotamiento, que ya se venía planteando desde el mismo pensamiento occidental bajo el nombre de posmodernidad,⁵⁷ cuya reflexión tomó en cuenta de manera crítica los cambios sociales y las circunstancias que los producen. Estas reflexiones plantearon dejar de asumir tales procesos de manera natural como: “lo bueno”, “lo que es”.

Los filósofos latinoamericanos se propusieron desmontar paso a paso el marco categorial de la modernidad y confeccionar otros para volver inteligible lo excluido y revelar la palabra “del Otro”. Aparece otra vez la pregunta sobre el límite ¿cuándo se es *Otro*, por ejemplo? Además, aceptar que la organización de dentro y fuera define identidades e intereses que se defienden, se apropián y provocan acciones traducidas en conflictos, pero no necesariamente en un quiebre del esquema determinado.

⁵⁷ Por ejemplo, los trabajos de Lyotard y Baudrillard. Pero sin bien la posmodernidad ha cuestionado la modernidad, varios pensadores observan que se siguen produciendo ordenamientos que silencian ciertas formas de pensamiento. En ese sentido se han esforzado por proponer otros marcos: Transmodernidad, Dussel; Paradigma Otro, Mignolo; Transición paradigmática (Epistemología del Sur) Sousa Santos; Atendiendo a este aspecto vale la pena considerar la propuesta de la transdisciplinariedad (Nicolescu 2009) que, de acuerdo a uno de sus principios, por ejemplo, el Tercero incluido, no excluye aquello que, desde un tipo de racionalidad ha sido ignorado, descalificando otras formas de entender y actuar en la vida. Por otro lado, la aproximación desde una metodología transdisciplinaria transforma la relación entre sujeto y objeto de estudio modificando nuestra forma de entender y producir conocimiento, una de las características que el campo propuesto reclama.

América Latina, es cierto, tiene la impronta de haber sido un territorio colonizado. Surgió así un límite que ha puesto en juego nociones como “lo salvaje, lo marginal, lo que todavía no es”. En este proceso se han ido formando y exponiendo órdenes alternativos que asumen y desdicen al mismo tiempo los esquemas impuestos constituidos desde la mismidad imperial, en cualquier forma que ésta se presente. El hecho pone en entredicho el esquema binario. En este esquema descubrir y oír la palabra “del Otro” no ha sido una tarea fácil. Augusto Salazar Bondy, en *¿Existe una filosofía de nuestra América?* (1968) se preguntaba acerca de la existencia de una filosofía auténtica y original latinoamericana. En respuesta Enrique Dussel argumenta:

¿Es posible una filosofía auténtica en nuestro continente subdesarrollado y oprimido aun cultural y filosóficamente? Es posible sólo con una condición: que, desde la autoconciencia de su alienación, opresión, sabiéndose entonces estar sufriendo en la propia frustración la dialéctica de la dominación, piense dicha opresión; vaya pensando junto, “desde dentro” de la praxis liberadora una filosofía ella misma también liberadora (1994, 319).

Dos ideas se pueden desprender de lo dicho por ambos intelectuales. Por un lado, lo característico del pensamiento latinoamericano exige tener conciencia del rostro de la pobreza, del rostro “del Otro” que, aclara Dussel, es el indio dominado, el mestizo oprimido “como corporalidad femenina, raza no-blanca, generaciones futuras que sufrirán en su corporalidad la destrucción ecológica; como viejos sin destino en la sociedad de consumo, niños abandonados de la calle, inmigrantes refugiados extranjeros” (1998, 309). “El Otro” es concretamente el pobre que no tiene cabida y, sin embargo, hace posible el proyecto de modernización. ¿Qué significó esta visión que separa a unos y otros?

La percepción de un universo mecánico e indiferente fue resultado, afirma Capra (2006, 39), de la revolución científica, de la cual derivó el paradigma “el mundo como máquina” de la modernidad. La ciencia planteó la separación del sujeto que conoce, del objeto por co-

nocer que produjo un pensamiento reductor. Aquellos que permanecieron en el *Mundo encantado* (Berman 2001) fueron considerados “atrasados e incivilizados” —es el caso de las poblaciones indígenas de México—. La muerte del *sujeto* fue el precio que la humanidad pagó en aras del “progreso”. “La realidad reducida al Sujeto engendró las sociedades tradicionales, que han sido barridas por la Modernidad. La realidad reducida al Objeto conduce a sistemas totalitarios. La realidad reducida a lo sagrado conduce a los fanatismos y a los integrismos religiosos” (Nicolescu 2009, 56).

Debemos abandonar los dos mitos principales del occidente moderno: la conquista de la naturaleza-objeto por el hombre sujeto del universo, y el falso infinito hacia el que lanzan el crecimiento industrial, el desarrollo, el progreso. Debemos abandonar las racionalidades parciales y cerradas, las racionalizaciones arbitrarias y delirantes que consideran irracional cualquier crítica racional que se les haga. Debemos liberarnos del paradigma seudo-racional del *Homo sapiens faber* según el cual ciencia y técnica asumen y cumplen el desarrollo humano (Morin 1993, 111).

En cuanto a la afirmación de la inexistencia de un pensamiento auténtico y original, capaz de trascender su localidad, surge la pregunta de qué sería lo auténtico, desde qué parámetros pensamos la autenticidad. Cuando Salazar Bondy hace esa observación se refiere a la filosofía desarrollada desde marcos o cánones dictados por el pensamiento eurocéntrico, tal como se practica en el ámbito académico, donde no se consideran formas de pensar distintas, capaces de producir conocimiento. Acerca de lo distinto Enrique Dussel es enfático en caracterizar este *Otro* como lo distinto, más que lo diferente, con lo cual marca distancia con el trabajo sobre la *diferenzia*⁵⁸ de Derrida, en el marco de la posmodernidad que,

⁵⁸J. Derrida propone el neografitismo *differance* que tiene el mismo sonido, en francés que la palabra *difference*, —se engaña al oído, pero no a la vista— para proponer una operación que de cuenta de una posición de tiempo desplazado. La falta de ortografía salta como una resistencia a la ley que rige la escritura, en principio, pero también esta *diferenzia* —utilizo esta palabra, como se ha hecho en algunas traducciones (Bennington, G. (1994) *Jacques Derrida*) para engañar al oído pero no a la vista, en español— es la que

desde la perspectiva de Dussel, sigue respondiendo al proyecto de la modernidad. Sin embargo, vale la pena considerar las filosofías de la diferencia que, aclara Nelly Richard, “han contribuido a desmitificar el modelo como origen, origen de la verdad o la representación y verdad o representación de un origen: el modelo como garantía de anterioridad da su lugar supuestamente fundante en la cadena de las repeticiones” (1989, 52). De esta manera, si el origen mismo se pone en entredicho, la autenticidad y originalidad adquieren otro sentido.

La observación sobre un pensar distinto, fuera de la lógica de un origen, conduce a indagar sobre otras maneras de pensar con otros marcos que lleven a cabo la reflexión crítica y rigurosa en coordinación con la sabiduría de la vida. Para proponer y reconocer lo propio —es decir aquello que apela a la propia vida y sus condiciones contextuales— se vuelve decisivo el vínculo de la filosofía con la experiencia. Las consideraciones filosóficas han de surgir a partir de lo vivido por quienes disienten de los órdenes de la modernidad y luchan por desmontar esa estructura tanto externa como internamente. Esta filosofía ha de poner de manifiesto la existencia de la otredad de los “discursos otros”. Por supuesto, también se trata de liberar a la filosofía.

Uno de los argumentos para explicar la imposibilidad de una filosofía propia ha sido la falta de tradición en ese sentido, se ha dicho, desde la perspectiva eurocéntrica, que en América Latina existe más una vocación artística que filosófica.⁵⁹ Desde mi perspectiva se trata de espacios de reflexión y crítica que suceden a partir de la experiencia estética, la cual actúa sobre la percepción y es capaz de provocar otras miradas sobre conformaciones construidas y naturalizadas. A manera de ejemplo podemos recurrir a las formas de crear que ha propuesto el performance en América Latina, este modo, dice Clemente Padín, “demostró su eficacia en la denuncia y la sensibilización popular en torno a la defensa de los derechos humanos conculcados” (en Alcázar 2005, 11). Los temas son abordados

Derrida propone indagar en los márgenes de la escritura, más allá de las trazas de la literatura, para habitar el no-lugar estratégico en una suerte de análisis, pero también existencial del otro.

⁵⁹ Idea que confrontó el filósofo Miguel León-Portilla con la demostración de la existencia de una “Filosofía tolteca” denominada Toltecayotl (1987).

desde la acción corporal, elemento significativo en sociedades represivas cuyos tabúes han marcado una forma de pensar donde el cuerpo es negado. Para Camnitzer no es extraña la coincidencia entre la aparición de la Teología de la Liberación (punto de partida para la Filosofía de la liberación) y la versión latinoamericana del “Conceptualismo”. Para Dussel, explica Camnitzer, hay una “moralidad de la dominación” por encima de la “ética del cuerpo” (2008, 137), por ello la teología desde el enfoque de la liberación ha tratado de des-institucionalizar los componentes desde los cuales se permitía la dominación, en ese camino separaron la moral de la ética, por un lado y, por otro, no aceptaron la división del cuerpo y alma pregonada desde Occidente.⁶⁰ El cuerpo es la base para el pensamiento y la creación. Las prácticas artísticas se proponen otros marcos y maneras de aproximarse para reconocerse en los hechos. Se trata de una manera peculiar de unir pensamiento y acción. Más que tener una vocación artística se podría hablar de estrategias para pensar situaciones sociales que necesitan recurrir a la experiencia para ser reflexionadas. También son modos capaces de expresar, e incluso decir lo que ha sido ignorado, aunque esto sea evidente. Hay gestos contenidos en acciones que por su calidad están enmarcados en el hacer artístico contemporáneo, realizan críticas, producen y ponen de manifiesto una forma de pensar cuyo formato desborda los cánones habitualmente propuestos para producir conocimiento. En ese sentido no se trata solo de pensar sobre el contenido o temática de los hechos artísticos, sino atender cómo son puestos en juego. El ejercicio implica entender de otra manera los campos del arte, la filosofía y la cultura.

Valorar en este sentido el ámbito del Arte Contemporáneo Latinoamericano tiene la intención de reconocer su narrativa crítica, que va más allá de los discursos declarativos. Particularmente, me he centrado en reconocer de qué manera los gestos enmarcados en las prácticas artísticas contemporáneas, y sus productos dislocan los marcos y revelan maneras

⁶⁰ “La ética de la liberación es carnal —si por carne entendemos al ser humano completo, en su unidad indivisible. De modo que no existe tal cosa como cuerpo material; sólo hay carne. Y tampoco existe tal cosa como alma incorpórea; Sólo hay carne. La palabra se hizo carne— ni cuerpo ni alma separadamente” (Enrique Dussel, en Camnitzer 2008, 137).

de entender el mundo. Silvia Rivera con su propuesta de “La sociología de la imagen” (2015) reconoce que en éstas se desarrollan narrativas donde se contienen “elementos conceptuales y teóricos que se transforman en poderosos argumentos críticos” (2010, 19), además son maneras de decir lo oculto en las palabras, pues afirma: “hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: ellas no designan, sino que encubren” (2010, 19). Reconocer otras formas de decir podría significar una desobediencia epistémica necesaria para pensar lo ignorado. De esta forma, el “procedimiento de problematización visual es entonces doblemente filoso, en tanto que nos habla de una historia viva, que pugna constantemente por irrumpir, sometida a un juego de fuerzas que actualiza y, además, nos conecta con las culturas visuales como potencias de interpretación, desmitificación y contrapunto de las culturas letradas” (2010, 6).

Visibilizar los modos de despliegue del arte contemporáneo en formas contra-discursivas permite distinguir elementos ocultos. De ello resultan inscripciones y registros de lo silenciado. Para reconocerlo hay que considerar las estrategias insurrectas de sus configuraciones que, entre otras cosas, pone de manifiesto una serie de desplazamientos para producir borramientos entre géneros artísticos y pone en duda la categoría de autor al enfatizar la participación del espectador y usa materiales no diseñados para la creación.

Las estrategias del arte contemporáneo nos cuestionan sobre el límite entre el quehacer artístico y la vida misma. Otra vez la idea de dos espacios que en las prácticas artísticas se desdibujan; no se mezclan necesariamente, sino conviven en otro ordenamiento. ¿Qué nos dicen de los límites, qué nos dicen de lo puesto al margen? Muchas veces estas manifestaciones se colocan en un lugar intermedio desafiando los límites, en otros casos se “trafica” con aquello silenciado y se conduce hacia otro lugar donde, de manera disruptiva, hace descubrir lo escondido. Bien explica Agamben “contemporáneo es aquel que tiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no la luz, sino la oscuridad...percibir esta oscuridad no es una forma de inercia o de pasividad, sino implica una actividad y una habilidad particular, que, en nuestro caso, corresponde a neutralizar las luces que provienen de la época para descubrir sus tinieblas” (2008,

s/p). Por lo tanto, estas prácticas también descubren el lugar y la forma de, quizá no romper, pero sí hacer pliegues donde aparece “algo otro”, no solo lo silenciado, sino “algo otro” que, de manera crítica, posibilita pensar órdenes distintos aún en su inestabilidad.

Regresemos a la idea del margen. Aunque las iniciativas de la Filosofía de la liberación han señalado aspectos que no habían sido observados desde la abstracción filosófica: pobreza, exclusión, sometimiento como asunto primordial del pensar y, en un paso más, se cuestiona la manera de pensarlo —esto es ya una aportación—, habría que preguntarse a la luz de las condiciones actuales si las alternativas propuestas han contribuido a la transformación de la realidad que se pretende modificar. En este sentido es cuestionable pensar en términos de “centro y periferia”, si esta separación no reproduce de alguna manera la visión hegemónica que, en una suerte de inversión, deposita la fe en la forma de proceder de los pueblos originarios y es condescendiente con las formas morales y revolucionarias emanadas “del pueblo”. Los puntos de vista de los subordinados también habrán de ser deconstruidos, pero la propuesta es hacerlo fuera de una visión dicotómica, considerando, sí, el punto de vista y lugar de enunciación, pero no desde la división. Esta es la aportación que ofrecen la Metodología transdisciplinaria y la Teoría del punto de vista.

Sin negar la diferenciación generada entre pobre-rico, centro-periferia, Norte-Sur, blanco-negro, real-virtual, vida-arte, dentro-fuera, público-privado habría que pensar ¿qué pasa si se movilizan los límites?, ¿cómo es posible la dislocación de los centros y qué pasa cuando eso sucede?

Nelly Richard (1989), al analizar la *Escena de avanzada*,⁶¹ en referencia a una serie de prácticas artísticas y críticas, observa que se colocan en un “no lugar” debido a los desplazamientos operados, sea en los géneros, soportes o disciplina.⁶² Estas sacudidas violentas las coloca fuera de los

⁶¹ Como ya se ha señalado, la *escena de avanzada* es una noción acuñada por Nelly Richard cuya designación le permitió nombrar el trabajo de creadores empeñados en reformular las mecánicas de producción artística y de lenguaje creativo en el marco de una práctica contra-institucional en Chile durante los años de dictadura.

⁶² Por eso se observa la correspondencia con la Transdisciplinariedad, que es atópica “El lugar de la transdisciplinariedad es un lugar sin lugar. No se encuentra en el

territorios definidos para situarlos en “un entre”, espacio que permite cuestionar el esquema total. Colocarse no “al margen”, sino “en el margen” mismo, es decir, “en el entre”, requiere aceptar la incertidumbre y el carácter provisional del límite. El gesto desarticula los principios binarios, donde el límite deja su carácter de partición para volverse un área fértil de la que surgen otros discursos siempre en fuga. Se trata, dice Richard al referirse a la “avanzada”, de productivizar “el margen como práctica de los bordes o como simbólica de lo fronterizo, que se realizan en las figuras descentradas de un imaginario nómada (social, estético, sexual, nacional) rebelde a las sedentarizaciones de poder y amante de la deriva” (1989, 27).

El margen resulta una posición estratégica. Por su terreno inestable crea y multiplica otros espacios de conocimiento; sin sustituir el orden, sobrepone otros, siempre en movimiento. No se trata de crear una nueva jerarquía o invertirla, sino de dislocar esa estructura, posicionarse en ese lugar de reserva inagotable donde los sujetos no pueden representarse, porque siempre está por venir otra forma de hacerlo que ha sido excluida. En este lugar se actúa de manera distinta, sin duda tiene un carácter disidente pues conforma un espacio epistemológico cuya lógica produce inquietud, porque ahí se generan otras reglas, siempre al límite del saber y de la significación. Esto puede ser amenazador para los órdenes de la tradición filosófica de Occidente.

En *Márgenes de la Filosofía*, en el apartado de “Tímpano”, Jacques Derrida se pregunta acerca de la posibilidad de un margen de la Filosofía: y “¿Si hay márgenes, hay todavía *una filosofía, la filosofía*? No hay respuesta, pues, quizás ni siquiera una pregunta, a fin de cuentas, la correspondencia copulante, la oposición pregunta/respuesta está ya alojada en una estructura” (2006, 23). Se trata, en todo caso, de saber cómo se ha hecho esta estructura y más que desplazar el límite determinado, trabajar con el concepto del límite y el límite del concepto para hacerlo estallar, seguramente, en otra estructura, en otra lógica que pide sea escrita de otra manera. ¿Esta otra escritura podría considerarse una filosofía? Se pone en

hombre interior (al no generar una nueva religión, ni una nueva filosofía, ni una nueva metafísica) ni en el hombre exterior (al no generar una nueva ciencia)” (Nicolescu 2009, 85-86).

juego otra manera de pensar que rehúye a la apropiación de ese u otro terreno.

Derrida apunta:

¿Diremos desde este momento que lo que aquí resiste, es lo impensado, lo reprimido, lo rechazado de la filosofía? Para no agarrarse más, como a menudo se hace hoy, a la equivalencia confusa de estas tres nociones, una elaboración conceptual debe introducir ahí un nuevo juego de la oposición, de la articulación de la diferencia. Introducción pues a la *différance* (2006, 34).

La posicionalidad “en el margen” produce la noción dual de *diferenzia*, que incluye las dos acepciones de diferir, aquella concerniente a lo diferente, y a lo pospuesto. Esta es una clave para pensar en otra escritura resistente a la oposición y al encuentro de otros órdenes. Se trata de una escritura que trabaja con marcas permanentes, las cuales no son presencias. Ese es su modo de resistencia. Este es el sistema descubierto en algunas creaciones artísticas que trabajan conscientemente desde y con la marca, renunciando con ello a la posibilidad de ser definidas, pero con la claridad de realizar una acción crítica y de disidencia. Bien afirma Richard, se trata de producir un “discurso que prefiere reventar en signos / acontecimientos a ser compactado en *mensaje*” (1989, 30).

Esta otra escritura no cancela la experiencia vivida por los sujetos en crisis. Las estructuras de poder y saber siguen operando en la vida cotidiana. Reconocer el pensamiento que sucede en el límite no “blanquea” (Echeverría, 2016) la experiencia de ser “Otro”, antes da lugar para hablar desde otras posiciones que permitan desbordar esa estructura a condición de no olvidarla u omitirla, en ese sentido es una escritura doble.

Una forma de representar esta operación es la idea de margen propuesta por Deleuze en tanto pliegue: “El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa (...) el rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito” (1989, 11). El margen siempre tiene un doblez, es un gesto que pasa del adentro al afuera y viceversa. Se trata de una figura capaz de ir reconfigurándose de manera ilimitada, en ese sentido desborda

el margen. En este hacer no solo importa la capacidad de ir formando otros órdenes y construcciones de subjetividad, sino también es de notar su actitud, la cual pone de manifiesto su voluntad transgresora desde una posición que habla desde lo local, “desde aquí”.

Desbordar el margen, hacerlo estallar para reconocer la posibilidad de una escritura otra, solo puede suceder a partir de una acción poderosa capaz de dislocar la estructura. Lo que sucede es un acontecimiento.

4. TECNOLOGIA DE LA MIRADA

Dialéctica de la mirada

El 11 de octubre del 2018, al finalizar la marcha por la defensa de la educación pública en Cauca, Colombia, los estudiantes que marcharon saludaron de mano a los integrantes del escuadrón móvil antidisturbios (Esmad).

El 17 de octubre, en respuesta a la marcha pasada fueron los de Esmad los que entregaron flores a los estudiantes (El Espectador 2018).

Caminar descalzo en largos trayectos, avanzar de espaldas por horas, cruzar la frontera a vistas de todos por arriba del muro. ¿Por qué hacer eso? ¿Para qué? Estas preguntas surgen cuando hablo de las acciones y de los artistas que impulsaron mi investigación. Pensemos en las caminatas kilométricas de Paulo Nazareth, sus pies descalzos, las fotos que toma de él mismo y sus letreros como registro del trayecto; también las marchas en reversa de Fabiola Rayas con los zapatos de desaparecidos en Michoacán al repasar algunos de los recorridos hechos por los ausentes; o Rocío Boliver, “La Conge”, al colgarse de un arnés para pasar intermitentemente la frontera con el vaivén de la cuerda: estar en uno y otro lado, legal e ilegal.⁶³ Tal vez haya quienes se cuestionen si eso es arte o bien otra cosa, pero esta segunda pregunta es adventicia y se formula solo cuando, en una tentativa de respuesta a las interrogantes de para qué y por

⁶³ Ubicada en la frontera de Tijuana y San Diego, el 4 de marzo de 2012, La Congelada de Uva realizó el performance: *To the Rhythm of Swing*, en el marco “Low Lives: Occupy” organizado por Low Lives, Occupy with Art y el Instituto Hemisférico de Performance y Política con sede en la Universidad de Nueva York. Para la acción, la performer llegó al lugar con la cabeza cubierta por una gaza blanca y acompañada por un trío del norte que interpretaba narcocorridos, subió a una grúa con un columpio que la elevó a la altura de 10 metros para quedar sobre el muro fronterizo, se balanceó durante 15 minutos, así lograba entrar al territorio estadounidense, sin pisarlo; al cabo de algún tiempo se bajó los calzones para mostrar a la migra su cola y lanzarles pedos. (ver Pérez, 2012 y <http://www.tea-tron.com/performancevideos/blog/2012/03/09/congelada-de-uva-to-the-rhythm-of-swing-frontera-mexico-usa/>).

qué hacer algo de ese modo se contesta plausiblemente. En realidad, esta afirmación tampoco responde a las preguntas.

Pero si nos detenemos un poco podemos reconocer que, incluso sin la intención de quienes realizan las acciones referidas, la respuesta está dada con la aparición de las preguntas mismas: su para qué y por qué es el surgimiento de dudas, es cuestionar y retar las formas instituidas de comportamiento, todo ello resultado de la sensación de extrañamiento provocada. La sensación trae consigo una sorpresa y luego curiosidad expresada en esas y otras preguntas, aún si se formulan en tono de desaprobación. Este es el momento que me importa señalar, pues se trata de un relámpago donde las cosas se ponen en entredicho y se piensa en otras posibilidades. Ya lo hemos notado, es una forma de ejercer la crítica con la consideración del elemento sensible, ahí se articulan y desarrollan los gestos de estos artistas y de quienes los miran. Este elemento, lo sensible, no solo hace posible una crítica realizada desde una perspectiva político-estética, sino casos incómoda, que pone bajo sospecha la percepción habitual. Tales acciones se vuelven políticas y su objetivo es provocar un extrañamiento para dar lugar a otros registros en la sensibilidad. Es una toma de posición, nos dice Didi-Huberman (2008) y, a su vez, reclama la nuestra. No es precisamente una toma de conciencia, aunque pudiera suceder. Este hacer se dirige a lo experiencial para modificar las formas de ver con sentido crítico, en ese sentido son precisas, aunque modestas, no esperan más que crear otras relaciones y situaciones con la exposición de un “gesto” —forma desde la cual no se puede explicar o argumentar, pero sí presentar un orden distinto de carácter efímero y eventual—, cualidad que implica no hacer un juicio definitivo.

Las acciones que abordo crean un tipo de imágenes capaces del efecto de extrañeza. No son tan evidentes como para provocar una identificación o aprobación sentimental —que dejaría intactas esas mismas formas— y tampoco son totalmente incomprendibles —pues esto las haría pasar inadvertidas—. En ellas hay datos concretos, es decir singulares, parciales y contingentes, los reconocemos y es por eso que podemos llegar a comprenderlas. Este tipo de imágenes afirma Didi-Huberman, “[realizan] una suerte de experiencia, mostrándonos que las cosas quizás no sean

lo que son, que depende de nosotros verlas de otra forma y, por esa abertura, hacerlas imaginariamente otras, y luego realmente otras” (2008, 85). Éste es su valor: la capacidad de movilizar la mirada de quién ve. El movimiento nace de una imagen detenida en algún aspecto, aquello que enfoca, pero moviliza a quien ve y lo lleva a tomar posición con la energía del entusiasmo provocado al pensar algo insólito, sin haber tenido una idea en mente y, a cambio, recibir lo que aparece.

La elaboración de estas acciones son resultado de una manera de pensar que pone en marcha un dinamismo identificado como *Dialéctica de la Mirada* —modo atendido y desarrollado por Walter Benjamin, quien reconocía en las manifestaciones culturales la producción de pensamiento y su valor político—. En ese sentido, estas acciones son vistas a modo de un objeto social no artístico; su realce radica en la generación de una forma de mirar que provoca pensamientos a través de la presentación de situaciones y el gesto visual de una anécdota. Su dinámica es la de mostrar algo sin una teoría mediadora, el sentido emerge sin esfuerzo, aunque con sorpresa, de la experiencia viva externa y de la provocación de memoria involuntaria. Cuando somos apelados de ese modo reconocemos nuestro sentir, nuestro pensamiento y posición.

El procedimiento es una forma de expresar que contempla otras vías y da posibilidades a aquellos para quienes reconocen lo “culto” y la educación una fuente de ignominia intelectual. Este modo solo muestra y con ello hace emerger las huellas de los que no han tenido voz para ayudarnos a oír otras voces. Atender estas maneras de hablar tiene implícito un desafío para quien observa, pues se trata de dejarse tocar por ello y resistirse a una interpretación conveniente para una teoría y/o ideología. Mi desafío, entonces, es ¿cómo hablar de ello sin caer en la tentación de explicar? ¿Cómo no someter esas acciones a una teoría ajena a sus procedimientos? ¿Cómo dialogar con ellas?

Las acciones cuando son expuestas crean imágenes, solo eso. Forman alegorías bajo un sistema de pensamiento distinto al racional. Hablan con contundencia desde la experiencia y evitan generalizaciones teóricas al recurrir a algo tan frágil y ambiguo como lo puede ser una imagen que, sin embargo, es contundente no por la habilidad de construir y transmitir

mensajes, sino por su capacidad de movilizar la voluntad y, al menos, de motivar a preguntarse de qué otra manera se puede entender un suceso.

Estas manifestaciones las podemos revisar desde las “imagen dialéctica” de Walter Benjamin, figura original que constituye un método de indagación la cual recurre a la memoria histórica para recuperar aquello excluido o invisibilizado en el camino del “progreso”⁶⁴; ellas hacen un llamado para detenerse, contemplar de nuevo el horizonte y descubrir otros caminos. El filósofo se refiere a ese momento con una metáfora donde se expresa la posibilidad de pensar las revoluciones más bien como hacer un alto, dice: “Tal vez las revoluciones sean el momento en que la humanidad que viaja en ese tren [del progreso] alcanza la palanca de emergencia” (En Buck-Morss 2001, 111). Se detiene el movimiento para generar otro en la quietud de una imagen. Hay muchos ejemplos de cómo se producen “imágenes dialécticas” en las prácticas artísticas que estudié. Puedo hacer referencia al trabajo de Paulo Nazareth con su serie “Productos del Genocidio” la cual consiste en exhibir, dentro de bloques de resina, productos de limpieza y comida cuyas marcas son vocablos indígenas —como una botella de bebida llamada Koikoi—. En esos objetos mundanos es posible revisar la historia del exterminio ejercida por los colonizadores de América Latina. Presentarlos así congela el momento presente, como si pudiera detener el “progreso” concebido en esos productos y mirar todo lo que conlleva, por ejemplo, despojar a las comunidades indígenas de sus tierras y volverlas marginales.⁶⁵

A partir de distintos trabajos Benjamin explora, contempla y pone en marcha el pensamiento a través de imágenes, la mayoría lingüísticas, en su caso: relatos, fragmentos y citas. Sus reflexiones y categorías se organizan en distintas constelaciones que van dando forma a varios de sus conceptos. Lo que a mí me importa es recuperar la “imagen dialéctica”, en

⁶⁴ Benjamin critica la idea de progreso que se ofrece como relato de la historia, la cual no hace más que justificar lo sucedido al verlo como natural y dejar con ello que siga sucediendo. Apunta “Hay que basar el concepto de progreso en la idea de catástrofe, que eso ‘siga sucediendo’ es la catástrofe” (2016, 476).

⁶⁵ La colección es dada a conocer en el año 2015 con la instalación *Genocidio en América* para la galería Meyer Riegger (Berlín, Alemania) <http://www.meyer-riegger.de/en/data/exhibitions/205/genocide-in-americas.html>

cuyo caso interviene de manera capital la idea de *memoria* que el filósofo analizó en Proust; la *alegoría*, revisada y reformulada en su estudio de lo barroco y en la actualización con su aproximación al trabajo de Baudelaire —de éste autor rescata el momento del *shock*, elemento notable de su poesía, acorde al mismo teórico—; también participa el interés por lo elaborado desde el surrealismo, en específico el *collage*, además su aproximación y reflexión sobre el *Teatro Épico* que Bertold Brecht “forjó como teoría de su praxis poética” (en Benjamin 1970, 7). Con estas ideas va elaborando los contornos para dar forma a la figura de “imagen dialéctica”, método y medio de conocimiento propuesto para llevar a cabo el proyecto de *Los pasajes* (2016). Salta a la vista la originalidad con la cual se plantea desplegar el pensamiento filosófico que, para él, solo tiene sentido si se conecta con la experiencia cotidiana, fuente de la verdad filosófica.

La figura de “imagen dialéctica” contiene varios procedimientos y características que es necesario anotar para poder reconocer las posibilidades epistemológicas otorgadas como método de indagación. Antes de desmenuzar algunas de ellas destaco que, en sí misma, esta figura conlleva una paradoja al conjuntar “imagen” con “dialéctica”. La imagen corresponde a algo detenido, es un instante o momento que quedó grabado, en ese sentido nunca está en presente, pero propone relaciones con el tiempo que hace mover y volver visibles aspectos de la memoria. La dialéctica plantea el devenir. Para la tradición filosófica de Occidente implica un proceso entre contrarios que llega a una resolución o síntesis, pero en este caso no sucede al ser retenida, más bien dispone las cosas en sus diferencias y choques, los deja en una relación hiante, un espacio de lecturas múltiples, tensión que produce una chispa para hacer estallar y poner el acontecimiento histórico al descubierto. Dice Benjamin:

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con él ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad [N2a, 3] (2016, 464).

Suspender la dialéctica permite contraponer elementos. La operación evita pensar en un desarrollo “natural” u “orgánico”; por el contrario, en ese momento se ve lo que ha sido, así como sus posibilidades truncas. Se hacen evidentes las discontinuidades. El método, en ese sentido, nos ayuda a descifrar la modernidad y posmodernidad con el objetivo de mostrar que podrían haber sido de otra forma. Se pone en marcha el deseo de una necesaria transformación. El procedimiento reconoce como un cambio de mirada cambia lo que se mira. Reitero, lo mirado y quien mira están hechos de la misma tela, son la misma cosa.

Para facilitar el entendimiento de lo que provoca y sucede con la “imagen dialéctica” propongo revisar algunas de sus características, las mismas que constituyen los procedimientos de la *Dialéctica de la Mirada*. La revisión, he de aclarar, considera lo desarrollado por Benjamin, pero en la base están procedimientos del Arte Contemporáneo Latinoamericano que ponen en marcha este modo de conocimiento. Esta elección reconoce estas prácticas como estrategias sociales de comprensión, expresión y crítica capaces de sintetizar y expresar, por la vía de lo sensible, los debates del sentido del mundo, de nuestras relaciones y de las formas de vivir. Desde esta perspectiva, los performances no son reflejo de lo acontecido en los procesos sociales, son los sucesos mismos, cuyo espacio se rige por sus propias dinámicas de reflexión.

Alegoría

Empiezo por señalar algunas de las características que se desprenden de las formas de crear del Arte Contemporáneo Latinoamericano las cuales proponen una manera de pensar asentada y próxima a lo concreto de la vida cotidiana; otro aspecto substancial a considerar es la ambigüedad, elemento que propicia la multiplicidad de significados, manera alternativa de conocer y actuar. Una propiedad más, con respecto a la construcción de imágenes, es el vínculo entre la memoria de eventos traumáticos de nuestra historia y la necesidad de pensar otras posibilidades en esa realidad. Estas cualidades conforman una técnica que sostiene una forma de conocer y pensar, pero, aún más, rebasa los muros del arte para instalarse en la vida. La pregunta es ¿qué clase de pensamiento se genera? Para

entender este fenómeno resulta clave la figura de la *alegoría* desde la perspectiva de Benjamin, para quien no solo es un recurso estético sino un recurso filosófico con implicaciones políticas.

A lo largo de la historia se ha confundido la *alegoría* con el símbolo, el filósofo hace la distinción para separar dos modelos distintos de conocer. Para el caso de la *alegoría*, si recurrimos a sus raíces griegas “ἄλλα ἀγορεύειν” (*álla agoreuein*) significa “decir de otra manera”, puntualiza que este “decir de otra manera”—el cual se entiende en general como aquello que, pudiéndose decir con palabras, se dice con imágenes—, no es tan sencillo, ni es equivalente, se pone en juego una dialéctica que no se resuelve y es capaz de sobrevivir en contradicción, sin conflicto. Esta característica, en principio, abre grietas por donde aparecen y desaparecen elementos no considerados, es la entrada a la duda, principio de la crítica y producción de saber. Para Benjamin, la *alegoría* “no es una técnica lúdica de producción de imágenes, sino que es expresión” (2005, 379), a diferencia del símbolo —al que se le exige claridad, brevedad gracia y belleza— no quiere comunicar una idea (2005, 380). En el símbolo hay acuerdo entre el significante y el significado, está cerrado en sí mismo y comprimido, inmovilidad que da sentido; la *alegoría*, en cambio, no tiene esa correspondencia fiel, pierde la univocidad de sentido, rompe la unidad e identidad, su proceder “transforma de golpe las cosas y las obras en una escritura emocionante” (2005, 394), cuya condición es la movilidad, un progreso introducido en el flujo con el tiempo. En consecuencia, distingue el símbolo de la *alegoría*, siendo el primero portador de una idea, mientras la segunda propone el ejercicio de significar “bajo la decisiva categoría del tiempo... La alegoría se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado” (2005, 383). Se trata de fragmentos del pasado, ruinas que al haber sido puestas en conjunto dan una multiplicidad de sentidos.⁶⁶ Ofrece modos alternativos para descifrar la realidad desde las ruinas, tiene un impulso destructivo para desmoronar todo orden como apariencia de totalidad, pero “lo que es afectado por la intención alegórica queda separado de los contextos de vida: resulta a la vez destruido y conservado. La

⁶⁶ “La ambigüedad, la multiplicidad de significados, es rasgo fundamental de la alegoría; la cual está orgullosa (...) de la riqueza de sus significados” (Benjamin 2005, 395).

alegoría se aferra a las ruinas” (2016, 337). La *alegoría*, entonces, desmitifica la historia, destruye la continuidad que aparentaba al apoyarse en los elementos concretos proporcionados por ella misma: las ruinas.

Para abordar las tensiones entre pasado y presente resulta productivo también el concepto de “imagen dialéctica” de Benjamin, donde se albergan dos procedimientos aparentemente contrarios: la *alegoría* “el melancólico (anti-) monumento de la destrucción, que como ruina resiste toda pretensión de idealización” (García 2010, 164) y el *montaje*, “la construcción que con esas ruinas de la historia levanta, como ingeniero, un ‘armazón’ filosófico para preparar un ‘despertar histórico’ que es en Benjamin la acción política” (García 2010, 164). Aunque estas formas parecen contrarias suceden en las prácticas a las que me refiero, su virtud es hacer a la vez una y otra cosa: destruir y construir.

Pienso en ello con la acción de Chavajay-Ixtetelá en el año 2013 realizada en Mérida, Yucatán: *Anular, suspender, borrar y congelar los Acuerdos de Paz, firmados el 29 de diciembre de 1996 en Guatemala*.⁶⁷ El performance consistió en echar cal sobre el texto del acuerdo hasta que las hojas se hicieran ilegibles: al quedar totalmente blancas tenían la notoria borradura. La acción puso en entredicho lo que la letra decía en español, el acuerdo no consideraba el leguaje de los indígenas, de este modo se hacía patente el silencio de las comunidades sobre las cuales trataba. La acción puso en evidencia la inequidad e injusticia desde un discurso colonial que promete

⁶⁷ “El enfrentamiento armado en Guatemala se inició en la década de los sesenta como resultado, entre otras causas, del cierre de los espacios de participación política provocado por los gobiernos anticomunistas posteriores al segundo gobierno de la revolución, presidido por Jacobo Arbenz-Guzmán (1951-1954). En el año 1982, después de casi veinte años de enfrentamiento armado, el gobierno militar del General Efraín José Ríos-Montt (1982-83) hace un primer intento de negociación, luego de que alrededor de 150.000 indígenas fueran masacrados en sus famosas campañas de “tierra arrasada”. Los diálogos se realizaron en 1.983, 1.987 y 1.991, se firmaron algunos acuerdos (Esquipulas I y Esquipulas II en 1987), sin mayor repercusión. Entre 1.991 y 1996 el gobierno decidió negociar con la Unidad Revolucionaria Nacional de Guatemala (URNG). Después de más de cinco años, dos cambios de gobierno y modificaciones en los procedimientos de negociación, se firmó el acuerdo final” (Rojas, 2017, 14) Algunos años después “con la llegada al poder del Frente Republicano Guatemalteco, liderado por Ríos-Montt, a fines de 1999, todas las ilusiones de reconciliación, paz y unidad desaparecieron (Bastos en Rojas, 2017:14).

la libertad, pero sin considerar las distintas miradas. Benvenuto dice acerca de estas acciones, las cuales llama “de borradura”: “Vengo de un pueblo donde se escucha a la tierra y a la piedra. *Q’omanel* en maya *t’zutujil* significa pintar, borrar, sanar, y borro el castellano para regresar al lenguaje maya, el de mis ancestros, el de mi padre que sigue escuchando la piedra. Con esta acción conservo la lengua, la memoria y la cultura de mi pueblo” (Chavajay en Ferrera-Balaquet 2018). La acción y su resultado es una forma de memoria, intenta hablar de otras maneras de las microhistorias que están ahí pero no se ven. Para Benvenuto Chavajay el pasado, el presente y el futuro están en la acción. Se trata, pues, de una *alegoría*.

Montaje

Pensar en el *montaje* nos remite a las técnicas y procedimientos usados para organizar el material con el cual se trabaja en el teatro, el cine, la radio e incluso la fotografía. Ya a finales de los años veinte del siglo pasado el director de cine Serguei Eisenstein en su ensayo “Fuera de cuadro” (1985) reflexionaba sobre la manera de crear en su materia, ahí aclara “la cinematografía es ante todo montaje”, o sea “el ensamblaje de elementos” (32), pero advierte que no solo se trata de la suma de ellos, sino que su reunión crea un concepto. Para explicar ese modo de pensar Eisenstein recurre a los ideogramas chinos construidos con yuxtaposiciones, por ejemplo: la representación del agua junto a la del ojo significa llorar; un perro y una boca, ladrar. “¡Pero esto es montaje!” (23), exclamaba.

Más adelante explica que no solo se trata de combinar las representaciones, sino que podemos deshacerlas y volverlas a juntar conforme a nuestra visión: “reunimos de nuevo el acontecimiento fragmentado pero visto ya desde nuestro ángulo, según nuestra propia orientación de acuerdo con el acontecimiento” (28). Los elementos ensamblados han sido extraídos de su contexto, son una especie de citas organizadas en otra composición. Además, explica el cineasta, el *montaje* se caracteriza por hacer esta unión por medio de una colisión, es decir, “por el conflicto de dos fragmentos colocados lado a lado” (33) y añade “[del] punto de impacto

... del choque de dos temas surge el pensamiento” (34). Esta es una característica que hemos de contemplar como condición de una *Dialéctica de la mirada*, cuyo principio de acción es el *montaje* de elementos antagónicos.

En la “imagen dialéctica” se yuxtaponen elementos contradictorios renunciando a toda conciliación. La tensión existente en ella provoca un shock y permite la aparición de elementos que permanecían escondidos. Se experimenta la ambigüedad de una dialéctica detenida, de un movimiento en reposo capaz de mostrar la evidencia de la contradicción, sin la pretensión de llegar a una perspectiva armónica cuyo resultado sería encubrir la existencia de otras posibilidades. Esta característica nos permite reconocer a la dialéctica en la constitución de este tipo de imágenes, pues hay otras que, si bien se construyen por medio del *montaje*, su intención es crear la ilusión de algo en apariencia natural y cierto, en un sentido resuelve la contradicción. En este caso “al fusionar los elementos de modo tan exitoso (...) toda evidencia de incompatibilidad y contradicción, es decir, toda evidencia de artificio queda eliminada —como ocurre en la fotografía del documento falsificado—” (en Buck-Morss 2001, 84). Por el contrario, con la dialéctica suspendida se trata de mostrar el artificio de cualquier imagen, por ello la construcción debe ser visible, solo de esa manera se sabe que lo vivido, nuestra realidad, no corresponde a una “progresión natural”, más bien ha sido forjada. En ese sentido hay una relación indiscernible entre naturaleza y artificio, entre ambas está el espacio de libertad y para ejercerla es imprescindible tomar posición.

Para tener más claridad sobre este tipo de *montaje* que opera con la dialéctica ayuda recordar lo observado por Benjamin en el Teatro Épico de Brecht, del cual reconoce para su elaboración el uso necesario de esa técnica para romper la continuidad de la acción, característica de este tipo de dramaturgia donde no importa el relato de un acontecimiento, sino las relaciones ahí existentes. En ese sentido es una suerte de “desmontaje” que revela cómo se constituye la realidad. Estas interrupciones dificultan la creación de una ilusión, interrumpen y suspenden el suceso. Lo valioso de ello es mostrar esas relaciones, por un lado, y, por otro, poner en marcha una forma de mirar que ensaya otros ordenamientos.

El Teatro Épico, nos dice Benjamin “se propone tratar los elementos de lo real en el sentido de un ordenamiento experimental. [De manera que] no refleja situaciones, sino que las descubre. El descubrimiento de las situaciones se realiza mediante la ruptura de los desarrollos. Solo que la ruptura no tiene aquí un carácter efectista, sino una función organizadora” (1970, 93). Mediante este proceso se contraponen una situación con otra para ser criticadas dialécticamente. La interrupción suspende la acción y emerge una imagen que necesita un involucramiento distinto a la identificación. El filósofo explica:

El teatro épico avanza a empujones como las imágenes en el celuloide de una película. Su forma básica es la del shock, con que las diversas y bien recortadas situaciones se encuentran unas con otras. (...) Así surgen intervalos que contribuyen a destruir la ilusión del público. Paralizan su tendencia a la proyección sentimental. Esos intervalos son reservados para su toma de posición crítica (1970, 13).

El *montaje* en el Teatro Épico no solo ensambla las situaciones, deja espacios no resueltos para, por un lado, evidenciar que se trata de un artificio y, por otro, romper la continuidad con ello “acaba por desarticular nuestra percepción habitual de las relaciones entre las cosas o las situaciones” (Didi-Huberman, 2008, 79).

El *montaje* solo muestra, no propone un argumento. El material se junta, no para explicar ni interpretar un evento, sino para hacer que se interroguen los elementos puestos en relación. Las preguntas surgen al exponer el material y no de una explicación. Esta manera de pensar recurre a la lógica visual y permite construir conceptos cuya peculiaridad es dejar aberturas para que el concepto siga en movimiento. Desde un punto de vista esto podría significar una vacilación epistemológica, aunque, también, la contundencia de su exposición reclama otra forma de pensar y concebir el conocimiento.

Lo importante en una “imagen dialéctica” es lo que surge en la relación de los elementos, pues aislados hablan de un modo distinto y lo que dicen es diferente al estar puestos en relación. Regresemos al ejemplo

de los ideogramas chinos, el ojo al estar junto al agua si bien no desaparece se aleja de su estado y deja que surja la idea de llorar. Esto implica dos acciones: en un primer momento se trata de reconocer los elementos y recuperarlos, en otro se ha de interrumpir su relato individual al establecer la relación con otros elementos. Sin duda hay una mediación del autor, sin embargo, Benjamin declara que, con este método de trabajo: “No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No me apropiaré de ninguna formulación profunda, no hurtaré nada valioso. Pero los harapos, los desechos: éhos no los quiero describir, sino mostrar” (2016, 854). Es necesario subrayar la idea de “no tener nada que decir” esto es, nada se puede decir de antemano, lo significativo es mostrar la relación de los elementos y, si bien puede ser intencionada, no puede asegurar su significado. Esta “indefinición” constituye su fuerza. Sin duda es otra manera de pensar la cual da cabida a la contradicción en una posición no excluyente: incluye los elementos, no para hacer una síntesis, sino para mantenerlos en un movimiento constante que permite leer aquello en distintas dimensiones, posibilitando la emergencia de algo que de otra manera quedaría ignorado.⁶⁸

Pienso en las fotografías que forman parte del trabajo *Noticias de América* de Paulo Nazareth. Por ejemplo, aquella donde él aparece junto con tres mujeres mayas de Guatemala: una de ellas carga un bebé, todas miran a la cámara y él, mirando en la misma dirección, sostiene un letrero: “vendo mi imagen de hombre exótico”. Si bien ya su persona contrasta con la de ellas —por el género, la altura y la vestimenta— la introducción del letrero interrumpe cualquier tipo de relato que pudiera surgir. Los materiales juntos provocan una perturbación que conduce a preguntar, por ejemplo: ¿qué o desde dónde se mira lo exótico?, ¿cómo se convierte uno en mercancía?, ¿qué se convierte en mercancía?, ¿cómo se logró esa foto?, ¿qué relación hay entre ellas y él? Las interrogantes siguen e invitan a atender lo emergente que se activa y depende de quién repare en esa fotografía.

⁶⁸ La estrategia transdisciplinaria plantea, por una parte, la superación —que no la desaparición— de la contradicción mediante el Tercero incluido por la existencia de Niveles de Realidad; es decir A — no A existen en un nivel de realidad y en otro se unen por la emergencia de un Tercero incluido (T). En cuanto a la síntesis de la dialéctica hegeliana, que es secuencial, en la transdisciplinariedad hay simultaneidad (Nicolescu 2009, 28-29).

La fotografía tomada por Nazareth tiene un *montaje* visible que da a ver algo de su historia personal. Sabemos que ésta se hizo en su trayecto de Brasil a Estados Unidos, durante el cual se retrató a sí mismo con los pobladores, indígenas o no, que conoció durante el viaje, con la intención de observar las semejanzas y diferencias con ellos. La performance tenía un motivo personal que gira alrededor de la identidad y las raíces. También plasmó otras donde el paisaje habla del lugar y de cómo la vida acontece ahí, pero su presencia interrumpe la acción que podría haber tenido lugar. La interrupción posibilita el descubrimiento de situaciones que, en lo general, suceden sin la posibilidad de ser vistas, centra la atención en lo singular, no en la totalidad, se concentra en sucesos particulares que dejan la idea de algo incompleto en la unidad de una imagen. Algo sucedió “de otra manera”. Este interés por lo particular deja fuera la posibilidad de una compenetación, más bien ocurre casi lo contrario, un “extrañamiento”: al interrumpir la mirada se alerta y puede robar un gesto del libre curso de la realidad, mismo que, aislado de la totalidad provoca sorpresa (resultado del “extrañamiento”) y se despierta el interés por aquello que pasa sin ser visto. Importa descubrir los gestos que aparecen a través de la interrupción para “poner los acentos no en las grandes decisiones, que están en la perspectiva de la expectación, sino en lo incommensurable, en lo singular” (Benjamin 1991b, 23). Esto invita a tomar una posición la cual nos hace pensar que “puede ocurrir así, pero también puede que ocurra de una manera completamente distinta” (*Ibid.*).

Cada una de las fotografías expuestas por Nazareth es un *montaje* que realiza a partir de elementos de disrupción: ya sean los letreros, la posición de su cuerpo o las personas que aparecen acompañándolo; pero la suma de las distintas fotografías constituye un *montaje* que pone al descubierto realidades de América Latina, y si casi todas están protagonizadas por el propio artista el *montaje* resulta al mismo tiempo una auto-exposición. Esta estrategia recuerda la petición de Brecht a los actores del Teatro Épico: “El actor debe mostrar una cosa y debe mostrarse a sí mismo. Muestra la cosa naturalmente en cuanto se muestra a sí mismo, y se muestra a sí mismo, en cuanto muestra la cosa” (En Benjamin 1970, 14).

Nazareth mezcla elementos de su historia personal y desea mostrar en escenas mundanas, en pocas palabras, problemas como racismo, exclusión, pobreza, entre otros. En ese sentido son documentos que permiten leer la historia, son los “harapos” recuperados de los cuales habla Benjamin, quien pensaba que esos pequeños momentos, particulares y cotidianos, permitían descubrir “el acontecimiento histórico total”. La colección de fotos tiene huecos que nos piden tomar posición para leerlas, siempre con cautela, pues dicen y desdicen a la vez. Hay algo de las imágenes totalmente inasible, en ese sentido cuestionan nuestras posibilidades de conocer. No requieren afirmar una solución, pero sí demandan una posición.

Shock y memoria

La forma básica de la “imagen dialéctica” es el *shock*, que surge cuando, al yuxtaponer determinados elementos, se ocasiona un choque el cual produce un alto, detiene el flujo y genera un momento ambiguo que hace mirar no solo lo que está ahí, sino lo que surge de esa colisión. Ahí conviven diferentes tiempos, pues el choque necesariamente llama a la memoria contenida, pero invisible. No solo se trata de la irrupción o interrupción de un suceso, es destacable la forma de producirse: a través de una confrontación que suspende la manera de percibir las cosas. Cambia el sentido, pero no se sabe hacia dónde. Esta sensación de extravío, en la cual parece que todo se hace presente de manera involuntaria —lo que ha sido y lo que pudiera ser— corresponde a la experiencia de un *shock* el cual interrumpe y hace participar lo oculto.

Para Benjamin la “imagen dialéctica” está cargada de memoria, en ella aparece lo que el “progreso histórico” ha excluido, pero sigue ahí en forma de ruina. Ella descubre posibilidades no consideradas, en ese sentido aparece el pasado y el futuro, pero no como un relato lineal, lo que exige elaborar la idea del tiempo de otra forma. Esto sucede en un instante, es un *shock* en nuestra percepción que permite la emergencia de otra

imagen.⁶⁹ Este tipo de experiencia, señala el filósofo, hace posible que aparezca la huella de la memoria. En su ensayo “Sobre algunos temas de Baudelaire” reivindica a la memoria en tanto espacio de recuperación de la experiencia de la vida⁷⁰ y de la libertad; pero no es el hecho de recordar lo que nos hace recuperar la experiencia, advierte, sino la memoria. Bergson “considera la estructura de la memoria como decisiva para la experiencia. En efecto, la experiencia es un hecho de tradición... La experiencia no consiste, principalmente, en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria” (2008b, 9). Según el filósofo, Proust llamó a esta memoria “involuntaria”, distinguiéndola de la voluntaria, que se esfuerza por recordar, pero al hacerlo pierde la experiencia del pasado: cuando la conciencia interviene, ésta ocupa el lugar de la huella original.

El reconocimiento de la “imagen dialéctica” no es asunto de la conciencia, pero si de una actitud que demanda un alto grado de atención para poder sugerir el plan de su composición. Podría tratarse de un tipo de “iluminación”, dice Benjamin, la cual parte de la reflexión y cuyo pensamiento es acerca de lo concreto y desde ahí trata de penetrar “el misterio sólo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impene-trable y lo impenetrable como cotidiano...” (1971, 59). En el fondo se trata de un proyecto político que apela a la memoria y la distingue de la historia oficial: un recuerdo hecho a voluntad ha confeccionado una versión que hace pensar, por ejemplo, que el dolor de la exclusión y la esclavitud son cosa del pasado, hace aparentar que el presente es distinto pues, gracias al “progreso” ahora tenemos garantizados nuestros derechos individuales, cuando la realidad demuestra lo contrario.

⁶⁹ Benjamin propone considerarla como un “tercero”, señala Mariela Vargas (2012, 100). Éste sería el Tercero incluido de la transdisciplinariedad.

⁷⁰ En contraposición a dejarse enajenar por lo que entonces observaba de los efectos de la modernidad, que dirigía sus pasos más hacia dejar de sentir, hacia la muerte. En una de sus citas sobre Baudelaire escribe: “¿Cómo es eso? ¿Un mundo que se hunde en la rigidez de la muerte habla de progreso?” (2016, 341).

Desde una “óptica dialéctica” las cosas se descubren de otro modo. Se produce una abertura o fractura en el relato de la historia por medio del *shock* para mostrar lo que ahí está velado. La “imagen dialéctica” es el relámpago que ilumina un instante para ser rescatado, desgajándolo de la historia secuencial. El objetivo es actualizar por un momento la memoria y “para que un fragmento del pasado sea alcanzado por la actuidad, no puede haber ninguna continuidad entre ellos” (Benjamin, 2016, 472).

Recuperar los fragmentos implica, en primer lugar, arrancarlos de su contexto, desarticular o desmontar la estructura de soporte y, en segundo, montarlos en otro contexto sin olvidar la huella de la situación donde han surgido. No se trata de “la verdad”, sino de cómo los hechos se despliegan en la sensibilidad. Este procedimiento contempla una responsabilidad que nuestro autor reconoce en su tesis VI de *Sobre el concepto de la historia*: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal como verdaderamente fue’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como este relumbra en un instante de peligro” (2008a, 40).

Brecht suspende el relato en la dramaturgia, pero también se trata de suspender el relato en la historia y tomar distancia de ella. Para entender el mecanismo valga referirnos a la acción performática de Benvenuto Chavajay: Al tatuarse su nombre “verdadero”, el heredado de su familia, se distancia de un relato histórico, lo interrumpe para desdecir por un momento el personaje que se le ha asignado en una realidad ajena a la propia. El nombre de la historia oficial contiene algo silenciado que surge al tatuarse su otro nombre. No es desconocer lo ocurrido cuando fue nombrado desde la postura oficial, sino que esto se ha ocultado. Con esa acción muestra cómo ambos mundos —el oficial y el personal— conviven en su cuerpo. Hasta ahora, en su acta de nacimiento sigue apareciendo el nombre de Benvenuto Chavajay González, pero ha iniciado un proceso legal para cambiarlo por Chavajay Ixtetelá, a fin de recuperar el apellido materno. Este gesto descubre las contradicciones de lo mestizo o lo *ch'ixi*, noción que retoma Silvia Rivera del aymara —y lo resalto aquí por sus connotaciones expresivas que contemplan la yuxtaposición de dos elementos coexistiendo en sus diferencias sin fusionarse—. La percepción se

confunde en lo que parece una mezcla, pero mantiene sus posiciones antagonicas, no exentas de conflicto. “La noción *ch’ixi*, como muchas otras (*allqa, aymí*) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido” (Rivera 2010, 79). La acción de Benvenuto contempla la coexistencia de diferencias culturales que dan aviso de hechos ocurridos y que podían haber sido de otra forma. Necesariamente hacen un llamado a la memoria donde “la historicidad [está] en el horizonte de toda cuestión de intimidad y de toda cuestión de actualidad” (Didi-Huberman 2008, 16).

Documento

La acción de Benvenuto Ch’ab’aq Jaay hace surgir una impronta con una nueva, el tatuaje. En algún sentido hace una interrupción de algo que podría seguir intacto, no solo para los quienes lo ven, sino para él mismo y sobre él mismo. Esto es significativo pues, anota Benjamin sobre el Teatro Épico, se trata de interrumpir no solo la acción de otros, sino además la propia, en el entendido de que la crítica de lo acontecido debe pasar por el elemento sensible cuyo lugar está en el propio cuerpo. Aquí hay dos características convenientes de anotar, por un lado, la necesidad de que la acción suceda en la propia persona y por otro, que sea real, única posibilidad para recaer en uno mismo. Por eso, advierte el filósofo, el *montaje* solo se puede hacer con documentos extraídos de la realidad, para ello propone y defiende lo que él llama *escritura de montaje documental*, un método de observación capaz de volver legible la imagen en su visibilidad para evitar que pase desapercibida, esto es, volver legible la memoria.

Para Benjamin, en el mundo hay pistas para acceder a un pasado olvidado, pero es necesario buscarlas, para ello hay que detenerse en las imágenes procedentes de la realidad. Pero estas, por si solas, no dicen nada, hay que aprender a leerlas y conversar con ellas, es decir, manifestar su construcción, su continente y su contenido. En otras palabras, reconocer su conformación cultural, pues toda imagen es resultado de un proceso que se transmite a través de ellas en la experiencia cotidiana y se localizan en hechos que construyen la vida. Así lo escribe en *Calle de dirección*

única: “La construcción de la vida se halla, en estos momentos, mucho más dominada por hechos que por convicciones” (1987, 15). Lo importante es poner atención sobre los hechos, para ello, en ese libro invita —y lo muestra en lo concreto de su realización⁷¹— a efectuar un intercambio entre acción y escritura. Este es el mismo método necesario para leer los hechos en esos instantes que se interrumpen para volverse imagen. La acción que hace posible su legibilidad consiste en poner en relación las imágenes-hechos (documentos) para descubrir lo escondido. En otras palabras, se requiere volverlos, por medio del *montaje*, una “imagen dialéctica” que exprese la historia ocultada y, sin embargo, contenida en la cultura. “La barbarie, observa Benjamin, se esconde en el concepto mismo de cultura: se considera ésta como un tesoro de valores que, si bien no son independientes del proceso productivo del que surgieron, lo son respecto de aquel en el que perduran” (2016, 470). Habría que advertir qué, cómo y para qué perduran.

El propósito de detener y detenerse en momentos concretos y particulares con una óptica dialéctica es tener la posibilidad de rememorar acontecimientos no legibles tan fácilmente en la imagen, aun sea periodística que informe sobre un hecho. Para comprenderla es necesario encontrar las relaciones presentes y con ello hacer hablar lo que ella contiene. El peligro de no hacerlo es dejar que aquello se convierta en dato abstracto, incapaz de actualizar lo sucedido y pensar que es cosa del pasado o de otro lugar, distante de quien lo mira.

Comparto un momento desde lo personal que me ha ayudado a entender la necesidad y urgencia de leer los hechos de manera concreta y específica. Recuerdo mi participación en las marchas a las cuales he asistido en la ciudad de México para protestar por la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa el 26 de septiembre del 2014. La primera de

⁷¹ Sobre el proyecto de este libro, dice Benjamin, es “un punto crítico que despierta en mí la voluntad de no enmascarar los momentos políticos contemporáneos de mi pensamiento en una forma anticuada, como hacía antes, sino de desplegarlos experimentalmente en forma extrema” (carta a Scholem, 22/12/1924, cit. en Buck-Morss 2001, 33). La forma del libro es un *montaje* de relatos cortos que no buscan un sistema, pero que proponen una forma de hacer filosofía, cuyo material está en los detalles que salva para ser expuestos.

ellas fue multitudinaria y escalofriante, entre todos había un contingente de estudiantes de la Normal guerrerense, ellos caminaban casi en silencio, los demás gritaban las consignas. El contraste era llamativo e inquietante, aún no puedo descifrar en su totalidad lo que significaba o veía en esta diferencia, pero era commovedor y, claro, había tristeza y, tal vez, el anuncio de un peligro: que quienes gritaban perdieran a lo largo del tiempo la energía para hacerlo. Un tiempo después, cuando me dirigía a otra de las marchas, el taxista que me dejó a unas cuadras del punto de reunión exclamó: “¡Otra vez! Ya sabemos que fue muy doloroso y todo lo demás”. —Pero esto aún no está resuelto— pensé. Sin embargo, para el taxista, era cosa del pasado. Mientras a las marchas cada vez acudíamos menos personas, en distintos espacios proliferaron los retratos de los desaparecidos,⁷² de 43 bancas vacías, del número 43 y más. Estas imágenes se han vuelto el emblema de la desaparición forzada, hecho que se vive en México de manera alarmante. En principio las marchas eran efectivas para evidenciar lo que ocurría, pero poco a poco se iba perdiendo la historia, o historias que han producido las desapariciones, así mismo, poco a poco, las marchas iban siendo cada vez menos concurridas, por ejemplo, la del 26 de septiembre del 2018: veo en las noticias la marcha sobre Paseo de la Reforma que sigue clamando justicia sobre los 43. ¡Olvidé la fecha! Lo escribo con sorpresa. Esta vez no asistí. Las imágenes son visibles, pero han perdido su legibilidad y su actualidad. Se necesita una operación de rescate, literal y metafórica que permita oír la historia no contada. Esto es un acto primordial si pensamos en la urgencia de transformar la realidad, porque la memoria histórica —no el recuerdo— impacta de manera decisiva para ocasional cualquier cambio.

Para Didi-Huberman hacer legible la imagen es un momento ético, necesario para interrogar los hechos en todas sus dimensiones: el quién, el por qué, el para qué, el antes y el después, el contexto; es decir, realizar el trabajo dialéctico que no pretende una lección moral o moralizante, sino aproximarnos a conocer el sentido y reconocer por medio de

⁷² Son de destacar, como “Documento” los papalotes elaborados por el maestro Francisco Toledo con los rostros de cada uno de los 43 estudiantes.

los sentidos un hecho, única posibilidad de tomar aquello que se ha querido borrar a favor del recuerdo confeccionado, acorde a intereses que necesitan hacer perdurar las mismas condiciones. Desde el lugar del recuerdo confeccionado los hechos se ven con “apatía en el corazón, acedia que no se atreve a adueñarse de la imagen histórica auténtica, que relumbra fugazmente” (Benjamin 2008a, 41).

Resulta significativo observar cómo son trasmítidas las imágenes y buscar en ellas sus contradicciones pues “no hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie tampoco lo está el proceso de transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros” (Benjamin 2008a, 42). Ante esta situación es conveniente asumir la tarea de reconocer lo que hay en ellas mostrando su construcción, dicho con la precisión de Benjamin: “Mira(r) como tarea... la de cepillar la historia a contrapelo” (2008a, 43).

El proceso consiste en recuperar trozos de la vida real establecidos en documentos para descubrir lo que hay ahí con el objetivo de “interrogar todas las cosas y todos los acontecimientos por lo que tienen de efímeros y variables” (Brecht, en Didi-Huberman 2008, 111). Estos momentos son gestos producidos por la interrupción de la acción, y la tarea es valorar ese material adecuadamente pues un gesto recuperado de la realidad, convertido en documento, contiene varias verdades y es necesario hacerlas estallar. Esta es la función del *montaje*: “Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total” (Benjamin 2016, 463). Para lograr descubrir esos momentos y sus huellas es necesario trabajar con procedimientos de confrontación, yuxtaponer, desplazar, hacer una serie de operaciones no al servicio de alguna idea, sino con una actitud crítica avivada con la reminiscencia que sucede en “la lectura” de un documento.

La propuesta nos lleva a pensar desde aquello que nos conforma día a día, a crear una relación inédita con los hechos para comprometernos existencialmente al enunciar nuestros problemas cotidianos, las nostalgias, promesas, recuerdos, anticipaciones, sueños, traumas y leyendas; en un

juego de correspondencias, incompatibilidades, recapitulaciones para producir una amalgama generadora de una luz diferente que alumbre al mundo, dialogue con él y con su historia. Estamos hablando de otras formas de documento, los que se encuentran en el diario caminar y piden ser leídos desde una mirada capaz de desplazarse de sus marcos para reconocer la luminosidad de la vida. Es una actitud insurgente por parte de individuos que dan lugar a acciones disonantes e invitan a tomar posiciones disidentes, marginales: las de no ajustarse al cortejo triunfal de la versión oficial y dominante de la historia. “Todos aquellos que se hicieron de la victoria hasta nuestros días marchan en el cortejo triunfal de los dominadores de hoy, que avanza por encima de aquellos que hoy yacen en el suelo. Y como ha sido siempre la costumbre, el botín de guerra es conducido también en el cortejo triunfal. El nombre que recibe habla de bienes culturales” (Benjamin 2008a, 43).

Esta forma de mirar es realizada por los artistas que me han convocado. Por ejemplo, el mencionado trabajo de Paulo Nazareth implica la generación de documentos y fotos producidas en su caminar. Además, contempla la recolección y colección de objetos para leer la historia ahí contenida. Esto requiere una acción que active el objeto encontrado e ilumine sucesos en el presente cargados de historia. Un ejemplo de ello es la serie *Productos de genocidio*.⁷³ La serie está formada por la recolección de productos y marcas que llevan nombres indígenas y afro-latinoamericanos. Optar por esas palabras es una estrategia utilizada por las corporaciones para esconder su avaricia al usar los nombres de aquellos a quienes han despojado de sus tierras y cultura. Los objetos —envolturas, logos, nombres— son documentos donde se exponen problemas cotidianos en América Latina de poblaciones violentadas o exterminadas. A pesar de tener ante nuestros ojos el hecho, puede pasar inadvertido con las envolturas y nombres de productos que reinan victoriosos por encima de aquellos.

⁷³ La serie ha formado parte de varias exposiciones: - *Genocidio en América* (2015), Meyer Rieger, Berlín, Alemania; <http://www.meyer-rieger.de/en/data/exhibitions/205/genocide-in-americas.html> ; *Velha Esperança* (2017), Mendes Wood DM, São Paulo, Brazil <https://mendeswooddm.com/pt/exhibition/old-hope> .

La posibilidad de mirar otras alternativas requiere de creatividad para desordenar y desmontar las historias en un horizonte de lo cotidiano que lleve a tomar y reconocer otras posiciones a fin de poner en entredicho las ideas dominantes, esas introyectadas en nuestras formas de mirar y que se reflejan en la realidad material existente. Se trata de reconocer la diferencia de posiciones y valorar la posibilidad de cambio, el cual se rige no solo por una óptica humana, sino por la óptica de la vida.

Desvíos de la mirada performática

La producción de la mirada se realiza a través de un procedimiento en el que intervienen varias acciones: elegir, encuadrar o recortar, tomar posición y finalmente “dar a ver”. Cada uno de estos pasos puede ser motivo de interrogación para reconocer reactualizaciones de pensamientos y sensibilidades o, por el contrario, desajustes en los marcos para visibilizar otras posibilidades, tanto de pensamiento como de acción y otras formas de relación con el mundo. En este caso se trataría de la apertura de un espacio crítico y creativo, lo cual he observado, sucede por medio de un *desvío*, es decir, por el hecho de apartarse de una dirección o enfoque fijado de antemano.

Ahora bien, el *desvío* cobra sentido cuando es dado a ver. Me interesa revisar esta acción determinante para la producción de una imagen. La mirada, recordemos, incluye el acto de ver que siempre implica una relación entre lo visto y quien ve. ¿Qué tipo de relación se establece ahí y en qué cambia cuando existe la voluntad de “dar a ver” ?, ¿qué implicaciones tiene hacer esto por medio de un *desvío*? , ¿cómo se ponen en juego las transformaciones de lo tecnológico? , ¿cómo impactan estas formas en lo político y social? Estas son algunas de las interrogantes que aparecen en el momento de “dar a ver” y son cuestionamientos que me han surgido al distinguir “lo teatral” en las acciones artísticas motivo de mi reflexión, forma peculiar la cual corresponde con la transgresión implícita en la transdisciplinariedad (Nicoleescu 2009, 44).

Teatralidad

La teatralidad,⁷⁴ fenómeno cuyo sentido y motivo de existencia es “dar a ver” (Féral 2004), es un espacio privilegiado y decisivo para reflexionar sobre la mirada, y no solo eso, forma parte, además, de los procedimientos detectados para generar un *desvío*, pues una de las características popularmente considerada en el habla cotidiana para designar algo como “teatral” es la afectación ya sea por exageración, artificialidad e incluso falsedad. En ese sentido, la teatralidad es un modo de percepción consistente en ver por medio de una afectación o alteración la cual trastoca lo que se ve y al que ve, con ello realiza un *desvío* y ofrece la posibilidad de mirar de otra forma.

La noción de teatralidad ha sido estudiada desde dos perspectivas distintas, una de ellas la piensa como algo exclusivo de la escena teatral que le otorga especificidad, según el estudio pionero de Féral; pero hay quienes, desde otro ángulo, proponen una comprensión más amplia del fenómeno cuya presencia se ubica en diversos actos y situaciones fuera de la escena, es el caso de Turner (1988), Burns (1973), Schechner (2002), Taylor y Villegas (1994), entre otros.⁷⁵ Estas dos perspectivas no son necesariamente excluyentes, pues, explica Féral, la teatralidad se entiende más como “una estructura trascendental. [Vista así] Son las condiciones generales de la teatralidad las utilizadas por el teatro. Dicho de otro modo, el teatro es posible solamente porque la emergencia de la teatralidad existe y el teatro la convoca” (2004, 93). Más que considerarla una categoría se

⁷⁴ “Más que una propiedad de la cual será posible analizar las características, parece ser un proceso, una producción que concierne ante todo a la mirada, la mirada que postula y crea otro espacio que se convierte en espacio del otro -espacio virtual, esto es evidente- y da paso a la alteridad de los sujetos y a la emergencia de la ficción. Este espacio es el resultado de un acto consciente que puede partir del *performer* (en el sentido más amplio del término) ... o del espectador, cuya mirada crea una división espacial donde puedeemerger la ilusión... y que puede referirse sin distinción a los acontecimientos, los comportamientos, los cuerpos, los objetos y el espacio tanto de lo cotidiano como de la ficción” (Féral 1988, 350, en mi traducción).

⁷⁵ Otras investigaciones sobre la teatralidad donde se integran las dos perspectivas son las de Fischer-Lichte 1995, Villegas 1996, Rozik 2000, Cornago 2003, Sánchez 2012, Diéguez 2014 y Prieto (2009).

trata de un proceso que sucede en “los ojos del espectador, si se puede decir [así]” (2003, 17). En ese sentido, para Féral “la noción de teatralidad nos va a permitir definir ante todo nuestra posición como sujeto” (2003, 17).

Féral otorga un lugar central al sujeto en el fenómeno de la teatralidad, no obstante, desde mi perspectiva, la relación entre el sujeto y el objeto hace surgir —sin estar bajo el dominio de ninguno de los dos— la posibilidad de un *desvío*.⁷⁶ En todo caso, me atrae de este fenómeno reconocer el proceso que, en principio, se refiere a la capacidad para crear un *espacio otro*.⁷⁷

Hay varias características que conviene destacar del procedimiento, con el objetivo de valorar sus implicaciones. Comienzo por señalar de manera general dos aspectos básicos y sugerentes para contemplar la posibilidad del *desvío* y que, además, resultan constitutivos de la teatralidad: uno de ellos se trata de la capacidad de romper con la cotidianidad, hecho que sucede por la emergencia de un espectador que es partícipe del acontecimiento del ver. Éste es el elemento fundamental para entender la teatralidad. Para Elizabeth Burns (1973) siempre que aparece un espectador consciente de serlo se habla de teatralidad, sin importar el terreno donde aparezca, sea artístico o social. Este enfoque ha proporcionado elementos para el análisis de los mecanismos sociales. Esta perspectiva nos permite averiguar cómo la historia se va reescribiendo ante los ojos del mirante, un espectador consciente de serlo, cuyo vínculo con los hechos mantienen una distancia que le permiten ser crítico, sin que con ello se pretenda la “objetividad”. Reconocer la teatralidad en estos procesos nos

⁷⁶ Esto lo plantea la transdisciplinariedad, la transgresión de la dualidad que opone los pares binarios: sujeto-objeto, subjetividad-objetividad, materia-conciencia, naturaleza-divinidad, simplicidad-complejidad, reduccionismo-holismo, diversidad-unidad, entre otros. Esta dualidad está transgredida por la unidad abierta que abarca el Universo y el ser humano (Nicolescu 2009, 44).

⁷⁷ “La condición de la teatralidad sería, entonces, la identificación (cuando ella fue deseada por el otro) o la creación (cuando el sujeto la proyecta sobre las cosas) de un ‘espacio otro’ del cotidiano, un espacio que crea la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece. Esta división es el espacio que crea un afuera y un adentro de la teatralidad, es el espacio del otro. Es el fundador de la alteridad de la teatralidad” (Josette Féral 2004, 91).

lleva a considerar el movimiento activo e inacabado de la reflexión, pues esta característica se sitúa en el momento presente de quien mira, es decir, se percibe en situaciones concretas en las cuales el espectador ocupa el lugar central. Se trata de un pensamiento situado.

Al pensar en los modos y medios de “dar a ver” en la actualidad no puedo dejar de lado que, desde el siglo XX, la teatralidad y la espectacularidad se han vuelto paradigmáticas para configurar la experiencia, tanto en los fenómenos artísticos como sociales. La proliferación de distintos medios tecnológicos de difusión y de relación han aumentado la posibilidad de crear espacios para llamar la atención y la emergencia de espectadores, es el caso de las redes sociales. Con ello se han potenciado en la vida privada y en la pública la espectacularidad y la teatralidad. Por ello, sin hacer una separación tajante de ambas nociones conviene distinguirlas. Uno de los elementos que las hace semejantes es el uso de la artificialidad, sin embargo, hay diferencias claras en la forma de hacerlo.

En el caso de la espectacularidad lo artificial se usa para configurar una apariencia que se propone como verdad. Pensemos en un *Reality Show*, lo que ahí sucede se toma como verdadero, así se ponga ante nuestros ojos de manera artificial. Su intención es hacer aparecer una idea cuya existencia se presupone bien configurada y estable, su base está en esa idea, aunque la experiencia actual sea otra. Si la idea muestra “que es bueno”, aunque en lo concreto se viva lo contrario, se toma como “bueno”. En ese sentido hay artificialidad, pero ésta se toma como verdad. Para hacerlo posible cuenta con la actitud pasiva del espectador quien acepta lo que aparece sin réplica alguna.⁷⁸ Así sucede en el terreno del espectáculo el cual, dice Guy Debord “es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda la vida humana, y por tanto social, como simple apariencia” (1999, 40). Su construcción corresponde a representaciones precisas.

⁷⁸ Para Guy Debord el espectáculo tiene una enorme positividad indiscutible e inaccesible que se declara al decir: “lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece”. La actitud que exige por principio es esta aceptación pasiva que ya ha obtenido de hecho por su forma de aparecer sin replica, por su monopolio de la apariencia” (1999, 41).

Por cuanto a la teatralidad⁷⁹ pasa otra cosa: más que la representación de una idea, la altera por medio de la artificialidad, no pretende transformarla en verdad, sino que, al contrario, hace notar lo artificial de su construcción, por eso necesita de la actividad de un espectador para otorgarle algún significado. La teatralidad no es una representación, pero sus mecanismos ponen en marcha el proceso representacional; si bien parte de una representación, su proceder hace visible su construcción, es decir, pone en claro que se trata de una representación y como tal, es artificial. En ese sentido posibilita la crítica y potencia maneras de contemplar los sucesos vividos. No por ello tiene la capacidad de formar una opinión general, más bien la pone en duda. Se trata de una estrategia para llamar la atención, pero no tiene un resultado predeterminado en quien observa.

Ambas nociones consideran la representación de una idea, pero mientras la espectacularidad la reafirma, la teatralidad hace una fisura y devela su artificialidad: la lógica espectacular se basa en la exhibición, no en la significación y el contagio, como sí ocurre en la teatralidad, este hecho la vuelve una herramienta crítica y creativa.

Por mi parte, me enfoco en la teatralidad porque lleva implícito un *desvío* en la forma de ver, un quiebre por donde puede aparecer otra posibilidad de configurar la realidad. He señalado dos aspectos básicos en su composición: la emergencia de un espectador y la capacidad de alterar lo cotidiano, con estos elementos se anudan otros que revisaré para comprender el procedimiento del *desvío*: la artificialidad, el estar en relación, la emergencia de lo otro, lo performativo y lo performático.

⁷⁹A partir de un recorrido por las distintas aproximaciones de la noción de teatralidad, Antonio Prieto señala varios aspectos que coinciden en ellas para su definición, como son: ficción, representación, transformación de la realidad, simulacro, espectacularidad y significación. (2009, 116- 143). Más allá de retomar la querella entre si se trata de una especificidad de la disciplina artística o no, me interesa retomar el procedimiento que implica la participación de estos elementos y su funcionamiento.

Artificialidad

La teatralidad se ha distinguido, a veces peyorativamente, por ser algo falso o engañoso, cualidad que le da el uso del artificio y su lejana pretensión de verdad. Esta característica produce desconfianza o, en el mejor de los casos, se le atribuye un segundo o tercer lugar restándole importancia con respecto a otros modos de conocer. Esto sucede desde una tradición de pensamiento afín a las jerarquías platónicas donde la realidad corresponde a las ideas que son el modelo para seguir. En ese sistema se piensa en una presencia estable cuya representación ha de tratar de ser fiel al modelo; pero cuando el artificio se hace evidente se aleja de la fidelidad y por el contrario se acentúa que “no es” —es *tan solo* un simulacro— se pierde la conexión con *la esencia*, aunque en lo exterior produzca un efecto de semejanza. Esta característica la imposibilita de producir algún conocimiento, es decir, la conciencia de no ser verdad y alejarse decididamente del modelo le impide contener algún saber. Lo mismo sucede con los simulacros, explica Deleuze (1994, 211), formados sobre una disimilitud “y poseen una perversión y desviación esenciales”, no solo son “una copia de la copia, ícono infinitamente degradado”, sino que se han negado a seguir el modelo con la actitud irónica de simular la forma, pero en la desemejanza. “La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza” (1994, 212).

La desconfianza que produce la naturaleza del simulacro surge de reconocer su fuerza para quebrar este sistema de pensamiento dependiente de una presencia estable y verdadera. Deleuze lo afirma al observar el análisis del mismo Platón quien, al querer distinguir el valor de lo verdadero frente a lo falso con la figura del sofista, se encuentra con una potencia capaz de destruir todo ese sistema: “A fuerza de buscar por el lado del simulacro y de asomarse hacia su abismo, Platón, en el fulgor repentino de un instante, descubre que éste no es simplemente una copia falsa, sino que pone en cuestión las nociones mismas de copia... y de modelo” (1994, 211).

Al poner en entredicho la idea de “modelo” y por tanto de la “copia”, el simulacro ya no puede proponer un punto de vista privilegiado, ni

tampoco un modelo otro, simplemente porque no hay alguno que resista su procedimiento. Esta maquinaria, llamada por Deleuze, siguiendo a Nietzsche, “máquina dionisiaca” es “la potencia de lo falso”, que hace caer cualquier jerarquía, “instaura el mundo de las distribuciones nómadas y de las anarquías coronadas. Lejos de ser un nuevo fundamento, absorbe todo fundamento, asegura un hundimiento universal, pero como acontecimiento positivo y gozoso, como *defundamento*” (1994, 216).

“La potencia de lo falso” tiene una fuerza derivada del artificio; valora la capacidad creadora, que es la artística, y pone en marcha la posibilidad de crear el mundo. Se diluye el deseo de llegar a lo verdadero, pues no hay verdad, existe la potencia de creación, se trata de una experiencia.

Deleuze, siguiendo las claves del simulacro, afirma la importancia de la estética aun habiéndose dividido en dos perspectivas: una atiende la sensibilidad en tanto forma de la experiencia posible y otra contempla la teoría del arte como reflexión de la experiencia real. La maquinaria del simulacro, cualidad esencial de la obra moderna, hace posible transformar las condiciones de la experiencia en general para que devenga en las condiciones de la experiencia real (1994, 214). A partir de ello me compromete apuntar las posibilidades de la teatralidad, una forma de simulacro que construye vínculos basados en la artificialidad pero que promueve experiencias reales, de esta manera se puede occasionar un encuentro con lo real, irrupción de “algo” sin identificación ni referencia, cuyo lugar está en el presente inestable recibido con la vivencia.

Entonces, lo que resulta significativo al crear y vivir una experiencia es la posibilidad de acercarse a “lo real”, aquello velado para siempre y que no es una presencia estable ni un modelo para representar. Esta perspectiva coincide con la diferencia observada por Nicolescu entre Real y Realidad.⁸⁰ Considerar lo “real” de la experiencia permite reflexionar sobre la mirada y sus posibles descentramientos. En ese sentido es un modo de resistencia a lo determinado, a lo que se supone “es”, para dar paso a

⁸⁰ En la transdisciplinariedad es medular distinguir qué se entiende por real y qué por realidad: “real es lo que es. No se le puede agregar nada más —si se le agrega deja de ser real, se convierte en realidad—. La realidad es lo que resiste a nuestras experiencias, representaciones, descripciones, imágenes y hasta nuestras formulaciones matemáticas, es accesible a nuestro conocimiento” (Nicolescu 2011, 16).

otras opciones. Acerarse a “lo real” posibilita construir otras realidades, hecho que se subraya cuando se hace a través del artificio.

Estar en relación

El tiempo y espacio de la teatralidad está en la relación entre quien ve y lo mirado. No es posible la teatralidad fuera de la relación. Para pensar en esta característica son esclarecedoras las observaciones de Michael Fried (1998) cuando describe al arte minimalista como profundamente teatral. Argumenta que este arte demanda una situación dónde se establezca claramente la existencia de un espectador. En este esquema la obra no es protagonista, lo cual lamenta Fried pues, según su perspectiva, pierde la esencia de lo que debiera ser el arte que, afirma, se basa en la independencia del objeto frente al sujeto. Por el contrario, en esta nueva forma de concebir el objeto, solo la relación posibilita su sentido: “La experiencia de estar distanciado de la obra en cuestión parece crucial: el espectador es consciente de que guarda una relación indeterminada, abierta —y no rigurosa— como *sujeto* con el impasible objeto” (1998, 181). Seguimos con la idea del simulacro donde, observa Deleuze, incluye en sí al observador, “quien se transforma y deforma con su punto de vista” (1994, 213).

¿Qué sucede al aceptar la importancia de la relación para el surgimiento del sentido y del pensamiento? Para la teatralidad se vuelve decisiva. En el “entre” está el valor, y es efímero, inestable, pero dependiente de la mirada, a partir de la cual se funda la relación. Fried agrega: “Se dice que algo tiene presencia cuando exige al espectador que lo tenga en cuenta, que lo tome en serio” (1998, 180). La mirada hace posible experimentar la presencia, el espectador otorga esta cualidad, el objeto no está en sí, sino que depende de ser construido por ella. A tal grado incumbe la relación. Con la teatralidad se tiene una experiencia desde la cual surge algo que no es de ninguna de las dos partes, sino de un tercero, producto tal vez del Tercero Oculto,⁸¹ elemento crucial para concebir otro tipo de

⁸¹ Desde la perspectiva transdisciplinaria cuando el Sujeto y el Objeto se comunican, después de atravesar la zona de *no Resistencia*, emerge el *Tercero Secretamente incluido o Tercero Oculto* (Nicolescu 2009, 44).

práctica cognitiva y de relación con el mundo considerado central en la metodología transdisciplinaria.

Emergencia de lo otro

Cuando se habla de teatralidad se señala una interrupción en el acon-
tecer de los hechos, o al menos en la forma de mirarlos. Lo cotidiano, eso
que ocurre de la misma manera, es trastocado por la teatralidad y con su
acción lo vuelve extra-cotidiano. Es una mirada que crea, ya se ha dicho,
un *espacio otro* (Féral, 2004) y en tanto se trata de un dar a ver, es un espacio
formulado para y por el otro, donde también ha de suceder “lo otro”,
aquello que habitualmente no se mira, lo oculto. Esto no implica crear un
modelo, pero si descubrir otras posibilidades y permitir la emergencia (sin
control alguno) de eso otro, no visto hasta entonces.

Sin embargo, debo aclarar, la creación de este espacio distingue lo
dentro del afuera. Este es un límite y, en algún sentido, ha hecho que “no
se le tome en serio”; pero el límite abre, al mismo tiempo, una manera de
proponer otras posibilidades fuera del conflicto, pues siempre se podrá
argumentar que eso es “arte”, un tipo de simulacro. El hecho permite to-
mar licencias de alguna manera “inocuas”, pues sucede en otro espacio
distinto a la realidad y lejos de la verdad. Es una táctica para reappropriarse
de esquemas, sin contradecirlos de manera abierta. Agudeza de los débiles
frente al dominante.

En un paso más arriesgado, e igualmente ingenioso, algunas accio-
nes usan estrategias para construir ese *espacio otro*, sin separarlo de la reali-
dad: es un espacio otro y a la vez sucede en el de la realidad (operan con
el principio del Tercero incluido). Para ello recurren a acciones en mo-
mentos donde los límites entre vida y arte son borrosos. Esta aparente
ambigüedad reclama la producción de otros órdenes, otros límites. Se trata
de un *desvío* donde se desdibuja la división entre el territorio destinado a
una y otro. Esta es otra manera de entender la práctica artística.

Erika Fischer-Lichte observó el hecho y lo ubicó dentro de la *Esté-
tica de lo Performativo* (2011), la cual, entre otras cosas, se refiere al arte del
rebasamiento de fronteras, es “una experiencia de liminariedad que puede
llover a una trasformación o que, en sí misma, se experimenta como una

transformación” (2011, 378). En ello se implica también la redefinición del concepto mismo de frontera “que no separa dos ámbitos, sino que los vincula” es decir, se opone al binarismo y “en vez de proceder argumentalmente con un ‘lo uno o lo otro’, lo hace con un ‘tanto lo uno como lo otro’ (2011, 404-405), igual lo propone la metodología transdisciplinaria.

La transformación y el momento de supresión de las fronteras son algunas de las características del *performance art* y del performance en general, por ello se ha vuelto un medio para responder al contexto desde la acción, espacio-tiempo donde se pretende dar cuenta del estado de las cosas, sí, pero igualmente de la posibilidad de ser de otra forma, pues, observa Victor Turner, el *performance* produce un estado liminal el cual, “podría describirse como un caos fecundo. Un almacén de posibilidades, no un ensamblaje fortuito, sino un esfuerzo por nuevas formas y estructuras” (2002, 99). Conviene detenerse en este aspecto, es decir, en la performatividad del proceso. Esta característica expone la posibilidad de transformación realizable a partir de la acción.

Lo performativo y lo performático

Las nociones de “performance”, “performatividad”, “performativo” y “performático” tienen una enorme complejidad por su polisemia conceptual. Entre ellas hay diferencias en su uso y significación, aunque todas se refieren a fenómenos cuya característica común es estar ubicados, de alguna u otra manera, en la acción y realización. Diana Taylor (2001), Richard Schechner (2012) y Erika Fischer-Lichte (2011), entre otros teóricos, han precisado los usos de estas nociones desprendidas del sustantivo *performance*, aunque sobre éste hay gran dificultad para fijar su genealogía y explicar su naturaleza. Quizá no tiene un solo origen, su aparición en distintos contextos —históricos, geográficos o disciplinares— lo confirma. Emerge, digamos, en actos de diferente índole y una de sus características es no poder permanecer estable en algún sitio o modo, se mueve y trasciende cualquier límite. La capacidad de rebasar el límite abre posibilidades para re-evaluar lo que sabemos, lo que somos y nuestros comportamientos, a partir de ese momento liminal donde se puede ser una u otra cosa, sea para restablecer una conducta (y sus normas) o romper con ella.

Hay varias versiones del surgimiento del *performance*,⁸² en algunos casos lo ubican en las artes visuales. En esta línea son significativas las obras de Ives Klein y Jackson Pollock, ambos destacan la trascendencia de la acción en su quehacer plástico, allí la teatralidad participa en la realización de las imágenes, sea pintura o fotografía. Al hacer referencia al verbo en inglés “*to perform*”, traducible como “realizar”, Pollock pone énfasis en cómo realiza (*perform*) sus pinturas. En la dinámica de creación adquiere relevancia la acción encaminada a la realización de objetos. Ahora bien, las realizaciones (*performances*) podrían prescindir del objeto, de esa manera la acción o actuación misma es la realización. Así se produce algo que podríamos llamar “actuación conceptual”⁸³ cuyo parecido con el teatro o la danza reside solo en la presentación ante una audiencia. En esta línea podemos ubicar las acciones disruptivas de los futuristas, las *soirées* dadaístas, los *happenings*, el accionismo vienes o el *fluxus*. Estos actos rompen con las presuposiciones epistémicas con las que se veían y se producían las artes. Un cambio notable en el campo de las artes visuales es reconocer al cuerpo como elemento sustancial de las realizaciones, producto artístico e instancia política,⁸⁴ por un lado y, por otro, el uso del espacio escénico, es decir, la relación entre espacio y tiempo como elementos decisivos para la construcción del evento o realización se vuelve fundamental en la creación.

Otros pioneros del performance se pueden ubicar en el campo de las artes escénicas, entre ellos destaca la creación del *Black Mountain College* y las exploraciones transgresoras de John Cage en la música y de Merce Cunningham en la danza, así como las producciones del *Living Theatre*.

⁸² La historia del performance tiene varias maneras de ser contada y depende del lugar de enunciación: para Goldberg los orígenes están en los artistas europeos con sus prácticas futuristas; Fischer Lichte sitúa el antecedente en los artistas visuales y plásticos como Joseph Beuys, el grupo Fluxus y el accionismo vienes; Maris Bustamante y Mónica Mayer reconocen el surrealismo en su versión mexicana y la idea impulsada por Acha del arte no-objetual, como antecedentes; para Coco Fusco este arte comenzó desde los primeros días de conquista europea; Josefina Alcázar, Fernando Fuentes, Antonio Prieto hacen su recorrido histórico desde México y nos ofrecen esa perspectiva.

⁸³Cfr. Ramón Almeda “Líneas precursoras del performance arte” [en línea] <http://www.criticarte.com/Page/file/art2001/PERFORMANCE_ART.html> [Consulta: 30 marzo 2018].

⁸⁴ Cfr. Elka Fediuk y Antonio Prieto, 2016.

Desde el terreno de las artes escénicas el cuerpo y uso del espacio escénico es una condición para expresar y construir la obra; pero ahora proponen otra manera de trabajar con el cuerpo al alejarse de la ficción y romper las normas de creación de sus propios lenguajes disciplinares. En el performance hay una conciencia distinta sobre el uso del cuerpo, su acción a partir de él y sus implicaciones sobre la propia persona. Se aclara la no división entre el arte y la vida, de tal manera que se permite y alienta el uso del testimonio, la confesión y la autobiografía. Los artistas mismos —su cuerpo y persona— son la obra, objeto y sujeto están unidos en la acción. Para Alejandro Jodorowsky y su propuesta de efímeros pánicos —un antecedente del *performance art*, o *performance*— una de las funciones de realizar la acción es tratar de ser la persona y dejar fuera la representación ficticia de un personaje para poder así desenmascarar nuestras representaciones sociales.⁸⁵ Lo valioso y característico de estas acciones, según este creador, son las huellas dejadas a partir del acto real, un acontecimiento que deja trazas. Esta es la fuerza del performance. El autor propone otras características, algunas de ellas no solo ayudan a concebir este tipo de práctica, además aclaran la posibilidad de otra lógica en el pensamiento. Me interesa resaltar este aspecto. Entre otras de sus ideas subrayo:

- El hombre pánico no es, sino está siendo.
- La inteligencia pánica es capaz de afirmar dos ideas contradictorias, al mismo tiempo que afirmar infinitas ideas que no afirmar ninguna.
- El hombre pánico actúa ante la realidad por agotamiento de posibilidades. Es decir, cree que ante un problema no hay una solución sino infinitas.
- El pánico ve el tiempo no como una sucesión ordenada, sino como un todo donde las cosas y los acontecimientos, pasados y presentes, están en eufórica mezcla.

⁸⁵ “El exactor, hombre-pánico, no actúa en una representación y ha eliminado totalmente al ‘personaje’, en el ‘efímero’, este hombre pánico trata de llegar a la ‘persona’ que está siendo” (Jodorowsky 1981, 7)

He retenido esos puntos pues aclaran algunas características significativas de las prácticas artísticas incluidas. Por ejemplo, estar en movimiento en la acción y en el pensamiento nos permite reconocer otra lógica más allá de las dicotomías y, en un paso más, posibilita la emergencia de algo no codificable en nuestra lógica. El tiempo no es lineal —en un momento se agolpan presente, pasado y futuro—, esa conciencia permite reconocer un sinfín de posibilidades.

La referencia a las artes escénicas señala la eficacia de las actuaciones, o acciones realizadas frente a un público o con el público y sus implicaciones. Si bien, indica Diana Taylor “Los artistas son los que juegan con la idea de re-presentación, con la transmisión del conocimiento a través de gestos corporales, con la mirada del espectador, y con el uso del espacio (entre otros ejemplos), pero estas prácticas van mucho más allá de lo artístico en su potencial social” (2011, 12). Tal aspecto ha sido considerado desde otras áreas de conocimiento. Los trabajos desde la antropología de Victor Turner y Richard Schechner han visto su potencial como lente epistemológico y han propuesto una comunicación entre la investigación teatral y la antropológica.

Victor Turner, para hablar de performance, recurre a la raíz etimológica del francés antiguo *parfournir*, que significa “concluir”, “completar” o “realizar cuidadosamente” (2008, 80). En ese sentido, señala el antropólogo, se puede relacionar con la experiencia, y más específicamente con la conclusión de una experiencia. El *performance*, para el autor, es el momento en el que algo adquiere sentido, es la explicitación y explicación de la vida, pues aclara, retomando a Dilthey: “el significado se ‘exprime’⁸⁶ de un acontecimiento vivido... Una experiencia es en sí misma un proceso que ‘exprime’ una expresión concluyente” (2008, 80). En cierto sentido, explica Turner, cualquier tipo de performance cultural —rituales, ceremonia, teatro, poesía— “ilumina lo que por lo común se encuentra herméticamente encerrado en las profundidades de la vida sociocultural” (2008, 80). Para estos autores las representaciones en el ámbito artístico, lo mismo que las fiestas, funerales, protestas políticas, partidos de fútbol son

⁸⁶ Menciona Turner: “Dilthey emplea aquí el término *Ausdruck*, ‘expresión’, de *Ausdrücken*, literalmente, ‘exprimir’” (2008, 80).

susceptibles de revisarse desde esa óptica. Para Schechner, los performances transmiten un saber social y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o dos veces actuadas, lo cual implica comportamientos teatrales (en Taylor 2017). En ese sentido, confirma Diana Taylor, “la performance también constituye una lente metodológica” (2001 s/p).

También han aportado y complejizado la noción de performance las visiones provenientes de la filosofía y la retórica: Austin, en su libro *Como hacer cosas con palabras. Palabras y acciones* (1995), expone la capacidad del habla para modificar el mundo. Desde esta guía podemos entender lo performativo más como un adjetivo sobre una acción. Austin, llama a determinados momentos del habla “enunciados performativos”, estos constituyen una acción, no describen, o constatan nada, no son verdaderos o falsos, emiten una sentencia ejecutada en una acción a partir de la cual cambia el estatuto de algo o alguien, por ejemplo, cuando en una boda el juez dice —los declaro marido y mujer—. Erika Fischer-Lichte precisa: “Los enunciados de este tipo no sólo dicen algo, sino que realizan exactamente la acción que expresan, es decir: son autorreferenciales porque significan lo que hacen, y son constitutivos de realidad porque crean la realidad social que expresan” (2011, 48). Más tarde Austin abandonó ese término para utilizar en su lugar una división constituida por tres tipos de actos de habla: locutivos, ilocutivos y perlocutivos. Con ello quería aportar pruebas para demostrar que, siempre, hablar es actuar.

En una operación similar Judith Butler aplica el concepto de performativo no para referirse al habla, sino a acciones corporales que generan identidad. Esto significa que el cuerpo, su expresión, es resultado de una repetición de determinados gestos y movimientos que le dan lugar como algo individual, sexuado y marcado por la cultura. “La identidad —realidad corporal y social— se construye siempre a través de actos performativos. ‘Performativo’ significa en ese sentido, como en Austin: constitutivo de realidad y autorreferencial” (en Fischer-Lichte 2011, 55). Esta característica ha hecho de este concepto una clave para los Estudios de género.

Los usos para la noción de performance implican, de acuerdo con Taylor “simultáneamente proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo

de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo” (2001).

El sesgo de lo performativo está asumido desde la parte discursiva, asumiendo la cultura como texto que se actúa y forma realidad. Para Taylor es importante considerar el modo de transmisión de estos discursos, propone entonces el término “performático” que en este caso se refiere a los aspectos no discursivos, a las características de las acciones, teatrales o espectaculares, pero el enfoque está en la materialización de las acciones. Es difícil hacer la distinción y, si no entiendo mal, puede parecer una escisión, así como la vieja querella entre contenido y forma, pero la investigadora aclara el alcance de la distinción —no exclusión— al preguntarse:

¿Cuál sería la importancia de ello? Me parece vital señalar que los campos performáticos y visuales son formas separadas, aunque muchas veces asociadas, de la expresión discursiva a la que tanto ha privilegiado el logocentrismo occidental. No disponer de una palabra para referirse a ese espacio performático es producto del mismo logocentrismo que lo niega como categoría (2001, 21).

Hablar de lo performático nos regresa a pensar en la teatralidad, aquello destinado a la vista más allá del discurso. Hay algunas contradicciones en los usos de la noción que descubren la imposibilidad de atraparlo en un concepto definitivo. Este hecho no es una desventaja para su uso, al contrario, permite referirme a la fuerza performativa de la mirada en constante movimiento. La noción revela la capacidad de desestabilizar las construcciones, fenómeno que, a su vez, experimenta la propia noción, pues si el performance tiende a dar sentido por medio de la acción de crear realidad, también puede ocurrir que el acontecimiento no contempla un desenlace específico, es decir anule la reintegración y quede abierto. El suceso quedará entonces tan solo como marca o huella sin lograr un sentido, a cambio acentuará la experiencia que hace proliferar la posibilidad de varios sentidos siempre en fuga. “El performance, dice Taylor, tiene que ver tanto con olvidar como recordar, desaparecer y reaparecer” (en Schechner 2012, 37). El acto queda abierto para que la presencia del otro active un sentido (lo sentido por él) que se pierde cuando

el presente desaparece. Esta característica se vive en un presente que declara siempre la posibilidad de algo por venir. El performance, explican los artistas dedicados a su práctica solo existe en presente, ahí radica parte de su fuerza que produce un sinnúmero de posibilidades.

Antonio Prieto, en un recorrido por las diferentes aproximaciones a las nociones de performance y teatralidad, (2009) afirma que la intersección de estos dos conceptos pone en movimiento las teorías y propone senderos de investigación. Conuerdo con el académico y pienso que la conjunción de ambos fenómenos son una manera de intervención social desde la cual se propone una independencia, no solo de las formas disciplinares artísticas, sino de la manera de pensar dominante. Por ello para concluir este apartado hago una recapitulación sobre los conceptos de *Teatralidad y Performatividad*.

Teatralidad y *Performatividad* son diferentes pero tienen algo en común: para el primero, se ha dicho, es significativa la artificialidad, su fuente es el teatro, nos puede hacer pensar que se basa en la mimesis y en la *representación*; el segundo, fuente del performance, aunque antimimético, no elimina por completo la mimesis, por eso Prieto, al abordar el problema de *la representación* en el performance dice que no hay clausura total de la *representación*, pues el performer mantiene “la intención de transformarse en signo ante la mirada del público. Realiza acciones conceptuales [aunque] su acción no busca referirse al concepto mediante el mecanismo semiótico convencional, sino que lo busca actuar” (Prieto 2007, 24), de esta manera sugiere el concepto de “represent - acción” o puesta en acción de un concepto incorporado a nivel psicofísico por el performer. La forma distinta de relacionarse con la representación ha producido una lucha entre quienes aprecian estas nociones desde una visión disciplinar, otorgando a cada uno un espacio distinto.

¿Cómo trascender el escenario de la lucha entre teatralidad y performance? Prieto sugiere reflexionar sobre las intersecciones de estos dos conceptos en términos de juego, y probablemente tenga razón, pues sería el *estado T* (o Tercero incluido de la lógica transdisciplinaria), señalan Adame y Núñez (2018, 66).

Ambos fenómenos se acoplan al momento de producir un acontecimiento desde la acción para la mirada y viceversa.

El acontecimiento anuda la teatralidad con el performance —estado liminal que quiebra formas y produce múltiples posibilidades de realización—, es el momento donde la mirada reconoce su fuerza performativa de hacer mundo, pero en constante movimiento. Convoca en el presente un pasado y futuro distinto, conecta con varios sentidos y ninguno, es un hecho que resiste a la interpretación.⁸⁷

En este capítulo he planteado de qué manera la *Mirada performática* contacta un instante con lo residual, incapaz de ser significado, pero con la fuerza para desatar posibilidades de formas y construcciones en un intento, siempre fallido, de dar cuenta de aquello. Féral precisa: “La teatralidad aparece en su punto de partida como una operación cognitiva, incluso fantasmática. Es un acto performativo del que mira o del que hace. Crea un espacio virtual otro; ese espacio transicional del cual hablaba Winnicott; ese umbral (“límen”) del que hablaba Turner; ese encuadre al que se refería Goffman. Permite al sujeto que hace, como al que mira, el pasaje del aquí al allá” (2004, 92).

⁸⁷ “Está en la esencia del acontecimiento ser a la vez lo que irrumpen y lo que no existe y no organiza los temas más que bajo la forma de rastros que inmediatamente se leen mal. Podría decirse que la performance se sitúa exactamente entre la fuerza activa de lo que surge y su diseminación enigmática” (Badiou, 2007, 26).

5. LAS ACCIONES. PUENTES ENTRE VER Y DAR A VER

Los procedimientos en los modos de ver para la creación de lo que Walter Benjamin llamó “imagen dialéctica” se construyen, hemos observado, con el *montaje* y la producción del *Shock* para hacer emerger la *memoria*. Esto solo es posible a partir de la recuperación de *documentos* reales, lo cual, necesariamente, aclara la posición desde donde los examinamos y recuperamos. El proceso continúa con un paso importante, el cual confirma que se trata de una relación: el deseo de dar a ver constituye un momento significativo para crear *un espacio otro*, para optar por el *desvío* en la forma de mirar. La teatralidad hace posible ese suceso, nos conduce a la performatividad, es decir, reafirma su facultad para crear mundos, lo cual nace de la capacidad para observar, de ser *espectador*. Es éste quien, a partir de su actividad —la de mirar— crea, expresa e invita a ver. El movimiento para el *desvío* se da en el acto de ver expresado en los modos de hacer. Los performances aquí aludidos se distinguen por haber sido elaborados con acciones concretas y cotidianas que, en principio, parecerían insustanciales por ser comunes como: caminar, envejecer, vender-comprar o tatuarse. Esas acciones no requieren, en apariencia una formación previa, por ello pueden pasar desapercibidas; pero las acciones de este tipo y el modo de llevarse a cabo hacen posible la producción de otras miradas. En ellas los espectadores —luego creadores— se reapropian del espacio instaurado por las técnicas de producción sociocultural y desde ahí surge el *desvío*, nacido del acto.

En las prácticas cotidianas, señala Michel de Certeau (2000), se gestionan distintas maneras de percibir y contar la vida, ahí se tiende el puente entre ver y dar a ver, en cuyo paso se produce el *desvío* respecto a las direcciones dominantes, crean una poética silenciosa, no espectacular. No operan con productos propios, sino con los existentes, construyen frases en el rango de lo ilegible. “Aunque —explica Certeau—, están compuestas con vocabularios de lenguas recibidas y sometidas a sintaxis prescritas, esas frases trazan las astucias de otros intereses y deseos que no están ni determinados ni captados por los sistemas donde se desarrollan”

(2000, XLIX). Por lo tanto, para percibir lo que dicen, es indispensable interesarnos por sus modos de operación o esquemas de acción y permitirnos desplegar su pensamiento para, dice Certeau “darles un estado de inteligibilidad” y, desde mi punto de vista, reconocer su lógica.

Desplegar el pensamiento de ese modo es una alternativa empleada por las posiciones subyugadas para enfrentar las condiciones que se les han impuesto. Sabemos cómo los colonizados, por ejemplo, al no poder oponerse a los mandatos del conquistador, los transformaban utilizandolos para sus propios fines. Estas tácticas de consumo son, dice Certeau, “ingeniosidades del débil para sacar ventajas del fuerte” (2000, XLVIII). Percibo aquí un *desvío* que desemboca en la politización de lo cotidiano. Se trata de actos trasformadores de sentido. Una manera de reconocer su fuerza es recurrir a su descripción y permitir el diálogo entre esa escritura y la que yo realizo.

CAMINAR

El caminar es una apertura al mundo. Restituye en el hombre el feliz sentimiento de su existencia. Lo sumerge en una forma activa de meditación que requiere una sensorialidad plena. A veces, uno vuelve de la caminata transformado, más inclinado a disfrutar del tiempo que a someterse a la urgencia que prevalece en nuestras existencias contemporáneas. Caminar es vivir el cuerpo, provisional o indefinidamente. (...) no nos exime de nuestra responsabilidad, cada vez mayor, con los desórdenes del mundo, pero nos permite recobrar el aliento, aguzar los sentidos, renovar la curiosidad. El caminar es a menudo un rodeo para reencontrarse con uno mismo.

David le Breton (2018)

Caminar, una actividad ancestral y común, es un instrumento de conocimiento destinado a recoger sensaciones, es una manera de relacionarse y reconocer el mundo para recibir lo que aparece en el viaje con actitud abierta y disposición al encuentro. No tiene una meta clara, así

tenga trazada una ruta o destino final. Importa el acto de transitar. Esta acción, seleccionada por ser significativa pues expresa y contiene varios sentidos —como lo confirman las peregrinaciones, las marchas de protesta, los paseos de disfrute o las deambulaciones nómadas— ha sido retomada de prácticas artísticas anteriores, por ejemplo, de los situacionistas⁸⁸ quienes se propusieron trabajar con material concreto de la vida. Su intención fue desarrollar escenarios para indagar nuevos comportamientos, para ello recurrieron a la experiencia y no a la representación. Con esta acción se subrayan las “maneras de hacer” a través de las cuales se manifiestan otras poéticas donde se pierde la relevancia de la autoría individual. Desde esta perspectiva el interés no está sobre el sujeto, sino sobre sus acciones, o más ampliamente sobre el transcurrir de la vida.

Una figura sugerente recreada por Walter Benjamin (2016) a través de la producción poética de Charles Baudelaire es el *Flâneur*, paseante sin rumbo fijo, abierto al azar y atento a lo inesperado de sus revelaciones. Este ser “espectral” camina sin propósito, ejerce una forma libre de exploración frente al desarrollo de las ciudades modernas, a la vez que se interesa por el nuevo orden. El personaje es una figura urbana que aparece en la naciente modernidad en el París del siglo XIX. Benjamin reconoció en su actividad una forma de investigar a partir de los significantes de la ciudad. La figura, es cierto, nace en otra época y en un lugar específico,⁸⁹ pero las capacidades y operaciones críticas detectadas por el pensador alemán forman parte de la actividad que tienen algunos caminantes en otros contextos:

Primero, para el *flâneur* los espacios tienen huellas de acontecimientos que van haciendo el mundo. Caminar por los lugares lo conduce

⁸⁸ Se fundó en 1957 con el nombre de *Internacional Situacionista*. Guy Debord es uno de sus mayores representantes.

⁸⁹ Benjamin anota: “París creó el tipo del *Flâneur* (...) no han sido los extranjeros sino los mismos parisinos quienes ha hecho de París la alabada tierra del *Flâneur*, el ‘paisaje formado de pura vida’, como lo llamó una vez Hofmannsthal. Paisaje: en eso se convierte de hecho para el *Flâneur*,” (2016, 422) Desde luego París, una ciudad planeada, llama a ser vista, sí, pero además es importante notar que la mirada de este caminante no es la de un turista, cuya admiración y descubrimiento se hace desde la lejanía, es una mirada que descubre el propio terreno, el propio paisaje.

a un momento desaparecido, es una forma de llamar a la memoria.⁹⁰ Recorrer los lugares otorga la posibilidad de reconocer las huellas desde una perspectiva móvil, da cuenta de la complejidad de los saberes que desafían el inmovilismo. El movimiento es parte constitutiva de su existencia.

Segundo, el fundamento de este conocer se basa en la vivencia del lugar y la mirada del individuo. Deposita su interés por el fragmento, en contracorriente de la visión totalizadora, siempre engañosa. Si bien reconoce la incapacidad de verlo todo, sabe que la posibilidad de cambio está en quien camina y conoce el lugar. Su visión capta solo fragmentos. Estos fragmentos constituyen la historia.

Tercero, él se va haciendo parte del lugar, no es ajeno a lo que sucede, “Nuestro amigo puede callar. Cuando sus pasos se acercan, el lugar ya ha entrado en actividad, su simple cercanía íntima —sin hablar, sin espíritu— le hace señas e indicaciones (...) sus pies recuerdan” (2016, 421).

Cuarto, este caminante es un espectador cuyo trabajo es construir la historia desde sus ojos, para ello usa la técnica de *montaje* que es capaz de revelar algo de la historia y no detiene su paso. Capta y recolecta documentos —en apariencia insignificantes— para, con la acción de andar, fabricar *alegorías* y a través de ellas expresa su pensamiento. La acción es una manera *de ver y, a la vez, la convierte en un dar a ver*.

La *alegoría*, siguiendo a Benjamin (2016) es un estilo usado por algunos caminantes, permite significar un momento y emoción donde se revelan contradicciones y situaciones en una zona de debate. Es una manera de pensar cuya lógica es diferente de la usada habitualmente, en principio porque se asume como un modo de registro, difiere, desplaza y en su tránsito formula significados inestables. Una forma de producción de saber encarnada, desde la cual se arrojan preguntas. El uso de la *alegoría*, construida con la acción, es un proceso mental que ataña a la memoria y sus elementos no voluntarios y, a la vez, interviene en la realidad desde lo

⁹⁰ “La calle conduce al *Flâneur* a un tiempo desaparecido. Para él, todas las calles descienden, si no hasta las madres, en todo caso sí hasta un pasado que puede ser tanto más fascinante cuanto que no es su propio pasado privado” (2016, 422).

más simple. Esto es lo relevante de la forma como los modos de hacer producen teoría y es una iniciativa de cambio en la acción.

Sin excluir los sentidos contenidos en los diferentes andares —espirituales, de gozo, de autoconocimiento, de reconocimiento del terreno— la experiencia del andar es usada también como una herramienta crítica, desde la acción puede evidenciar otros registros. Reconstruye la historia desde una práctica común, se enfoca en lo cotidiano, terreno contiguo al acontecimiento histórico.

Para el caminante el andar es un modo de observar. Es espectador de los lugares, pero no desde las alturas, sino desde abajo, donde estamos los individuos ordinarios. La información obtenida llega de lo vivido en el diario transcurrir. Es un conocimiento de cuerpo a cuerpo, un conocimiento amoroso (ver Certeau 2000, 105).

“La historia comienza al ras del suelo, con los pasos”, declara Certeau (2000, 109). Los pasos permiten apropiarse del hecho de manera táctil y cinética para hacer emergir cuestiones insospechadas. Así lo he visto en el *Performance del caminar* de Fabiola Rayas.

Performance del caminar

Fabiola Rayas me refiere cómo el trabajo de las caminatas y fotografías —cartografías de la memoria a través del “Performance del caminar”—, además de ser una propuesta de visibilidad para el problema de las desapariciones en México⁹¹ se convirtió en una manera de documentación.⁹² La idea es realizar un registro sensible del hecho —donde no solo

⁹¹ En el informe de la Comisión Nacional de Búsqueda se puede constatar que es una de las más crueles heridas en nuestra sociedad (Ver “Registro histórico en México de 73 mil 201 personas desaparecidas” en *La Jornada*, 13 de julio 2020).

⁹² En una entrevista para el reportaje “Un año sin Nilda y 10 sin Guillermo y Vianey: los estudiantes detenidos desaparecidos de la UMSNH en Michoacán” Fabiola Rayas explica: “La idea central del eje artístico es por medio de distintas propuestas y plataformas, documentando por puntos los lugares que conocemos, que son los espacios de desaparición, y que también son los espacios que trazamos con estas caminatas con los familiares. Esta es una forma que tenemos para visibilizar, para llevar un conteo y con el tiempo generar un documento histórico donde señalen cuáles fueron los espacios que fueron fragmentados en las comunidades.” “*caminar por los espacios cotidianos de los desaparecidos y reconocer esos recorridos como lugares atravesados por las violencias y los afectos*”. (17)

se involucra la recolección de datos y documentos que forman parte del expediente situado en la fiscalía—, al mismo tiempo que se hace la recopilación de datos afectivos los cuales nutren y son motivo de las caminatas.⁹³ Es preciso testificar cómo se ha difundido y convocado a otras familias para unirse a la asociación fundada por Fabiola Rayas quien inició su trabajo con solo tres familias.⁹⁴

Para realizar esta acción, Fabiola estableció conversaciones con los familiares a quienes les propuso caminatas. El proyecto surgió como parte de su investigación de maestría en producción artística en la Universidad de Guanajuato (2015-17). Sin embargo, afirma ella misma, lo significativo de la acción no fue la posible producción artística, sino lo que activó en las familias y en ella misma⁹⁵ a través de este caminar en el cual se vuelve a mirar y llama a observar lo que está sucediendo. ¿Qué pasa con este andar?, ¿qué ha pasado con los familiares?, ¿qué nos descubre? Sus formas nos llaman a descifrar estrategias y contenidos porque han sido capaces de fisurar miradas y, más allá de la denuncia, generan pensamiento crítico a través del acto de mirar y hacer mirar de otra manera.

Al enfocarme en la estrategia expresiva no pretendo desviar la preocupación de Fabiola para realizar estas caminatas. Las desapariciones son hechos que requieren de nuestra atención, desde luego; en congruen-

de marzo 2020) <https://www.zonadocs.mx/2020/03/16/un-ano-sin-nilda-y-10-sin-guillermo-y-vianey-los-estudiantes-detenidos-desaparecidos-de-la-umsnh-en-michoacan/>

⁹³ Las caminatas fueron suspendidas por cuestiones de seguridad, han habido varios asesinatos después de algunas de ellas. La situación interroga sobre lo que mueve esta performance y, además, es una evidencia de la fuerza de un acto sutil.

⁹⁴ La familia Orozco Medina, originaria de Nuevo Zirosto, Michoacán, busca a Leonel Orozco Ortiz, detenido desaparecido el 3 de agosto del 2008 por elementos del ejército; la familia Ortiz Ruiz, originaria de Morelia, busca a Guillermo Alejandro Ortiz Ruiz y a Vianey Heredia Hernández, detenidos desaparecidos el 29 de noviembre del 2010; la familia Corona Banderas busca a Patricio Barrera Corona, Simón Corona Banderas y Rigoberto Mejía. Detenidos desaparecidos el 23/09/12 en un retén de la policía municipal de Turicato, Michoacán. <http://caminandojusticia.wixsite.com/misitio>

⁹⁵ En una conversación personal, Fabiola me relató la sorpresa que el proyecto provocó en algunas instituciones artísticas, entre ellas la propia Universidad donde realizó sus estudios, cuyos colegas y maestros reconocieron su valor estético y las cosas nuevas que proponía.

cia con esto, la artista es cofundadora de la organización “Familiares Caminando Por Justicia”⁹⁶ en Morelia, Michoacán, y ha colaborado con los familiares de detenidos y luego desaparecidos. Ella cumple con esta importante labor y además genera una práctica expresiva que le da lugar a los afectos, a lo sensible, se expresa y busca su propio movimiento. Desde ahí, es importante notar, se hace el llamado y desde ahí se contempla una respuesta para transformar una situación. En cierto sentido es un *desvío*, pero un *desvío* sin olvidar que se trata de la desaparición no solo de los cuerpos, sino de cómo el olvido y el cansancio pueden hacer que se ignore o invisibilice esa situación.

Podríamos decir que hablar de los problemas de otra manera se constituye como gesto de descolonización epistémica el cual, en su modo de operar, pone en crisis las maneras de expresarse, de conocer, de denunciar e incluso de producir teoría. La artista-activista comenta que las madres a quienes encontró en esta situación y con las que comenzó a trabajar habían participado en marchas y plantones, forma habitual para demandar justicia; sin embargo, estas caminatas, sin distraerlas de su propósito, se realizaron desde otro lugar y formaron parte de un proceso de indagación e introspección de ellas y los familiares desde la firmeza de sus afectos y sin olvidar su búsqueda. Tal vez no suceda en todos los casos, pero la anomalía en su forma de creación ya es un *desvío* que otorga elementos para la reflexión. De ello se desprende la pregunta ¿Pueden estas acciones proporcionen mecanismos de liberación?, de ser así, ¿cuál es la bisagra que entrelaza la mirada con prácticas de emancipación? Estoy convencida de que al atender las estrategias expresivas miramos desde otra óptica, además, al considerar los afectos e intuiciones surgen otras preguntas y otras maneras de formularlas, así como nuevas reflexiones sobre la problemática.

El performance tiene varios momentos, uno de ellos consiste en realizar caminatas colectivas hechas con los familiares de los desapareci-

⁹⁶ <https://www.facebook.com/CaminandoxJusticia/>

dos siguiendo rutas recorridas por los ausentes. El repaso de las trayectorias y lugares de donde esas familias han sido desplazadas hace posible el encuentro con la comunidad que los alejó cuando sucedió la desaparición. Durante la caminata los habitantes del lugar salen, “como si no hubiera pasado nada”, me aclara Fabiola.⁹⁷ La estrategia convoca y reaviva un llamado de alguna manera agotado en las marchas de protesta y plantones, a decir por las propias madres involucradas en el movimiento de búsqueda. Esta caminata, a diferencia de las marchas, es para “los de abajo”, está dirigida por y para la comunidad. Es un momento de reunión para escapar del ojo de arriba, de las construcciones panópticas, y dejar fluir la experiencia desde la extrañeza de lo cotidiano. Es una acción destinada a meditar sobre el hecho, la relación con él y sobre los encuentros con los otros. La caminata colectiva desarrolla un pensamiento capaz de modificarse al escuchar distintas voces reunidas en un trayecto preciso, pero con objetivos y visiones distintas.

Durante la caminata, los familiares inmersos en la búsqueda y otros participantes platican, se hacen preguntas por su condición. Hay quienes salen a su encuentro para informarse y saludar, todos se vuelven caminantes al acompañar el andar de los primeros. La comunidad les vuelve a preguntar otra y muchas veces más: ¿qué pasó? ¿qué ha pasado?⁹⁸ El caminar provoca las preguntas, tal vez las mismas preguntas de siempre, lo relevante es que la caminata logra una conexión de manera inmediata y distinta con el otro y, ante la perplejidad de la acción de caminar para rememorar, a través de una trayectoria sobre un espacio recorrido por un ausente, se hacen evidentes las contradicciones sociales y la situación insostenible, pero de una manera amorosa, del cuerpo a cuerpo. La

⁹⁷ Conversación personal.

⁹⁸ Al momento de trabajar junto a los familiares que no están inmersos en la búsqueda como las madres, se generó por primera vez un diálogo al respecto de lo que fue para cada uno de los integrantes de las familias la vivencia de la desaparición y cómo ésta los ha afectado. En las caminatas iban todos los familiares juntos, incluyendo las nuevas generaciones; niños pequeños, hijos de desaparecidos, los cuales les pedían a sus abuelas o tíos que les contaran una vez más por qué les había pasado eso a sus papás, o cuál era la razón por la que estaban caminando, a lo cual ellas contestaban: es para hacer memoria histórica, para que esto no le pase a más familias y para encontrar verdad y justicia. (Raya, <http://caminandoxjusticia.wixsite.com/misitio>).

experiencia confirma la imposibilidad de responder y de saber que cualquier tentativa de respuesta también está en movimiento. El recorrido sirve para acercarse y preguntarse muchas veces lo mismo, pero considerando el movimiento, el lugar y lo que representa ahora junto con sus recuerdos. El andar permite hacer una inmersión en el espacio y los distintos planos de su representación. La acción produce una *alegoría* a partir del trayecto del ausente, ahora transitado por quienes buscan y quienes no lo hacen; por quienes están implicados directamente y quienes no. Es la puesta en escena de un rumor y toda su carga, ahí emerge un argumento con muchos matices, capaz de efectuar una transformación en la manera de relacionarnos.

Hay otro momento del performance de Fabiola donde construye otra modalidad: ella, con los zapatos de uno de los ausentes en sus pies, esos zapatos con la última tierra que pisaron, ahí guardada, emprenden los pasos alguna vez dados, recorriendo una ruta alguna vez tomada por el dueño de esos zapatos. Para los familiares la acción es fuerte —me com parte Fabiola— “a ellas, hermanas y madres, les gustaría que en el momento en que uno caminara otra vez por esos lugares ellos pudieran regresar y caminarlos otra vez juntos”. Esta caminata es distinta: además de usar esos zapatos va hacia atrás, va sola, sin hablar, es una caminata lenta. Para Fabiola es una evocación, experiencia fundada en el andar, más bien, desandar el camino, para comprender ética y estéticamente el suceso. Es la construcción de una *alegoría*.

Los familiares leen la acción de otras maneras, por ejemplo, me cuenta Fabiola, “para Laura, hija y hermana de uno de los ausentes, al ver la acción siente-piensa *como si* el hermano se pusiera de nuevo los zapatos. Con esa idea y sensación analizó lo que representaba ese camino, al final de cuentas era el camino de exigencia de justicia por la desaparición de su papá y de su hermano. Ellas: madre, esposa, hermana, hija, al ver la acción fueron poniendo los significados”. La enunciación desde la acción construye metáforas físicas y tangibles desde una experiencia íntima, conmociona e impacta tanto a quien las realiza como a aquellos que se enteran de ellas. Estas caminatas se hacen por la necesidad de solucionar algo in-

terior, ese espacio interior es el intervenido y desde el cual se hace la intervención. Es un conocimiento que genera la acción, tiene doble vía, atiende al territorio y al suceso, le da valor al recorrido, interroga a quienes lo hacen y posibilita la emergencia de una observación diferente sobre el hecho y acerca de sí mismo.

Travesía

Paulo Nazareth, originario de Brasil, me refiere su lugar de nacimiento: Governador Valadares, una ciudad cuyos habitantes emigran con el deseo de llegar a los Estados Unidos. Por los relatos que escuchó en su infancia dos países se volvieron míticos: Estados Unidos, el lugar del sueño americano, y México, el infierno por donde tendrían pasarán. Creció con historias del desierto, las pandillas, los policías, los coyotes o estafadores. Para él se volvió primordial investigarlo desde su propia experiencia: recopilar datos a partir de la vivencia fue una de las motivaciones para realizar el proyecto *Noticias de América*.⁹⁹ Este trabajo se extendió en

⁹⁹ *Noticias de América* es un performance de larga duración realizado de marzo a octubre del 2011, el proyecto surgió con la invitación para participar en un programa de residencias artísticas en Nueva York, él decidió darle carácter de “residencia móvil”, entonces se propuso recorrer por tierra los países de Latinoamérica antes de llegar a los Estados Unidos. Para hacerlo optó por el medio de transporte típico de los indígenas brasileños krenaks: la caminata. Ellos son parte de su pasado en la línea de su abuela materna. Sin embargo, durante la travesía, no desdenó los medios de transporte habituales que utilizan los migrantes latinoamericanos (trenes, barcos, automóviles, autobuses). El proyecto, además de la acción de trasladarse, contiene anotaciones, retratos biográficos, dibujos, esculturas y performances documentados, todo ello realizado durante el viaje. Las fotografías, relatos, objetos también forman parte de subproyectos como *Bananas*, *Cara de indio*, *Cara de Negro* y otros. Estas producciones son compartidas en el Blog: <http://latinamericanotice.blogspot.com/> y también fueron exhibidas en la Galería Mendes Wood DM en 2012. <https://mendeswooddm.com/en/exhibition/noticias-de-amrica>.

El blog donde comparte las imágenes presenta los diferentes proyectos que alberga el mismo. Paulo Nazareth propone, como forma de su producción, la posibilidad de que los proyectos se ramifiquen en otros, explica su procedimiento surgido en una residencia artística en Ja.Ca Centro de arte y Tecnología en el año del 2010: “Este proyecto se ramificó en otros proyectos que pueden, a su vez, ramificarse sucesivamente. Cada fragmento debe tener la capacidad de verse aislado o como parte de un todo fragmentado” (en Caporali 2011, 251). Para el desarrollo de mi trabajo reviso fragmentos aislados, así como la performance en su totalidad. Esta observación es la que me guía a buscar otros

otra experiencia: *Cadernos de África*,¹⁰⁰ investigación cuyo punto de partida fue reconocer lo que había de África en casa de su madre, sin que ella hubiera viajado. La indagación la hizo documentando su propio andar, su comer y su decir. Me explica: “Se parte de la boca y de la palabra”.¹⁰¹ Su proyecto inició y se basó en sus percepciones sensoriales y sus afectos.

Pienso el caminar como cierto tipo de enunciación del cual puedo analizar sus modalidades, esto es, observar cómo se involucra el caminante con el recorrido. Entre las modalidades del andar está la travesía. Con la conciencia de que el viaje mismo es una manera de impactar en el entorno social y político hay artistas que se proponen investigar desde la travesía y el nomadismo, lo cual implica estar en constante diálogo con las dinámicas sociales, así lo ha hecho Paulo Nazareth en el territorio latinoamericano. Caminar y trasladarse son acciones básicas en el trabajo de este artista brasileño quien las hace constitutivas de su quehacer creativo a partir de reconocer en esta acción una forma de construir relación entre la memoria personal y la memoria oficial, pues ofrece la posibilidad de recabar información.¹⁰² Tal idea surgió, dice, en las caminatas que realizó en el

referentes teóricos para ponerlos en diálogo y averiguar la potencia de las prácticas artísticas como productoras de conocimiento, así como su alcance político en la acción.

¹⁰⁰ Paulo Nazareth, trae en su herencia familiar huellas del negro, el indio, el blanco, como muchos en Brasil. Estos rasgos aparecen en su obra con la búsqueda de su propia identidad multifacética y multicultural, es el caso del proyecto *Cadernos de África* en el cual decidió caminar sobre la ruta de los esclavos; para realizar este performance declara como objetivo: Saber o que tem de africa em minha casa [know what there is from africa in my home] — palmital a, setor 7, santa luzia / mg — brasil — conhecer africa antes de chegar a europa — saber o que há de minha casa em europa — saber o que tem de africa em europa [know africa before to go to europa --- know what there is from africa in my home --- know what is in europa from my home --- know what theres is from africa in europa --- know what there is in africa from my home] saber o que tem de minha casa em africa (Nazareth 2012).

¹⁰¹ Conversación personal.

¹⁰² Nazareth explica en una entrevista: “la relación entre la memoria personal y la memoria oficial parece un tema importante (...) A veces me parece que el trabajo funciona como un constructor de la memoria. Es una memoria anónima, mía, de iguales, parientes, amigos, conocidos y desconocidos. Tengo unos informantes. Cualquiera puede ser un informante y yo los tomo en serio. Son confiables como los archivos públicos, nada me garantiza su no-ficción. A veces escucho historias que se mezclan con las que ya tengo, algunas no estoy seguro de quien fue el que me las contó. Es como si la memoria estuviese siendo construida, creo que estoy en ese tema” (en Caporali 2011, 262).

mismo espacio el hermano de su madre, quien un día avisó que se iba a Rondonia y nunca más se supo de él (Nazareth en Caporali 2011, 255). Además, reconoce esta práctica de sus antepasados, los Krenak (Leij 2015). En el año 2011, cuando tuvo la posibilidad de hacer una residencia artística en Nueva York, implementó una consigna para realizarla que al pie de la letra decía:

Proyecto: noticias de América [America news] residencia en tránsito + residency by accident = atravesar America Latina antes de llegar a los EUA: que todo el polvo del camino se quede en mis pies + vivir en blooklin y saber lo que se pasa ahí – go to Blooklin, NY /USA living there and know what happenne there, but before walk by Latin America: that every Latina America land to be in my foot” (SIC) (2011).

La elaboración de un enunciado y propósito tal —que devendrá en un acto poético— expone de manera precisa circunstancias instaladas en la actualidad, como la migración, sea voluntaria o no. El hecho es sabido y vivido por Paulo, residente de favelas de la ciudad Governador Valadares. Miles de personas han salido de esta región con dirección a Estados Unidos empujadas por las condiciones de pobreza y el deseo de realizar “el sueño americano”. En general el traslado lo realizan de manera clandestina, hay quienes logran llegar mientras otros desaparecen en el camino, pero una vez ahí saben que el regreso no es posible.

Nazareth propone un modo de reflexionar sobre los deseos, necesidades, posibilidades e imposibilidades que hay en esta condición y para ello actúa o pone en acto la idea misma de migración. Se propone cruzar las fronteras por tierra, igual que lo hacen los migrantes, así explora las identidades de América Latina, se relaciona con los habitantes de los territorios por donde pasa, se toma fotos con ellos, pone en relieve los rostros, las formas de vivir y de ser de “los de a pie”. Es una performance que cultiva las relaciones con quienes se encuentra en el camino, sin ningún otro intercambio que sus historias de vida. La improvisación, la deriva y el sentido de viaje son elementos con los cuales articula un cuestionamiento estético-político sobre las condiciones de vida que la globalización

económica ha conformado. La estrategia, además, forma un modelo de composición contemporáneo que bien puede corresponder a lo que Nicolas Bourriaud ha llamado *estética radicante*, “término que designa un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza” (2009, 22). La metáfora nos lleva a pensar en el desplazamiento que, más allá de un ir hacia delante, o moverse, implica el abandono de un lugar como centro. Se trata de migraciones y desplazamientos en acción y en pensamiento.

Recapacitemos en los alcances del acto de caminar en esa larga trayectoria. En principio esta actividad íntima permite reconocer la movilidad de lo propio en el tiempo y el espacio, incluso podríamos decir que se trata de experimentar el desplazamiento de uno mismo con relación a lo otro y el otro, sin sacrificar la propia singularidad.

Esta forma de crear demanda una actitud y constituye lo que Bourriaud nombra “Ser radicante”, esto es: “poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, trasplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer” (Bourriaud 2009, 22). Dichas características las podemos encontrar en *Noticias de América*, título con el que Paulo designó su proyecto de la residencia.

La migración comenzó desde Brasil, cruzó quince países de América Latina hasta llegar a lavar sus pies en el río Hudson. La caminata la hizo descalzo y con chanclas. En el itinerario se dejó “ensuciar” por América Latina; cruzó todas las fronteras con lo que recogió en cada país; llevó historias y se impregnó de ellas; las sensaciones y el polvo se instalaron en su cuerpo. El viaje a pie permitió el contacto con la tierra y el reconocimiento de las texturas, colores, paisajes y personas que aparecieron en el trayecto. Con su caminar intervino los lugares recorridos y también se dejó atravesar por ellos, compartió con la gente de cada lugar sus dificultades y recibió solidaridad con su causa. En México, por ejemplo, un amigo le regaló una figura de San Judas Tadeo, patrono de las causas difíciles y, a partir de ese momento, su travesía fue acompañada por el santo. La entrega a la experiencia lo colocó en un lugar intermedio entre ser y no ser

de cada lugar recorrido, eso requiere —señala Bourriaud sobre estos procedimientos— una negociación permanente entre “la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigó entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro” (2009, 57).

La premisa, cumplida en la acción, tiene una fuerte carga de exposición del cuerpo, es una performance que reconoce, entre otras cosas, el tránsito identitario que se potencia y se niega en el propio cuerpo. La acción la acompaña de fotografías, vestigios de ese paso. A algunos de estos documentos los titula “Cara de indio” en los cuales se retrata con la población encontrada en su camino. Cada uno de ellos, junto con su propia persona, expresa la historia de los diferentes pueblos indígenas y descubre, más allá de las palabras, conflictos raciales y culturales los cuales cargamos de manera oculta y no es posible racionalizar. Todo está en los cuerpos que vemos retratados y también en los nuestros. De eso está conformado el polvo de América Latina que Paulo recoge en su propio cuerpo. De manera paralela va produciendo colecciones de fotografías que, con textos irónicos, nos convocan a mirar la vida cotidiana en estos espacios antes invisibles. El registro del viaje es subido a un blog,¹⁰³ y si bien su obra es la acción —el viaje—, con este recurso nos permite conocer el trayecto y compartir la experiencia íntima del recorrido. Paulo propone una escena de larga duración: el tiempo que dura el recorrido, en este caso de siete meses y, del mismo modo, delimita un espacio: América, desde Brasil, hasta Nueva York. En este espacio-tiempo se lleva a cabo la peregrinación donde expone su propia persona.

En la estrategia usada por la performance de Paulo uno de los elementos sugestivos es la posibilidad de reconocer lo cotidiano de otra forma, de interrumpir el curso ordinario para producir un extrañamiento sobre las formas de vivir y quizás, solo al hacerlas visibles, es decir, al dar a ver lo que se ignora, aunque se sepa, ya implica una actitud que hace emerger otra lógica que acoge y valora esas singularidades y la expresión de su diferencia.

¹⁰³ <http://latinamericanotice.blogspot.mx/>

Esta lógica de creación propone una forma de relación con el mundo que encuentra en la idea del desplazamiento su lógica y sus condiciones. La figura es propuesta como central en la idea de lo radicante y constituye, para Bourriaud, una posibilidad que responde a la necesidad de inventar herramientas para combatir el pensamiento universalista de la modernidad, por un lado y, por otro, los estudios culturales de la posmodernidad que en su deseo de considerar al Otro lo determina según su procedencia. Si en un caso la diferencia se pretende borrar bajo la idea del progreso, en el otro se piensa que la procedencia es estable e incuestionable, dando por resultado un marco excluyente y tan normativo como el de la modernidad. “Éste —dice Bourriaud— es el ángulo muerto de la teoría poscolonial aplicada al arte que concibe al individuo como definitivamente asignado a sus raíces locales, étnicas o culturales” (2009, 36).

¿Cómo considerar la diferencia y la singularidad, sin que se vuelva un proceso de individuación para llevar a fundamentalismos o racismos encubiertos? La idea del viajero errante lleva implícita una ética que da las claves para pensar lo.

En primer lugar, contempla “la experiencia de lo diverso”, recibido por el ojo de un viajero que se deja atravesar por lo visto. Mirar lo diferente no quiere decir necesariamente contemplarlo como algo exótico, que en general reduce la heterogeneidad a lo ajeno y lo encasilla en clichés y formas distinguibles de una identidad homogénea caracterizada de “civilizada”. Paulo Nazareth elige para su andar trabajar con la acción del migrante y el nomadismo. Hace intervenciones y es intervenido por el espacio sociocultural y político. Llama la atención la operación hecha con el *montaje* en algunas de sus fotografías tomadas durante el viaje para volverse exótico. Por ejemplo, con la fotografía ya citada en este trabajo, donde se retrata en medio de tres mujeres, cuya vestimenta y fisonomía las distingue como guatemaltecas, él aparece con un letrero que dice “vendo mi imagen de hombre exótico”. La leyenda es usada en otras fotografías y con otras personas de diferentes regiones, o bien aparece él solo en medio de escenarios y paisajes cotidianos de diferentes lugares. Surge la pregunta: ¿desde dónde se construye lo exótico y a quién se ofre-

ce? El exotismo, sabemos, es un constructo que “proyecta un halo imaginario que moldea la realidad, que la conjura mediante los poderes de fabulación del ‘hombre civilizado’” (Weisz 2007, 6). Llamar “exótico” a alguien presupone un saber de la otredad, desde una ficción que reconoce su poder frente a aquello definido de esa manera. Esta maquinaria de poder es expuesta por Paulo al llamarse “exótico”. Estos auto-retratos serán vistos y se reconocerán las diferencias étnicas y culturales entre los que están posando y aquellos que mirarán el retrato. También reconocerán escenarios típicos que ayudan a representar una imagen “exótica”. Él se presenta como “lo otro”. La operación también delata cómo las formas de control de la mirada se someten a las lógicas del mercado, las cuales presentan lo exótico en tanto explotable y comercializable. La repetición de la leyenda deja clara la decisión de ser “exótico” desde su lugar de viajante, que reconoce lo diverso y a sí mismo como ajeno. Las dos realidades se yuxtaponen y participan de un mismo espacio-tiempo, se relacionan y ninguna desaparece. Me impresiona observar la “herramienta óptica” del artista para examinar, en su andar y en la manera con la cual nos hace percibir, una formación social que dice cómo mirar.

El segundo aspecto que aporta el viaje es la “creolización”: sugerencia de la aclimatación y el cruce de influencias heterogéneas. Las fotografías de Paulo comparten su trayecto donde se ve lo familiar de cada contexto y lo ajeno que aparece con su presencia. Se valora cada uno por su singularidad, pero también en cada uno se descubre la diversidad. El procedimiento, dice Bourriaud, representa “una máquina de guerra contra la estandarización cultural” (2007, 20).

Por último, “la traducción”, necesaria para convivir y reconocer otros códigos y formas de vida, sin negar la propia. Durante el viaje resuenan las problemáticas propias junto con las de otras culturas. Pienso en las fotos donde su cabeza está oculta, asumiendo la circunstancia vivida en México en la época que Nazareth realizó *Noticias de América* como un peligro que recorre lo humano sin frontera alguna,¹⁰⁴ en otras palabras, lo

¹⁰⁴ Era común ver en los periódicos imágenes de cuerpos hallados sin vida a raíz de la llamada “Guerra contra el narcotráfico” durante el gobierno de Felipe Calderón (2006-2012).

hace pensar en su propia persona. Este elemento constituye para Bourriaud la dimensión ética del viajante que percibe lo diverso, lo valora, pero no olvida regresar a sí mismo. La vocación nómada del viajante —radicante— ocupa las estructuras ajenas y al quererlas compartir, sin apropiárselas, las traduce con el único objetivo de dar noticia de sus contextos y de lo que sucede en el mundo, no solo para saber o estar informados, sino para tratar de comprender.

Al llevar a cabo su consigna Paulo la conforma como una expedición, cuyo motivo le da la estructura para poner en movimiento una forma de conocer y saber del mundo contemporáneo. En este viaje recopila y documenta los diferentes encuentros, que son los materiales para construir las metáforas y alegorías del propio viaje, ancladas en hechos reales. Las imágenes y sensaciones recolectadas le permiten reconocer realidades y ficciones puestas en marcha con las narraciones visuales y los letreros que acompañan los documentos. Es obvia la predilección por el formato de documental, con él yuxtapone lo imaginario con lo real. La recolección y generación de documentos constituyen la estética de la expedición cuyo propósito no es fijar una idea, sino señalar el desplazamiento, sin olvidar por ello los lugares donde se dejaron raíces, donde se asumió como propio el espacio, las dificultades y deseos de ese territorio.

Lo principal de pensar desde las prácticas artísticas es el lugar otorgado a la acción, en ella se contempla un carácter activo y procesual. El movimiento implicado en toda acción hace difícil distinguir un lugar estable, siempre se está en un “paso” a otra cosa, un “entre”, por eso hemos dicho que se coloca “en el margen” como espacio estratégico fuera de la norma que fluye y se deja llevar para experimentar otra alternativa de conocimiento. ¿Qué implicaciones tiene este conocer? ¿Qué cambia? Sin duda es un *desvío* sobre aquello considerado “objeto de estudio”. Estos procedimientos nos plantean varios cuestionamientos, uno de ellos, sobre el lugar de la experiencia en la producción teórica y la potencialidad de pensar desde y con la acción; además, por supuesto, de aquello revelado en las acciones. Estas prácticas son ajenas a las construcciones teóricas desde una perspectiva pretendidamente objetiva, invitan a ser revisadas desde sus procedimientos, los cuales nos develan otra forma de teorizar

desde la acción y el espacio vivido. ¿Qué nos dice, por ejemplo, el solo hecho de conocer desde una acción como caminar?

Caminar, en el contexto de la civilización actual, puede suponer una manera de resistencia a la rapidez para trasladarse con los medios de transporte. Caminar requiere más tiempo y otro tipo de atención. Evitar esa actividad parece ser una consigna de la modernidad; incluso, con la posibilidad de los encuentros virtuales, ya no hace falta andar, tampoco trasladarse. El trayecto tiende a ser borrado. El camino, desde una perspectiva productivista es un medio necesario, pero no lo que destaca; lo fundamental es el resultado. Por eso, entre más rápido se recorra, mejor, y si fuera posible anularlo los resultados llegarían más pronto. Poner atención sobre el proceso y no sobre el resultado cambia la lógica de pensamiento. Dar tiempo para mirar en la caminata es un acto de desobediencia al ritmo dictado por la modernidad, darle importancia al trayecto es un acto transgresor.

Soledad de los vencidos

El trayecto informa, nos da la posibilidad de tener hallazgos inesperados, es el camino para llevarnos al encuentro, es la preparación para recibir y llegar a lugares. Podemos pensar en un modo de asumir el trayecto donde no solo hay desplazamientos físicos, pues también sirve para disponerse —anímica, histórica e incluso espiritualmente— al diálogo con espacios específicos. Es un desplazamiento en varios sentidos. Esta es la modalidad propuesta por Ángel Hernández, artista-investigador, en la pieza *Soledad de los vencidos*,¹⁰⁵ cuyas exploraciones peatonales se proponen desde el trayecto-compartido.

Su búsqueda se basa en la construcción de momentos a partir de la acción de trasladarse y luego recorrer espacios significativos, no necesariamente para exponerse —a diferencia de Paulo, en cuyo nomadismo

¹⁰⁵ Proyecto realizado para conmemorar el 50 aniversario del movimiento estudiantil de 1968. Fue organizado en colaboración con la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), unidad Cuajimalpa, a través de la Comisión de Proyectos Especiales, el Laboratorio Resonancias y Colectivo Nadie. <https://www.facebook.com/soledad.delosvencidos>

propone intervenciones conservadas en fotos susceptibles de ser compartidas o exponerse en otro momento—. La propuesta de Ángel pretende provocar reflexión y análisis desde la experiencia, para comprender momentos precisos de nuestra historia no como algo fijo o estático, sino reconocer su complejidad y su movimiento. Esta modalidad combina el traslado con ayuda de un vehículo —espacio y momento de preparación para el encuentro con el lugar— y después pisar y caminar ese territorio, sentir la historia y energía contenida en ese espacio, sentirlo cuerpo a cuerpo.

Soledad de los vencidos usa la táctica del recorrido *compartido*, para realizar intervenciones en sitios específicos y significativos con relación a sucesos vividos en la ciudad de México el año de 1968. La llegada a estos lugares se hace a bordo de un autobús intervenido con altavoces y escaleras para subir al techo, manejado por un chofer experimentado por haber participado como conductor en varias marchas, el señor Fortino.

Los recorridos que se propuso Ángel tenían la intención de explorar un momento preciso de la historia de México con la visita a los espacios donde sucedieron los hechos históricos. Durante el trayecto en el autobús se realizan acciones o actividades encaminadas a provocar el encuentro con los sitios emblemáticos. Las acciones que ahí suceden surgen, ya sea por un relato o por un taller preparado de antemano, para retomar el pasado junto con el presente. En este caso se trabajó con información histórica contenida en los lugares emblemáticos del suceso: Ciudad Universitaria (CU), la casa del expresidente Luis Echeverría, la plaza de las Tres Culturas de la unidad habitacional de Nonoalco-Tlatelolco, la cárcel de Lecumberri —hoy Archivo General de la Nación—, entre otros. Las acciones permitían el juego y la libertad de introducir relatos ficticios. La veracidad para ese caso no era relevante, sino el estado anímico que producía; además, las ficciones elaboradas podían tratarse de auto-ficciones de los participantes y formar parte del hecho. El uso de estos elementos revela un aspecto no considerado desde la historia oficial, provee de herramientas para pensar un hecho histórico con otra perspectiva y hace descubrir en ello algo ignorado. La estrategia cambia la forma de conocer,

incluye el estado anímico y los relatos personales de auto-ficción y testimoniales; puede poner en duda aquello pensado como realidad, así mismo, en la acción inmediata y concreta promueve un tipo de convivencia diferente en los recorridos de ese momento y en los de la vida en toda su extensión.

El conocimiento cuerpo a cuerpo produce pensamiento, teoría, pero lo hace con conciencia de su contexto histórico, con datos recogidos desde lo sensorial, sin negar la lógica racional. La observación propuesta desde esta forma de conocer sabe que los modos de hacerlo cambian el objeto observado y se está en relación con lo que se ve. A partir de esa relación se construye el conocimiento como un acto complejo, con un fuerte sentido político en lo social y plenamente amoroso desde lo personal.

Mirada encarnada, práctica de libertad

Por cuanto a Rocío Bolíver, performer mexicana, coincidí con ella durante algún tiempo en las andanzas artísticas; por lo tanto, fui testigo de su posición acerca de la sexualidad y el placer femenino que expresaba públicamente con su propio cuerpo.¹⁰⁶ Aun en el andar cotidiano, para sorpresa mía, ella siempre encontraba la oportunidad de realizar una acción donde exponía sin recato las contradicciones de los roles heteronormativos y de la doble moral. Al entrar a la menopausia sus indagaciones

¹⁰⁶ “La Conge”, como ella se autonombra, comienza sus acciones performáticas con la lectura de sus cuentos porno-eróticos; se ha presentado en innumerables instituciones nacionales e internacionales con performances centrados en el cuerpo y sus genitales, ella declara “En este momento histórico y en el lugar en que me tocó nacer es mejor ser considerada artista que puta. Esto ha dignificado mi consuetudinario gusto por enseñar mi pepa, mis nalgas y mis chichis y gracias a ello, mi familia, las mamás de los amiguitos de mi hijo de 11 años, las empresas que me han dado trabajo, y el público en general me aceptan y hasta me felicitan” (en Gimenes Gatto 2006). El gozo de su cuerpo, sin recato ni hipocresía, sucede en la vida diaria, no necesita del festival o el escenario para accionar, de lo cual fui testigo al compartir algunos momentos de la vida. Es congruente con su afirmación: “Un performancero que no lleva una vida performática, para mí no es un performancero. El verdadero performance es performance 24 horas al día” (2011, 25).

se perfilaron a pensar sobre cómo la vejez se vuelve una forma de marginación y se considera un insulto, sobre todo la vejez femenina.¹⁰⁷ Su investigación sucede a partir de los cambios vividos en su propia persona y cómo es juzgada ella y muchas otras mujeres en este proceso.

Reinscripciones sobre el cuerpo

En 2016, Benvenuto continúa con la serie de reinscripciones sobre su cuerpo con el performance *Ixtetelá*, donde recupera otro apellido negado, declara: “Me llamo Benvenuto Chavajay González, hijo de Clara González Baram, nieto de Francisco Ixtetelá González. El apellido “González” fue impuesto a mi abuelo por un trabajador de la municipalidad. Mi abuelo pastoreaba vacas. Cada vaca era un sello en la hoja de la cédula. Cada cierto tiempo, mi abuelo cambiaba de cédula. El trabajador de la municipalidad, un ladino a quien le costaba escribir Ixtetelá, sin informar a mi abuelo, decidió escribir “González” como primer apellido. Mi abuelo era analfabeto. Aclaro, analfabeto según la razón occidental. (...) Mi madre es analfabeta. Aclaro, analfabeta según la razón occidental. Yo, Benvenuto, dibujé en forma de escritura el apellido negado a mi madre: Ixtetelá. Mi madre, copió y copió la grafía hasta que las letras empezaron a descomponerse, a desvanecer, dando paso a una caligrafía que recupera la autenticidad de los signos ancestrales que solo mis antepasados podían identificar; formas particulares de percibir e interpretar la realidad.” (2016)

¹⁰⁷ Algunos de los performances que ha realizado dedicados a esa circunstancia de su vida son: *Pequeños ajustes*, 2010, presentado en el Festival Actos Extremos, Ciudad de México, donde muestra la flacidez y la vejez de su cuerpo; a partir del 2012 desarrolla la serie *Entre la menopausia y la vejez*, con este trabajo realiza acciones en la XV Muestra Internacional de Performance, Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, 2012; en el 2013 en Londres, Inglaterra, Valladolid, Bilbao, España, en 2014 para el IX Encuentro de Hemispheric Institute en Canadá. Para la serie, la performer confecciona una *Mascarilla rejuvenecedora*, cuya función es estirar la piel de su rostro. Rocío declara: “Mi propuesta busca desmitificar, de forma irónica, el horror de la vejez, inventando mi propia estética demente y soluciones morales para el ‘problema de la edad’. Espero que mi burla de esta absurda realidad contemporánea exponga una sociedad en pedazos, basada en las apariencias, y cómo la vejez se ha convertido en sinónimo de insulto” (2014).

Todos los artistas estudiados tienen la cualidad de investigar hechos sociales considerando la dimensión de lo sensible, sus afectos movilizan y nos movilizan, es algo vivo que surge a partir de su experiencia.

Las acciones de Rocío Boliver, Paulo Nazareth, Benvenuto Ch'ab'aq Jaay, entre otros, nos convocan, las recibimos y miramos en su dimensión artística y vital —incluso hasta biográfica— desde aquello que Rancière llama “régimen estético”:

[que no distingue] las maneras de hacer arte respecto de las otras maneras de hacer, y que separaba sus reglas del ámbito de las ocupaciones sociales. Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de dicha singularidad. Inaugura al mismo tiempo la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas mediante las cuales la propia vida se da forma (2009, 9).

Benvenuto, indio maya guatemalteco, decide tatuarse en el pecho su verdadero apellido, Ch'ab'aq Jaay, simplificado al castellano por Chavajay, al no poder ser pronunciado por los otros; Paulo Nazareth, brasileño, se dispone a llevar a los Estados Unidos la tierra de América Latina recogida por sus pies durante una caminata, descalzo, desde Brasil hasta Nueva York, ahí lavaría sus pies en el río Hudson; Rocío Boliver, mexicana, “La congelada de uva”, se confecciona un artefacto para estirar su piel madura a los ojos de todo el mundo. Estas son algunas acciones que podemos rastrear en el campo del arte-acción latinoamericano donde se manifiesta la implicación del cuerpo en el hacer y pensar de estos *performers*.

Las acciones surgen de hechos específicos que nos atañen y vivimos de manera concreta. En todos los casos se pone de manifiesto un marco que dicta el comportamiento y hace, por ejemplo, en el caso de Boliver, llevar un nombre alterado; un deseo o un modelo no propio, pero asumido para ser vivido en carne propia. Eso lo evidencia cada una de esas acciones en las que se ha decidido poner el cuerpo o, mejor, reconocer el cuerpo como terreno de acción.

El cuerpo es el vehículo de la percepción, en ese sentido la mirada remite a una experiencia corporal. “La mirada envuelve, palpa, abraza las cosas visibles”, dice Merleau-Ponty (2010, 121) y aclara que lo visible está moldeado a partir de lo tangible y viceversa. No hay mirada fuera de esta condición, surge siempre anclada al cuerpo: “No basta pensar para ver: la visión es un pensamiento condicionado, nace ‘en ocasión’ de lo que sucede en el cuerpo, es excitada a pensar por él” (1986, 39). Pero si bien lo visto surge de la experiencia corporal en su contexto, la actividad del cuerpo no es solo la de recibir, porque es vidente y al mismo tiempo es visible, es lo que ve y es visto, forma parte de lo percibido y es eso mismo: toca, tocando.

El cuerpo está hecho de la misma tela que el mundo, no hay separación. Pongamos un ejemplo sencillo y cotidiano: dos cuerpos se tocan ¿quién recibe a quién? Con mi mano derecha quiero percibir-tochar mi mano izquierda, al hacerlo la izquierda percibe a la derecha, ambas partes son tocadas y a la vez tocan, se modifican mutuamente, son la misma cosa. El ejemplo lo podemos extender al cuerpo del otro: con mi mano toco otra mano, al hacerlo ambos cuerpos se tocan, ambos se reciben. Lo mismo pasa con la mirada, por eso lo que produce no habita solo en el propio cuerpo, ni en lo visto en otro, sino en ambos. Es una relación situada,¹⁰⁸ pues se da en un tiempo y espacio específico. Esta concepción se aleja de las dicotomías promovidas por la modernidad. Es requisito pensar esta relación de otro modo y saber que cuando miro lo hago hacia mí y hacia el otro; reconozco cómo mi mirada influye en el mundo, en la misma medida que la del otro habita en mi cuerpo. La participación del otro se vuelve esencial. Merleau-Ponty aclara: “Me comprometo con mi cuerpo entre las cosas, éstas coexisten conmigo como sujeto encarnado, y esta vida dentro de las cosas nada tiene en común con la construcción de los objetos científicos” (1994, 202). Las prácticas a las que hago referencia han asumido esta condición y con esa conciencia producen su saber “encarnado”.

¹⁰⁸ Por eso es importante tomar en cuenta la teoría del “Pensamiento situado” de la corriente feminista, de Donna Haraway, entre otras.

Encarnar es una acción cuya característica quita la idea de un cuerpo mediador entre el mundo y yo, porque “el yo” es el cuerpo-mundo y no el lugar de conexión sujeto-objeto; más bien se trata de encuentros del “ser encarnado”, acción de apertura espacio-temporal para cada situación, cuya base está en la dimensión de lo sensible. Tanto lo percibido y aquello conformado como conocimiento no es resultado exclusivo de un trabajo mental, sino la experiencia de la persona-cuerpo-en el mundo, localizada en un proceso histórico. En ese sentido, lo que se produce en el cuerpo-mundo siempre está en relación y, al hacerlo, se compromete con la situación.

Reconocer esa forma de relación con el mundo y actuar conscientemente desde ahí, es decir desde el cuerpo (que *es* en el mundo) resulta insoslayable —considerando formas de cognición, su movimiento, la espacialidad y su implicación emocional—. Esto tiene alcances políticos que se generan cuando, al asumir tal condición provocan un extrañamiento en la manera habitual de vernos. Cuando esto sucede la mirada se puede volver una práctica de libertad, pues estos extrañamientos son gestos de emancipación que resultan al proponer otras relaciones, otras posibilidades de existencia y reconocen no solo una u otra por “verdadera”. Se confirma la capacidad de crear siempre en la contingencia y a sabiendas de que cualquier forma es efímera. Otra vez aparece la posibilidad creadora, en ello reside nuestra libertad.

En el pensamiento de Merleau-Ponty la libertad está situada, esto no quiere decir que esté determinada ni tampoco en absoluta indeterminación: “¿Qué es, pues, la libertad? Nacer, es a la vez nacer del mundo y nacer al mundo. El mundo está ya constituido, pero nunca completamente constituido. Bajo la primera relación, somos solicitados; bajo la segunda estamos abiertos a una infinidad de posibles” (1994, 460). La libertad es una acción que asume, actualiza o transforma una propuesta en el mundo, es la interrupción de un sentido y la irrupción de otro, este acontecimiento surge desde una acción encarnada que está asimilada y comprometida con el mundo. “Optamos por el mundo y el mundo opta por nosotros” (Merleau-Ponty 1994, 461). Nuestra libertad está en la situación, y ambas (li-

bertad y situación) son indiscernibles. Otra vez se trata de asumir una lógica distinta a las dicotomías y no pensar con una fórmula de “esto o lo otro” y recurrir, más bien, a la posición transdisciplinaria de “esto y lo otro”, sin separación.

Somos mundo, estamos integrados con los demás y ésta fuerza nos sostiene en los actos de libertad. Merleau Ponty pone el ejemplo del hombre torturado que decide callar antes que delatar; en esta decisión no se siente solo, está acompañado por el amor a sus camaradas, por su lucha común y más. Pero, cabe preguntar ¿está atado a sus compromisos y circunstancias, o éstos le dan la fuerza para actuar? Merleau-Ponty afirma: “Nuestros compromisos sostienen nuestro poder y no hay libertad sin un poder. [...] Estamos mezclados al mundo y a los demás en una confusión inextricable. La idea de situación excluye la libertad absoluta al origen de nuestros compromisos. [...] [y] Ningún compromiso [...] puede hacerme superar las diferencias y hacerme libre para todo” (1994, 461).

Al interrogar, la mirada encarnada se proponen gestos de emancipación que, con contundencia, cuestionan aspectos concretos acerca de cómo entendemos nuestra existencia y recurren al sentido emancipador de la crítica —lugar posible para desviar el pensamiento y sostener más de dos visiones, ambición transdisciplinaria cuidadosa de no mostrar una sola respuesta, pero sí la unificación del conocimiento—. Por ejemplo, ¿por qué aceptar otro nombre?, ¿es solo un nombre? Las preguntas se desprenden de la acción de Benvenuto Ch'ab'aq Jaay, quien participa de un doble nombre. No es necesariamente una mezcla, ni el deseo de acabar con alguna de las visiones pues, de hacerlo, acabaría con su propia persona. O bien ¿qué exigencias existen sobre los cuerpos de las mujeres y la privilegiada juventud?, reflexiona con su acción Rocío Bolíver, “La Conge”, el deseo, tal vez no propio, de permanecer joven y a la vez señalar el dolor y orgullo de tenerlo, elementos contradictorios que conviven en la existencia femenina y no cesa de preguntarse ¿cuál es el deseo propio?, ¿cómo interactuar con las demandas sociales? Por su parte, Paulo Nazareth, sin ser migrante obligado, piensa en dejar un lugar y, sin embargo, llevar consigo esa tierra, luego lavar la propia historia, o dejarla fluir desde otro lugar. Estas acciones desestabilizan modelos de existencia considerados valiosos

y verdaderos al extremo de ser aceptados y perpetuados en un proyecto de mundo identificado con lo que Bolívar Echeverría llamó *Blanquitud* (2016).

Pero las acciones referidas no solo señalan esta condición, además ponen de manifiesto al cuerpo como el lugar donde las identidades están en disputa. Hay cuestionamientos y decisiones por tomar que no pueden surgir sino por una conciencia encarnada, la cual da sentido porque hace referencia a la dimensión sensible, es decir: lo encarnado es guía para configurar el sentido, no solo en tanto dirección, sino aquello que se siente y se quiere sentir. Ahí conviven compromisos afectivos, son nuestro poder para movilizarnos, pero también para someternos. Difícil reconocer los deseos propios y los impuestos. La toma de decisiones implica necesariamente una reflexión ética que parte de la propia persona, pero trasciende sus límites.

Los señalamientos hechos por estos tres artistas apuntan a pensar en la encarnación de las miradas: del origen, de la vejez, del migrante. ¿Se trata solo de ideas? Desde luego que no, reitero, todo está situado en el cuerpo, encarnado en tanto formas de mirar. Percibo cómo registran la marca de una historia colonial, también la impronta de la modernidad y la posmodernidad. De esto resulta un nuevo poscolonialismo orientado por la globalización. Todo esto se vive en el cuerpo con aprendizajes que nos han llevado a un estado dominado por imágenes y comportamientos aceptados inconscientemente y sin considerar cómo se inscriben en el cuerpo valores impuestos, por ejemplo “el progreso” o el “estilo de vida”, aun en contra del bienestar personal y colectivo.

Reconocer la problemática en esta dimensión conlleva la búsqueda de otros modos de acercarse a ella, en los que interviene, necesariamente, el plano de lo sensible. Dice Merleau-Ponty: “[Volverse] a situar en un ‘hay’ previo, en el sitio, en el suelo del mundo sensible y del mundo trabajado, tal como está en nuestra vida, para nuestro cuerpo” (1986, 11). Tal es la opción que reconozco en estos artistas, la cual tomo para desplegar la operación estética y política de esos actos con la conciencia del reconocimiento de voces distintas y disidentes, cuya tarea es hacer ver lo que tal vez cualquiera puede ver, pero ahora solicita una reflexión activa y

personal, es decir, busca en cada uno de nosotros esa memoria encarnada. En consecuencia, debemos suprimir la distancia entre teoría y experiencia, colocarnos en la posición de pensar-actuar “con” ellos.

Vender (mercado, especulación)

A través de las “maneras de hacer” ejercidas en las acciones cotidianas construimos el mundo. Indagar en los modos de ejecutar las acciones en nuestras actividades diarias es una forma de hacer crítica y efectuar cambios en las producciones culturales. Desde el espacio del hacer cotidiano no se pretende controlar o eliminar los esquemas que nos han conformado, mejor se propone otra vía. Se abre una alternativa no del todo fuera del sistema y organización de los órdenes culturales, más bien se reapropia del espacio para desembocar en una politización de las prácticas cotidianas, cuya intención no es contradecir, sino horadar el sistema.

La forma como se ha consolidado el régimen de pensamiento en el que vivimos nos hace reconocer la fuerza performativa de la mirada, capaz de crear y transformar realidades de acuerdo con lo que, y cómo se decide ver, generalmente una mirada panóptica lejana del detalle diario de la vida ordinaria. Si el orden se implementa a partir de la construcción de imágenes o símbolos y si no se ha instaurado “por la fuerza”, sino con su poder para ser aceptado de manera “libre”, quizá no hay que oponerse, más bien adentrarse en ello, usar su poder, acudir a su fuerza y, al mismo tiempo que hay un simulacro de obediencia en los modos de hacer, producir extrañamientos para observar de otro modo. Los extrañamientos suceden a partir de acciones capaces de construir *alegorías*. La táctica es adentrarse al sistema para disuadirlo, defraudarlo y/o dislocarlo con irrupciones invisibles y dispersas que llevan a distorsionar el sistema o, al menos, a fisurarlo. No es una tarea fácil, debemos reexaminar la forma de hacer y producir nuestro entorno en lo cotidiano.

Al seguir los procedimientos en los modos de hacer se pueden ver realidades ignoradas y reconocer producciones teóricas desde las actividades cotidianas y mundanas con las cuales nos relacionamos y resulta im-

posible evitar, por ejemplo, comprar-vender, actividad propia de las sociedades. El lugar otorgado a esta actividad y cómo se ha transformado en la comercialización de la vida misma es lo destacable.

El mundo actual está construido sobre una visión que corresponde al proyecto de la modernidad, ha privilegiado su desarrollo alrededor de la mercancía y del capital, asimismo se ha establecido con una racionalidad y sistema de valores que llevan consigo una “estética capitalista”, es decir, ha instituido formas sensibles cuyos ordenamientos y deseos corresponden al proceso de acumulación del capital. Una de las herramientas para crear estos órdenes es “educar” la mirada para percibir (producir y recibir la idea del mundo) de determinada manera. Se trata de un proceso de generación de imágenes y comportamientos que Guy Debord observó y nombró *Sociedad del espectáculo*: “el espectáculo señala el momento en que la mercancía ha alcanzado la ocupación total de la *vida social*. La relación con la mercancía no sólo es visible. Sino que es lo único visible: el mundo que se ve es su mundo” (1999, 55). Las consecuencias de esta visión las padecemos todos los días: empobrecimiento, explotación, monopolización de los medios de comunicación, maneras de aprovechar el conocimiento a favor de unos cuantos, de comercializar el saber y las artes, falta de credibilidad, por mencionar algunas. El panorama requiere ser estudiado para revisar cómo se ha llegado a ello y qué horizontes se vislumbran, qué espacios existen para resistir a esta mercantilización.

La interacción entre el productor y consumidor ha sido un elemento de exploración por algunos artistas para indagar las distintas políticas que pueden existir en esta relación y cómo ha sido marcada por las lógicas del mercado. Ellos proponen la infraestructura de distribución como el elemento artístico en sí, es decir, se enfocan en el momento de la transacción convencidos de que la acción habla más allá de su representación.

Una de las preguntas insoslayables es cómo el arte se inserta en el sistema capitalista ¿qué lugar y papel juega? Sabemos que el producto de esta actividad se convierte en mercancía y para el capitalismo el concepto de vacío no existe, todo debe ser llenado, es decir, nada escapa a la lógica

del mercado. Considerando ese escenario se vuelve significativo pensar cómo y qué se está creando a nivel conceptual, también observar la manera de socializar y distribuir las producciones. Lo cierto es que la obra de arte deviene un acto financiero e, independientemente de su contenido, puede resultar aliada del mercado. Ejemplo de ello son las ferias de Arte donde se pone en juego la especulación. Varios cuestionamientos surgen de este hecho que, aunque evidente, se puede omitir con el deslumbramiento ante una pieza artística.

Mucho se puede decir sobre este momento de deslumbramiento experimentado en algunos instantes ante determinadas creaciones. Se trata de la experiencia estética que provoca, entre otras cosas, un desajuste en la mirada y permite la aparición de “lo otro”. Desde luego, no encaja en esta racionalidad y, en cambio, hace un llamado a otra forma de entender el mundo, por eso sorprende y deslumbra. He experimentado algo de ello con ciertas prácticas artísticas, la sorpresa me ha nacido al conocer la forma de responder ante los hechos con propuestas absolutamente imposibles para la racionalidad moderna. Un ejemplo de ello es la propuesta que tuvo en mente Paulo Nazareth de comercializar la banana en el mundo del arte. En su hacer veo un tipo de comportamiento que podría caracterizarse con lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari (1988) nombraron “máquinas de guerra” para provocar una ruptura interna en el territorio enemigo. De esta idea surge la noción de nomadismo para hablar de esas prácticas las cuales, convertidas en “máquina de guerra”, generan una línea de fuga e invención que permiten la construcción de otros horizontes siempre en movimiento. He hecho continua referencia al trabajo del performer brasileño, el cual se relaciona con la idea de nomadismo, movimiento y traslado. El motivo de su andar tiene varias raíces, una de ellas es la situación de pobreza vivida en su lugar de origen, resultado de un sistema depredador. En este tiempo, donde todo se organiza bajo la lógica del mercado y libre comercio —“imperio” sin límites al que ningún espacio le es ajeno—, no es extraño que el arte también sea una actividad sobre el cual influye. El nuevo aparato de legitimación es el mercado, su lógica “caprichosa” es asumida forzosamente por los artistas ¿Una caminata puede escapar a ello?, ¿cómo un performance, por definición efímero,

puede ser parte del mercado? Paulo Nazareth está inmerso en la situación y en lugar de oponerse o resistirse a ella se adentra con toda su persona-cuerpo. Sabe bien que él — “hombre negro, no tan negro, latinoameri-cano y de provincia” — es la mercancía.

La necesidad de pertenecer al mercado, de ser rentable, no es fácil de evadir por nadie, tampoco por los artistas. Ellos están al tanto del nuevo aparato de legitimación: el mercado y la nueva forma de placer: el consumo; saben que su trabajo permite y estimula la especulación, aunque parece ser un enigma quién o bajo qué parámetros decide el valor. Ante tal hecho aparecen al menos dos preguntas: ¿se puede resistir? o, una pre-gunta más esperanzadora: ¿cómo contrarrestar la dominación ideológica que ha captado los imaginarios con el capitalismo por único horizonte?

Nazareth ha alcanzado un grado de reconocimiento en el mundo del arte contemporáneo a través de sus performances, por ello fue invitado en 2011 a la Feria Internacional “ArtBasel” que se llevó a cabo en Miami. La Feria es un espacio donde se celebra la riqueza, aunque sea de unos pocos. En ella se llevan a cabo transacciones de sumas millonarias. Además, esta Feria es reconocida por lanzar y legitimar a los artistas pro-tagonistas de este negocio. Paulo participó ese año con la pieza “Banana Market, Art Market”, una acción coherente con su trabajo. Se propuso llegar a la feria con una camioneta Volkswagen verde, destortalada y llena de bananas que en un principio serían verdes y con el tiempo madurarían y se volverían amarillas; Paulo dice: “al principio la idea era una *combi* verde llena de plátanos verdes volviéndose amarillos y una *combi* amarilla llena de plátanos verdes volviéndose amarillos. Algo estético, que me parece muy bonito, con referencias conceptuales a Brasil y a todas las demás Re-públicas de bananas, los países que sufrieron las dictaduras de derechas, de la postguerra fría y el fantasma del comunismo” (en Santos 2012, s/p).

Los colores verde y amarillo, los objetos y la procedencia de la *combi* son elementos para hacer una lectura de lo que puede significar esa pieza y el estar ahí. El discurso contenido pasa por la historia de la banana, desde cómo es cultivada y por quiénes, cómo es llevada al mercado, quié-nes la consumen y a qué precio. Estos aspectos se hacen explícitos con el trayecto de las bananas. La obra de Nazareth, recordemos, es la acción, el

viale, en ello está implícito su cuerpo, en su acto Paulo reconoce la idea de América Latina como un signo cuya dimensión performática expone todo lo que significa llevar a cuestas “la República bananera”, signo de la modernidad en países colonizados. Mercancía y mito a la vez.

En esta ocasión Nazaret realizó sus recorridos con la camioneta y las bananas, la ruta elegida fue la misma de los inmigrantes centroamericanos ilegales, explica:

En mi camino fui profundizando cada vez más en el tema histórico de las Américas. Me planteé llevar plátanos de Colombia, después planeé llevarlos en barco desde Ecuador cruzando el canal de Panamá, viajando hasta Miami... Pero llegando a Guatemala me di cuenta de la importancia histórico/política de Guatemala y su revolución socialista en la historia reciente de las Américas. Quizá sería ahí en *guate* donde nació la república bananera, la idea de las dictaduras modernas de América Latina. En Centroamérica vi que había muchas armas, en las calles de El Salvador y Guatemala era común ver la rusa AK47 y otros tantos rifles y pistolas israelitas... ahí las armas son un negocio, la inseguridad es un negocio, así como los plátanos y, por qué no decir, el arte también se convierte en otro negocio más” (en Santos 2012, s/p).

De esa manera conformó el itinerario antes de llegar a Estados Unidos, donde iba a exportar el fruto. En el trayecto conoció historias y realidades que salieron a su encuentro. Incluso se topó con la dificultad de cruzar las fronteras con las bananas al no pertenecer a una empresa bananera. Acercarse al mundo de ese comercio le permitió enterarse de la explotación, los monopolios, las condiciones laborales que giran alrededor. Pero si bien la acción previa a la llegada a la Feria es significativa, estaba acompañada de otro propósito. Dicho en sus palabras: “introducir las bananas en el mercado del arte” (en Santos, 2012, s/p). Por absurdo que parezca, llevar a cabo esta acción pone de manifiesto los mecanismos del mercado. Paulo nos presenta la construcción de un esquema crítico

para ser “actuado” o llevado a la acción,¹⁰⁹ es relevante por cómo se involucra el cuerpo y el hacer común de vender para la enunciación de la *alegoría*. Eso me impacta de la acción, pues ella violenta y pone en evidencia una manera de operar aceptada y vivida de manera natural. Más allá de la denuncia, revela un modo de pensar—experimentar la acción.

Nazareth hace del hecho de tomar fotos un acto para ser vendido, comercializa su imagen, por eso quiso vender el acto cuyo vestigio sería la foto que tomara de él con su camioneta; sin embargo, los asistentes a la feria tenían permitido tomar fotos sin pago alguno. Paulo se enojó porque el público no lo valoró e indignado exclamó: “¿Cómo pueden robar mi imagen?” “¡Ustedes norteamericanos pagan cuatro dólares, sí, cuatro dólares para beber esta basura (muestra una botella vacía de coca cola) y no me quieren pagar por tomarse una foto conmigo!” “¡Son todos ustedes unos ladrones!” “¡Mi cara ONE DOLLAR!” “¡¡Ustedes que han nacido aquí en los Estados Unidos son todos unos ladrones!!” (citado por Be-tancourt, 2011). Pero pronto habría de cambiar su estrategia. No le quedó más que aceptar y ajustarse a la ingratitud y exigencia del mercado. Entonces decidió ofrecer las bananas como obras de arte entre coleccionistas, clientes y galeristas. Con este cambio la obra se convirtió en un éxito. Dice Paulo “Tuve buenas reacciones, la pieza fue una de las mercancías más buscadas en esa importante feria de arte de Miami” (en Santos, 2012).

La pieza “Banana Market, Art Market” es una *alegoría* presentada ante nuestros ojos para revisar nuestra realidad; la ironía utilizada presenta una crítica al hecho y se sabe que, después de eso, poco cambiará. Paulo mismo dice: “mi deseo es apuntar hacia la conversión de la vida como un

¹⁰⁹ Como en otras de sus acciones, Nazareth elabora una consigna para ponerla en acción: “Projeto: banana traveling _____ [banana+banana] partir desde os altiplanos guatemaltecos em direção a península da florida/usa dirigindo uma Kombi [Volkswagen amarela 1964] carregada de bananas verdes que se tornam amarelas no decorrer do trajeto... junto com um indígena kachequel percorrer e pintar a paisagem do caminho feito pelos imigrantes centro americanos até chegar aos Estados Unidos da América ... (...) — kombi amarela carregada de bananas verdes se tornando amarelas [modelo 1964] (...) — Kombi verde carregada de bananas verdes se tornando amarelas [modelo 1977] = 1000 KL eh depositado no mercado de arte contemporânea.” Emissário no Programa de Residências Internacionais (2011 <https://www.jaca.center/paulo-nazareth-br/>)

negocio, en una mercancía. Nadie pone atención al otro de verdad, solamente mira el arte, mira al artista, mira a la gente como una mercancía. Mi pieza puede apuntar hacia eso, y apuntarse hacia sí misma diciendo que por más que grite y critique ese negocio mi obra será convertida en mercancía” (en Santos, 2012). Para el capitalismo no existe el vacío, todo, absolutamente todo entra en su lógica, de tal manera hasta la crítica es aprovechada para sus fines.

Pero, así sea el impacto en esa pequeña escala, la acción de Paulo Nazareth me ataña por el carácter simbólico puesto en marcha. A través de la ironía nos regresa la alegría de pensar de otra forma, nos regresa la esperanza. La ironía tiene fuerza porque es un acto vivido y es un llamado transgresor del orden. Desde luego, fue el blanco de desaprobaciones ante percepciones rígidas en sus marcos para comprender lo que es “el arte”, pero el enojo y la crítica son un extrañamiento, al fin y al cabo. Avelina Lesper es un claro ejemplo de ello, pues en su crítica señaló la desvergüenza de Paulo al nombrarse “filósofo del arte” y al decir que sus obras —lo cita— “tienen la intención de crear una visión categórica de la ética que se conecte con la vida individual y colectiva” (2011). Desde su punto de vista él no estaba creando ni pensando nada. Por mi parte puedo decir que estaba “actuando”, o llevando a cabo su acción desde una impetuosa exposición del cuerpo, no solo del pensamiento. El terreno de su acción radica en las operaciones cotidianas que, para las lógicas del mercado, no son valiosas. Pero llevar a este ámbito lo “no valioso”, lo “no digno” de estudio, lo que no es producto, es un *desvío*. A esto le llamo “acto de disidencia” por no acoplarse a los marcos establecidos para mirar y pensar. Aun sin salirse de ellos usa su misma lógica, pero traza un *desvío*.

Es necesario hacer una extensión de análisis sobre las operaciones cotidianas que efectúan *desvíos*, “volverse hacia la proliferación diseminada de creaciones anónimas y perecederas que hacen vivir y no se capitalizan” (Certeau 2000, XVIII). A riesgo de ser cooptadas por la lógica del mercado, estas acciones se mantienen en el margen y desde ahí proponen otro espacio de acción y de vida, aunque no en lo espectacular ni en gran-des escalas; no para la mirada panóptica, sino para los que miramos desde abajo. Estoy segura, por ejemplo, que la acción de Paulo Nazareth tiene

eco solo en lo pequeño, en quienes se detienen a observar la acción en todo el contexto. No se trata de llamar a la élite para pensar en ello, de hecho, es la élite quien paga porque esté ahí como un acto y personaje exótico. Él tiene claro que ha firmado contratos en los cuales está obligado a representarse a sí mismo, a ser el salvaje que los ricos quieren ver (Santos, 2012, s/p); pero en lo pequeño, en quienes no pudimos asistir al evento, en aquellos que conoció al transportar las bananas, deja la impronta de una acción sutil con impacto en la conciencia.

Acciones minúsculas

Las acciones minúsculas expulsadas de los grandes relatos son las que presentan y actúan otro tipo de relaciones y son capaces de reivindicar intercambios fuera de lo mercantil, sea la solidaridad o la simple convivencia.

Este panorama me lleva a pensar en otro escenario, lejano del campo institucionalizado del arte, pero que reconozco como una práctica artística. Se trata de una acción que revela el deseo y posibilidad de afrontar las relaciones de otra forma. También es un acto sobresaliente por su capacidad irruptora dentro del paisaje de un mercado: una pequeña exposición hecha por Yanira Gualito, vendedora en un tianguis ubicado en una de las zonas marginales del Estado de México.

Yanira, igual que mucha gente, tiene el reto de la sobrevivencia, por ello ha buscado alternativas para asimilarse al *vivir bien* desde el mito de la modernidad; pero, desde luego, al igual que la mayoría, le toca asumir su condición de escases económica deseando tener otra. En este camino ha adoptado como trabajo y forma de vida el comercio informal. En México somos testigos de la proliferación de puestos de venta que alguna vez fueron itinerantes y poco a poco quedaron fijos creando espacios híbridos entre la permanencia y el movimiento. Yanira es parte de esta circunstancia, pero, además de ser “tianguista” estudió en la Escuela de Artes de Chicoapan, Estado de México, lugar donde reside. Con un gesto, que bien puede corresponder a una estrategia creativa, Yanira decidió hacer

una exposición fotográfica en una carpa del tianguis. La pequeña exposición presentó lo que se ha vuelto su puesto —a juzgar por el tiempo que permanece y las actividades ahí realizadas—, resulta en el asentamiento de una casa en la vía pública. Ella registra su vida a través de una cámara: la comida, la siesta, la revisión de la tarea de su hijo, por ejemplo. Las imágenes delatan un lugar ambiguo que no deja de ser público y, a la vez, contienen su vida privada, además se explora la violencia con que se rompe un límite. Con ellas y los marcos donados por los vecinos-vendedores, realizó una exposición en el mercado. El producto no está a la venta, no entra al juego mercantil, sin embargo, realiza otro tipo de intercambio. Este acto pone de manifiesto otra manera de entender un tianguis, parece contradecir su actividad y razón de ser. Es un *desvío*. La rebeldía de ofrecer otro tipo de intercambio en un lugar donde se va a comprar es un gesto —oculto para los grandes escenarios— cuya turbación evita caer en el pesimismo. El acto tampoco cambia nada, pero llama la atención. En nuestras circunstancias detenerse a mirar esos gestos puede tornarse un acto de gozo que evita caer en la derrota de la crítica, sin dejar de ejercerla. Esto resalta en este tipo de propuesta.

Impulso archivístico (distintas dimensiones temporales-espaciales de la acción)

Dar a ver es una acción y parte del proceso para la construcción de la mirada, afecta cómo se hace y qué políticas se proponen para el intercambio. En la actualidad es también un acto cotidiano que ejercemos gracias a la proliferación del uso de las redes sociales, como blogs, Facebook o Instagram, entre otras, lo cual ha producido nuevas pautas y hábitos sociales que producen miradas. El proceso implica el trabajo con la producción de documentos —fotos, frases— y su difusión entre la comunidad de amigos y amigos de los amigos. Valga señalar cómo esta difusión supone cercanía al conectarse por redes, cuyos integrantes se convierten en “amigos” y/o seguidores que pueden interactuar o manifestarse con una opinión o señal para expresar reciprocidad y empatía o, incluso, desa-

cuerdo. Las emociones y afectividad son parte de los elementos y condiciones que actúan para involucrarnos o no en la comunidad-red.

Esta actividad cotidiana es acogida por las formas de creación, entre otras cosas porque desarrolla modos de intercambio donde es posible crear otro tipo de relaciones más allá de la presencia. Quienes protagonizan las acciones que he referido saben que irremediablemente el presente de su acción no puede ser retenido, están conscientes de que su trabajo es con la ausencia y no con la presencia; saben, además, que parte de la actividad cotidiana en nuestros días es la producción de documentos para ser vistos —activados— en otro momento y espacio. Los artistas del performance han integrado la documentación en su quehacer de tal forma que, en esos casos, se vuelve esencial al grado de considerar su repro-ductividad parte constitutiva del acto.

El proceso advierte el manejo del documento y el archivo¹¹⁰ como parte de la estrategia creativa y resulta en una exploración de formas para vincularse. Quienes retoman este camino para su creación proponen una relación entre lo efímero y el documento que, entre otras cosas, no puede sostener un esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición. La ruptura de este esquema pone de manifiesto el carácter no lineal de los sucesos y la necesidad de buscar maneras correspondientes para experimentarlos y conocerlos.

Esta forma de dar a ver nos hace retomar, por un lado, las consideraciones de Benjamin, quien pone sobre la mesa la función política del uso del documento y el método de archivo para trabajar con la memoria, se promueve una forma política de exposición que llama a recuperar la memoria y distinguirla de las formas tradicionales de abordar un suceso histórico con el uso del documento; y, por otro, se pone en entredicho la confianza de la metafísica occidental sobre la presencia. Así lo ha señalado a lo largo de su producción teórica Jaques Derrida quien observa el sentido y valor de la presencia en la filosofía occidental como origen puro y base segura para el conocimiento. Estamos hablando del acontecimiento que irrumpre en nuestra manera de mirar; la cualidad de éste es ser vivido

¹¹⁰ El fenómeno referido es observado por Hal Foster (2004), quien lo llama *Impulso de archivo* y lo reconoce como una tendencia en el arte contemporáneo.

siempre en presente, por ello está destinado a desaparecer. La presencia actúa irremediablemente con su contrario al lado —la ausencia—¹¹¹ de manera que aquello presente —aquí y ahora— está condenado a estar ausente. Entonces el sentido pierde su presencia e ingresa en un movimiento que impide atrapar su posible significación, se difiere, cambia en el tiempo. Su identidad se extravía en el constante diferir y desplazarse (*differenza*, siguiendo a Derrida), cuya repetición no puede ser de lo mismo, en el tiempo lineal de una identidad, sino como un acontecimiento singular e irrepetible. Se parte de la inscripción, huella de un acontecimiento “que no es sólo la desaparición del origen; quiere decir aquí (...) que el origen ni siquiera ha desaparecido, que nunca ha sido constituido más que después por un no-origen” (Derrida, 2015, 80).

La huella *presente-ausente* no parte de un origen, va-vuelve, muta y se da. Esta es la posibilidad de darse a otro, carácter generoso de la escritura —extendida a toda marca— que se dona sin solicitar nada a cambio, como condición de posibilidad constituida en restos diseminales de sentido, ni pleno ni unívoco.

La idea de *huella* sin origen sugiere, además, poner en cuestión la noción de *archivo*, constituido en tanto materialidad, como huella e inscripción. En *Mal de archivo. Una impresión freudiana*,¹¹² Derrida hace referencia a ello a partir de una serie de motivos desarrollados por Freud cuyas metáforas remiten a la huella, memoria, escritura y archivo. De su reflexión me importa resaltar el lugar otorgado a la formación de archivo y su consecuente consignación, es decir, de reunión de los “actos”¹¹³ lo cual no compete solo al acto de registro y conservación, sino a la creación misma del acontecimiento archivable:

¹¹¹ El filósofo francés parte de explicitar lo que llama “Metafísica de la presencia” y su característica logofonocéntrica para proponer estudiar dicotomías como presencia/ausencia, puestas en oposición de manera supuestamente natural, cuyo sistema devela exclusiones y jerarquías arbitrarias (Ver Derrida 2015).

¹¹² Conferencia pronunciada en Londres 4 de junio de 1994, en un coloquio internacional titulado *Memory: The question of Archives*. En Jacques Derrida, *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Trad. De Paco Vidarte. Edición digital de Derrida en castellano.

¹¹³ “La palabra «actas/actos» puede designar aquí a la vez el contenido de lo que hay que archivar y el archivo mismo, lo archivable y lo archivante del archivo” (Derrida, 1994, s/p).

[el archivo] no solamente es el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable *pasado* que existiría de todos modos sin él, tal y como aún se cree que fue o que habrá sido. No, la estructura técnica del archivo **archivante** (sic) determina asimismo la estructura del contenido **archivable** (sic) en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento (Derrida 1994).

El uso del documento y creación de archivo, puesto en juego en algunas realizaciones performáticas, aclara cómo la técnica del archivo no solo se ha convertido en parte del acontecimiento, sino que es el acontecimiento mismo. Esta práctica llama la atención no solo por ser una forma de creación cercana al desarrollo tecnológico para producir y reproducir documentos, sino por la problematización de dicotomías como origen-copia, presencia-ausencia, verdad-mentira. Los cuestionamientos nacen al subrayar la pérdida del original y considerar la lejanía del aquí-ahora para posibilitar otra experiencia con los receptores. Entre otras cosas se pone en entredicho el concepto de obra y de autor, pues en un acontecimiento que surge a partir de una huella se extravía el lugar de la obra y de quien la origina.

Concebir y usar el archivo de esta manera tiene una potencia política cuya fuerza cuestiona las formas de consignación de los archivos y su reproductividad, virtud que señaló Benjamin en su famoso ensayo publicado en 1936 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. El filósofo reconoce una herramienta de pensamiento y liberación desde las prácticas artísticas a partir de la apropiación de los medios y formas de reproducción. Estos se articulan como *tecnologías de archivación* cuyas derivas transforman la percepción y concepción de nuestro estar en el mundo y la relación con las cosas. Una de las consecuencias notorias es la abolición del *arte aurático*, para dar paso a una poética de la huella, donde el tiempo discontinuo, los cortes, el efecto de choque son puestos en juego para producir otro tipo de recepción o experiencia estética. La huella-memoria convoca a una participación distinta del artista y del público, ya no solo

con la forma del “aquí y ahora”, se propone más bien una intercambiabilidad en la función del creador.

El conocimiento de las posibilidades ofrecidas por la técnica de reproducción ha propiciado que algunos artistas la consideren parte de la acción, de tal manera que no eligen ni separan entre la producción y uso de material de archivo y la acción; en cambio ambas, archivo-acción, se anudan en su hacer, utilizan las posibilidades de la documentación como parte del performance, fugaz y efímero; se articulan así *lo viviente* con *lo no viviente* en una relación distinta a la oposición que, generalmente, se concibe en las dicotomías de la metafísica occidental.

Como ya he referido con amplitud, una de las características de las prácticas creativas actuales es la creación de documentos: las notas, relatos y series fotográficas de Paulo Nazareth. Su uso no busca necesariamente el desarrollo técnico del medio, lo utiliza para producir imágenes que hablen de sus encuentros considerando su historia personal que lo impulsa a las caminatas, e ir a la búsqueda y recuperación de historias que conforman la realidad Latinoamericana. El registro forma parte del diseño y conceptualización de la acción, con ello propone la manera de relacionarse con el acto. Es un performance cuya transmisión no se reduce a su duración física, sino que cuenta con la retroactividad, no hay dominio sobre lo que sobreviene, solo se provoca.

Esta forma coincide con lo que Hal Foster identificó con *El impulso de archivo* de algunas creaciones. En principio, señala Foster, “los artistas de archivo buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté físicamente presente” (2016, 103). Pero, si el objetivo es hacer presente algo extraviado puede conducir, otra vez, a la búsqueda de una presencia estable más que una verdadera activación de la memoria, no dominada por una presencia. Tal vez por ello suele suceder, como anota Foster que “la orientación del arte de archivo es, a menudo, más ‘institutiva’ que ‘destructiva’, más ‘legislativa’ que ‘transgresiva’” (2016, 106). No obstante, el archivo también llama a trabajar desde la imposibilidad de una presencia, de esa manera la significación del documento vacilaría y dependería de la relación establecida por quien la activa.

El uso y fabricación del documento en la realización de las acciones es solo un aspecto de la línea de trabajo bajo el paradigma de archivo, otro es la colección y almacenamiento de los registros bajo una organización. Recordemos que consignar es uno de los atributos del archivo. Hay varias motivaciones para ello, en un caso se construye con vestigios o gestos encontrados y recolectados de la realidad, bajo un impulso etnográfico que busca testigos de lo sucedido, son documentos que no son objetivos y, por si solos, no dan cuenta del acontecimiento, se necesita provocarlo, esa es la acción del performer. Estos documentos pueden ser objetos, fotos, textos encontrados o construidos (como ya hemos visto) reales o ficticios, materiales o virtuales. Lo que vale en el terreno artístico es el acto de archivar y la manera de activar lo archivado, donde el documento histórico no se reduce a una información del pasado, pues necesita una postura crítica que lo haga actuar y sea un motivo de transformación. La acción de coleccionar es una forma de activación.

Coleccionar, dice Benjamin “es una forma de recordar mediante la praxis” (2016, 223). Se trata, pues, de un ejercicio de la memoria que reúne lo semejante entre sí para, tal vez, llegar a una impresión o enseñanza extraída de sus afinidades. Extraer lo que eso nos pueda mostrar depende solo de nuestra relación con las cosas.

El verdadero método para hacer presente las cosas es plantarlas en nuestro espacio (y no nosotros en el suyo). (Eso hace el coleccionista, y también la anécdota.) Las cosas, puestas así, no toleran la mediación de ninguna construcción a partir de ‘amplios contextos’ (...) No nos trasladamos a ellas, son ellas las que aparecen en nuestras vidas (2016, 224).

La actividad del coleccionista: recolectar, guardar y disponer a la mirada del otro —la vitrina y su uso es significativo para el coleccionista— es la manera de performar un objeto-documento, para ello se apela a la capacidad inherente en las cosas de cambiar la percepción sobre ellas mismas y el entorno. Por ejemplo, cuando la colección de antenas es presentada, hace notar las otras que quedaron inservibles y, aún ahora, sobreviven de pie en las azoteas mexicanas. Entonces uno reconoce el paisaje de

obsolescencia. Así el objeto performado permite percibir el mundo de otro modo, convoca a nuestra capacidad crítica para poder reconocer lo que la ruina nos anuncia.

Al liberar los objetos de su función original, el coleccionista los convierte en un artefacto partícipe de sí mismo, digno de admiración. Esta operación permite tener un acto momentáneo de reflexión, al tiempo que nos fascinamos por el objeto y su pasado en los detalles aparentemente externos, explicita Benjamin: “La fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose éste mientras atraviesa el último escalofrío” (2016, 223).

El uso de archivo en la creación desarrolla una potencia política que se enfoca en la percepción y sus desplazamientos hacia otras formas de memoria para reflexionar sobre la historia y nuestro presente. En este caso es substancial la materialidad del objeto transformado en documento y, mediante la acción de archivarlos (recuperarlos, reunirlos, consignarlos), se produce el acontecimiento.

La creación del archivo, el acto en sí mismo, se vuelve valioso. Ahora bien, colocar el acento en el acto mismo de archivar pone a la materialidad en otro lugar. La posibilidad está dada por el desarrollo de la internet que no necesita de la materialidad del objeto, sino de datos. Los artistas del performance lo saben y se acoplan a los medios ofrecidos, usan los formatos para sus fines.

La cultura digital es en la actualidad el medio propio del arte de archivo. Con respecto a los sistemas de memoria material, la información inmaterial sigue una racionalidad distinta, pues los documentos “digitales son inestables, elásticos, entidades vivas, como las historias y los rituales de las culturas orales” (Gauch 2013, 163). Las acciones alrededor de los archivos, ya sea para su conformación o por su activación, revelan otra manera de conocer y convocan a otras formas de intercambio. Vuelvo a referirme al trabajo de Nazareth. Sus premisas tienen una fuerte carga de exposición del cuerpo —son performances que reconocen, entre otras cosas, el tránsito identitario que se potencia y se niega en el propio cuerpo—. La mayoría de ellas se desarrollan en un tiempo largo, quizá

toda su vida y desde luego no esperan la co-presencia del espectador durante su realización, aunque Paulo sí considera cultivar relaciones en el camino, platicar su historia, difundirla y alimentarla con las otras historias a su encuentro. Es una memoria no estática, tampoco lo son sus páginas en internet, a las que yo he sido convocada a través de las visitas a sus blogs (2011, 2012) y su página y perfil en Facebook (2014).

La producción de los documentos tiene la cualidad de los investigadores etnógrafos, con quienes pretende buscar sus raíces y, a la vez, exponer las miradas de una cultura profundamente racial que aún vivimos en nuestro continente, para ello construye un archivo el cual estamos invitados a visitar. La posibilidad de adentrarse en el archivo convoca a la actividad del receptor quien crea su significado a partir de las marcas y su propia historia. Somos convocados a interpelar las imágenes con nuestros propios referentes, y si bien esto podría ser necesario en todos los casos, éste tiene el uso de la teatralidad que llama a la mirada para comprometerla con lo que ahí sucede. Entonces surge el comentario personal que necesariamente parte de un encuentro no dominado por ninguna de las partes. Recurro nuevamente a la serie de fotografías en las cuales aparece él solo, generalmente en el piso con la cabeza escondida entre algún elemento del propio paisaje y, en algunos casos, añade el letrero de “Hecho en México”. Quienes habitamos en este país recono-cemos el comentario preciso acerca del momento al que alude, tenemos la asociación inmediata con aquellos cuerpos encontrados sin vida, lo cual, lamentablemente, es recurrente a nuestros ojos. En estos mismos paisajes hay otras fotografías donde solo aparece el texto “Hecho en México”, la imagen nos cuestiona ¿qué estamos produciendo en México?

Esta forma de creación propone un modo de comprender la historia en tanto memoria y no como un hecho fijo o mera información. La recolección y generación de documentos constituyen el archivo que, de antemano, antes de fijar una idea señala el desplazamiento del pensamiento. El archivo, en el caso de Nazareth, no se construye para relatar el viaje, sino para recopilar datos que serán entradas para descubrir aquello olvidado o invisibilizado de nuestra historia presente. Sus colecciones se equiparan a la técnica de almacenamiento que Benjamin propuso desde

los años treinta. Una de las características que ofreció fue pensar la historia, no como continuidad, sino como instantes, fulgores del tiempo-ahora que permiten actualizar por un momento la memoria. El sistema se acopla a la lógica del archivo digital. Visitar el Blog de Paulo de ninguna manera reconstruye su viaje, los fragmentos son solo índices para activar las posibles historias contenidas en ellas, somos convocados a participar de su acto. Entrar a la arquitectura de su archivo es una acción que forma parte del performance: buscar, asociar, elegir los materiales que comparte en su blog constituye nuestra participación en un espacio-tiempo donde las presencias diferidas se acompañan. Esta otra lógica rompe con la linealidad pretendida en el relato histórico, el gesto pone de manifiesto el carácter fragmentario de la historia y la necesidad de buscar maneras de leerla.

Cuando los artistas retoman el acto de archivar como parte de su acción, hacen de éste una herramienta poderosa para acercarnos a nuestros contextos históricos, es verdad, pero lo relevante es el procedimiento y sus consecuencias para percibir el mundo. Esto tiene una connotación política que surge de producir otro tipo de experiencia y observación. Se descubren otras dimensiones que desdicen la idea de una presencia estable y verdadera, para proponer el movimiento como lo característico en la posible significación. De este movimiento surge el acontecimiento, estado liminal donde las oposiciones se disuelven y es posible articular, por ejemplo, *lo viviente* con *lo no viviente* en otra estructura que no las opone, se rehúye del esquema de “uno o lo otro” para estar en el “uno y lo otro”. Romper con el esquema binario de antes-después, original-reproducción, causa-efecto puede producir un extravío en nuestras coordenadas perceptivas, pero gracias a ello se posibilitan otras maneras de mirar, de concebir el mundo y de relacionarnos con él.

COMENTARIOS FINALES

Mí intención primordial fue examinar la posibilidad de transformación en la mirada y reconocer en ello formas de descolonización y actos de movilización social asentados en el hecho de poner en entredicho y hacer estallar los códigos in-corporados en la conformación de la realidad; la posibilidad de reconocer otra manera de pensar y de relacionarnos, esto es, notar la configuración de formas para concebirnos y entender el mundo y su posible desconstrucción con las consecuencias que conlleva en la vida social.

Para ello fue necesario hacer un recorrido a través de distintas acciones performáticas capaces de generar pensamientos para asumir la vida de una manera consciente, autónoma, crítica y creativa; adentrarme a estas prácticas me hizo reconocer la necesidad de trascender las visiones social y culturalmente condicionadas que hemos adoptado desde hechos como la colonización, por ejemplo, o bien la necesidad de consumo que acompaña a la estética capitalista instaurada en el mundo. Con esta conciencia pretendo cultivar, a partir de la óptica de la vida, una actitud de exploración sobre el mundo y sobre las maneras que tenemos de mirar que trasciende la perspectiva artística

Observé de qué manera la persona que se asume como artista o performer realiza un *desvío* o cambio de mirada a partir de sus propios conocimientos disciplinarios y en contacto con su realidad transgrediendo lo establecido, sea en el contexto académico o existencial. Esto, desde mi punto de vista, solo es posible al posicionarse *desde el margen* como lugar estratégico para situar una mirada que cuestione lo hecho y posibilite un *desvío* productivo y crítico, no *al margen* donde ha sido colocada por una visión hegemónica.

Hablar de “margen”, “no lugar” o “lugar entremedio” considera aquello que está fuera de los marcos de la mirada, sin dejar de formar parte de la realidad que conocemos.

Al situarme en latinoamerica descubrí en las acciones revisadas aspectos internalizados que se explicitan en los actos de ver, con lo cual

producen fisuras en nuestras concepciones habituales. No solo confirmé las contradicciones inherentes a nuestros países, sino cómo enfrentarlas y transformarlas individual y colectivamente. En este sentido, y frente a un abundante despliegue de prácticas performáticas en el continente, ratifico que las aquí estudiadas constituyen factores activos que producen eventos y conocimientos, los cuales contribuyen a un cambio de mirada para modificar los marcos o esquemas interpretativos que han normalizado una realidad social injusta y excluyente.

En mi propósito de identificar los momentos de quiebre en las maneras de mirar fueron significativos el pensamiento de notables teóricos, pero, sobre todo, me orientaron las propias acciones de los artistas quienes, en su realización, comunican pensamientos, es decir, hacen teoría, pero una teoría que se propone a partir de los *actos de ver* y se constituye como *alegoría*.

Mi observación se centró en las dinámicas de los *actos de ver*. En sus claves para comprender y experimentar otros modos de pensar que me convocaron —más que a discurrir sobre ellos— a examinar y actuar *junto con ellos*. No concibo una investigación que separe al Sujeto de su Objeto, más bien creo que el Objeto es también un Sujeto, de ahí que la relación entre quien mira y lo mirado sea recursiva. Esta es la forma en que se propone el conocimiento desde la *alegoría*.

Al revisar las acciones performáticas cuyas temáticas se expresan en las estrategias de producción de *alegorías*, corroboré que la construcción de una mirada es el resultado de un procedimiento y para horadarla es necesario, en principio, indagar el procedimiento mismo y desde ahí proponer formas alternativas de hacerlo. Esta es la razón que me llevó a centrarme en el hacer, específicamente en propuestas comprendidas como formas contemporáneas de creación artística que me brindaron el espacio idóneo para indagar el uso de la *Tecnología de la mirada*.

En cuanto al Arte Contemporáneo Latinoamericano considero significativa la combinación de los tres términos que integran su denominación, pues ha provocado una alteración en el campo de la estética al requerir otros códigos de valoración para entender, e incluso promover, un pensamiento disidente. Los estudios pioneros de Juan Acha, así como

de otros artistas e investigadores latinoamericanos y de otros contextos, contribuyeron a este cambio al señalar que es en la performatividad y el movimiento generado, no en el objeto, donde hay que poner atención. Esto hace ver las obras producidas a partir de la segunda mitad del siglo XX como acciones políticas y no adición del arte a la política.

Me parece importante enfatizar que el Arte Contemporáneo Latinoamericano rompe la frontera entre arte y vida, pues su compromiso es con uno y otra. Sus consecuencias son, por lo tanto, políticas, ontológicas y epistemológicas.

Mi respuesta a la pregunta sobre cómo problematizar y reflexionar a propósito de y desde la relación entre las prácticas artísticas y procesos sociales es colocándose en el cruce, pero también a través y más allá de ambas, para lo cual me resultó adecuada la estrategia transdisciplinaria.

Con respecto a la denominación *performance* para las acciones aquí referidas, no está de más reiterar que su empleo en nuestro ámbito lingüístico ha sido aceptado por sus practicantes y teóricos, sobre todo quienes integran el Instituto Hemisférico de Performance y Política, desde luego que, como se puede reconocer, hay características que corresponden al contexto latinoamericano y son las que me han interesado por encima de aquellas que comparten con otros contextos. Para mí se trata de gestos perceptivos en los que se ponen en juego otras formas de ver y hacer el mundo. Por eso en los performances revisados veo gestos que cuestionan los saberes modernos, opuestos al borramiento de la diferencia y a favor de reconocer y valorar lo excluido previamente situado. En estos gestos se enfatiza la práctica misma como posibilidad para generar otras coordenadas perceptivas de la realidad. Hay en ese hacer un énfasis que se equipara al acto ritual, pero en este caso sus formas se generan de manera personal. No hay una manera de hacerlo ni una forma elaborada de antemano en cambio pueden reconocerse, en todos los casos, como actos personales diseñados para hacerse en lo público, cuya finalidad es convocar a producir acciones-pensamientos. Esto es lo que he llamado un *desvío productivo* y es lo que me interesa recuperar como forma de hacer teoría-práctica.

Reconozco también el valor epistémico de los conceptos *desrío*, *dislocación*, *disidencia* y *acontecimiento*, los cuales me permitieron operar la acción de quiebre en la mirada.

Para una disidencia cultural transformadora considero necesario tener en cuenta la exploración sobre la *Tecnología de la mirada* que se puede comprender con el ejercicio de cuatro acciones: *elegir*, *encuadrar*, *tomar posición* y *dar a ver*, en cada una de ellas se puede explorar la posibilidad de realizar un desajuste en la manera de percibir o entender sucesos de la realidad —y con ello poner en relieve otras sensibilidades y modos discursivos habitualmente ignorados—. El desajuste se produce con el uso de la teatralidad que implica una manera de ver y de la performatividad, cuya fuerza está en la capacidad de construir realidad. Su conjunción a través de estrategias como *el montaje*, la producción de un *shock* que convoque a *la memoria*, el tratamiento de la realidad como *documento*, hace colapsar las formas comunes de representar la realidad. Son procedimientos que proponen una relación transgresora entre lo visto y quien observa, el acento se coloca sobre el hecho de estar en relación y su resultado, siendo éste inesperado, sin dominio de ninguna de las dos partes. Esto es lo significativo del acto. Mi atención fue puesta en cómo esta conjunción produce una experiencia y realiza una labor crítica que parte, en primer lugar, de una relación entre lo visto y quien mira y, en segundo, de la concreción de ideas que apelan al contexto de lo mirado y del mirante, en este caso, el contexto latinoamericano.

Los procedimientos me llevaron a pensar y proponer varias cualidades de la mirada cuyo propósito es explorar alternativas de existencia, y que puedo caracterizar como mirada “crítica”, “situada”, “performática” y construir una “Mirada encarnada” que, en gran medida, sería una “Mirada transdisciplinaria”.

La mirada “crítica”, convertida en acto, implica recobrar el poder de significación de todos los sentidos, permite transitar de la “sociedad del espectáculo” y su extensión “digital” a la “sociedad de la percepción o de la mirada crítica”.

La “mirada situada” admite el carácter local y el reconocimiento de saberes propios, pero, sobre todo, hace que quien mire realice la revisión de su misma posición, o sea del lugar desde donde mira.

La “mirada performática” está siempre en movimiento, traza líneas de fuga o desvíos para permitir la construcción de otros horizontes. Corresponde al momento de desajuste entre el esquema habitual de ver y lo visto. Es un *estado liminal*, un “entre” donde existe la posibilidad de tomar cualquier dirección. Por tratarse de una manera de conocer alejada de las dicotomías del positivismo se conecta con la siguiente.

La “mirada transdisciplinaria” considera lo afectivo al explorar los mecanismos de las miradas que rechazan la naturalización de formas de vivir y observar, cuyo resultado es una exacerbación de la desigualdad y la opresión. Además, permite ver cómo se despliega la habilidad para delatar los sucesos desde el campo expresivo y el dominio de lo sensible y, en ese lugar, muestra sus contradicciones y complejidad al poder contemplar visiones contrarias sin proponer una solución simple y maniquea que borraría las posibilidades que muestra la dialéctica de la mirada al dejar en suspenso una contradicción.

La “mirada encarnada” es donde se corrobora que las visiones influyen en nuestras historias no de manera abstracta, sino corporal. El pensamiento crítico de los y las artistas tiene que ver con su conexión interior, esto es lo encarnado, sus actos van más allá de la denuncia, de lo que se ha considerado como “arte político”, no se trata de rituales “externos”, sino de formas que se generan por la inquietud, por una profunda necesidad desde su interior. Son actos personales y públicos a la vez. La “mirada encarnada” es una mirada sin mediación, es la acción del “Ser encarnado” abierta al mundo desde lo sensible. Percepción y conocimiento son producto de la experiencia de *Ser en el Mundo*, se trata de un proceso relacional y situado. Actuar desde y con el cuerpo implica una toma de posición que produce un extrañamiento de nuestra mirada habitual, de esta forma es posible reconocernos en libertad, con apertura a lo desconocido y a la creatividad.

Creo en la posibilidad de transformación en la mirada y, como pude confirmar, veo en las acciones performáticas aquí presentadas formas de descolonización y actos de movilización social.

Por todo lo anterior, a la interrogante que fue el hilo conductor de mi estudio: *¿Los procesos artísticos pueden generar una nueva forma de teoría amalgamada con acciones de trascendencia social?* Respondo que sí es posible, en tanto que quien participa en el proceso trascienda el campo de lo aceptado como “arte” y asuma una mirada sea “crítica”, “situada” o “performática” pero, sobre todo, “transdisciplinaria” y “encarnada”.

Estas formas de mirar y sus procedimientos fueron puestos en marcha en las acciones por los artistas, provocadas —como he dicho— por situaciones personales que de alguna manera los han colocado al margen del discurso oficial, por ser indio, mujer o pobre, por buscar y demandar respeto a la vida en general y de los desaparecidos en particular. Su estrategia es asumir el margen, colocarse en ese “entre” para decir de otra manera, una manera *desviada* que acude a acciones cotidianas como caminar, vender, archivar, envejecer, tatuarse, recolectar, usar las redes de internet, para llevarlas a un extrañamiento al asumir su historia personal en esas mismas acciones. Así se expresan, así piensan, así producen teoría crítica.

¿Los artistas tienen conciencia de producir conocimiento? Lo que puedo afirmar es que ellos tienen necesidad de denunciar o de encontrar respuestas a sus preguntas, quien observa es porque tiene conciencia de hacerlo y busca un receptor que perciba su propuesta para establecer la unión, la coincidencia. Es en ese encuentro cuando se produce una disidencia cultural transformadora.

Bibliografía

- Acha, Juan. *Las culturas estéticas de América Latina*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Adame, Domingo y Nicolás Núñez. *Transteatro. Entre, a través y más allá del teatro*. Argus-a, 2018
- Adonis. *Zócalo*. Vaso Roto ediciones, 2014.
- Adorno, Theodor W. *Sobre Walter Benjamin*. Cátedra, 1995.
- y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la Ilustración*. Editorial Trotta, 1998.
- Agamben, Giorgio. ¿Qué es lo contemporáneo? *salonKritik* Trad. Verónica Nájera Recuperado de
http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php [Consulta: 6 de junio 2017].
- Alcázar, Josefina y Fernando Fuentes. *Performance y arte-acción en América Latina*. Ediciones sin nombre, 2005.
- Almeda, Ramón. “Líneas precursoras del performance arte” [en línea] <http://www.criticarte.com/Page/file/art2001/PERFORMANCE_ART.html> [Consulta: 30 marzo 2018].
- Argüello G., Alberto. “De la estetología y sus descentramientos. Una postura ética y crítica, en resistencia” en *Coloquio internacional Juan Acha, en el centenario de su nacimiento. Práctica de la imaginación crítica 1916-2016*. Instituto Nacional de Bellas Artes- CENIDIAP, pp.76-91, 2018.
- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós, 1998.
- Badiou, Alain. “Un teatro de la operación”, entrevista de Elie During con Alain Badiou en *Un teatro sin teatro*. Museu d’Art Contemporani de Barcelona/Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo, 2007.
- Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades: Una guía de viaje*. trad. Yaiza Hernández Velázquez. Cendeac, 2009.
- Barría J. Mauricio. “Performance y políticas del acontecimiento: una crítica a la noción de espectacularidad” *Aletria*, vol. 21 no. 1 jan/abr Disponible en

-
- <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/118413>, 2011.
- Barriendos, Joaquín. “Revolución en la Revolución. Los escritos estético-políticos de Juan Acha” en *Juan Acha. Despertar Revolucionario*. Ed. Joaquín Barriendos. MUAC- CCUT- UNAM, 2017. pp. 10-31.
- . editor y compilador. *Juan Acha. Despertar Revolucionario*. MUAC- CCUT- UNAM, 2017.
- Bautista, Juan José. *¿Qué significa pensar desde América Latina?* Akal, 2014.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. trad. Gonzalo María Vélez Espinoza. Katz editores, 2007.
- . *Florencia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. trad. Joaquín Chamorro Mielke. Akal Estudios Visuales, 2012.
- Belvis, Ester y José Antonio Sánchez (Eds.). *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y territorios disidentes*. Paso de Gato, 2015.
- Bennington, G. y Derrida Jaques. *Jacques Derrida*. trad. Ma. Luisa Rodríguez Tapia. Cátedra. 1994.
- Benjamin, Walter. *Brecht: Ensayos y conversaciones*. trad. Mercedes Rein, Arca, 1970.
- . *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Taurus, 1971.
- . *Dirección única*. trad. Juan J. del solar y Mercedes Allende Salazar. Alfa-guara, 1987.
- . *El narrador*. trad. Roberto Blatt. Taurus, 1991.
- . *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Taurus, 1991b.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Anrés E. Weikert. Ítaca, 2003.
- . *El autor como productor*. trad. Bolívar Echeverría. Ítaca, 2004.
- . “El origen del Trauerspiel alemán”, en *Obras*, libro I, vol. 1. Abada, 2005. pp. 217-459.
- . *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. trad. Bolívar Echeverría. Itaca- Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008a.
- . *Ensayos escogidos*. Ediciones Coyoacán, 2008b.
- . *Libro de los pasajes*. trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Akal, 2016.

-
- Berman, Morris. *El Reencantamiento del mundo*. Cuatro vientos, 2011.
- Betancourt, Rodrigo. “ArtBasel. La semana del arte”. *Replicante*. recuperado de <http://revistareplicante.com/artbasel-la-semana-del-arte/>, 11 de diciembre 2011.
- Bishop, Claire. “¿Cuál es hoy el arte comprometido?” en: *Revista N.* 13 de enero Disponible en www.revistaenie.clarin.com, 2010.
- Boliver, Rocío. “Drogadiacción” en *Performagia 4*. Museo Universitario del Chopo., 2011. pp. 23-27.
- . “Entre la menopausia y la vejez, belleza alternativa”. *IX Encuentro. Hemispheric Institute 2014*, Montreal, Canadá <https://hemisphericinstitute.org/es/enc14-performances/item/2350-rocio-boliver-entre-la-menopausia-y-la-vejez-belleza-alternativa.html>, 2014.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Adriana Hidalgo, 2006.
- . *Radicante*. trad. Michèle Guillemont. Adriana Hidalgo, 2009.
- Brea, José Luis “*Estética, historia del arte, estudios visuales*” en *Estudios Visuales*, 3. 8-25, 2006.
- . “Retoricas de la resistencia: una introducción (la potencia de los estudios críticos frente al triunfante ‘capitalismo antihegemónico’)” en *Estudios Visuales*, 2010.
- . (ed.). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, 2015.
- Le Breton, David. *Elogio del caminar*. Siruela, 2018.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. trad. de Nora Rabotnikof. La Balsa de la Medusa, 2001.
- Burns, Elizabeth. *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. Harper & Row, 1973.
- Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista Latinoamericano*. HUM CCE-CCEBA, 2008.
- Caporali, Francisca. *Habitar o Deserto*. JACA, 2011.
- Capra, Fritjof. *La trama de la vida*. Anagrama, 2006.
- Castro-Gómez, Santiago. *Historia de la gubernamentalidad. Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*. Siglo del hombre editores, 2010.

-
- Cerrutti G., Horacio (2013). “Identidad Nuestroamericana” en *Las políticas del sujeto en Nuestra América*. coord. Francesca Gargallo y Rosario Galo Moya. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2010. pp. 23-45.
- Certeau, M. de. *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana, 2000.
- Chavajay, Benvenuto. Ch'ab'aq jaay. *Performance* < <https://youtu.be/Q56r9bbd4ns>; Panel de artistas <<https://youtu.be/n8hhyaaqbX4>> (minuto 40'-55'). Parte de Indigeneity | (De)coloniality | @rt. Durham: Duke University, April 30 – May 3. 2014.
- . Chavarría, María José; Payeras, Javier; Resentera, Fiorella. *Chunches [Mololon tak nakun] - Benvenuto Chavajay*. Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 2014.
- . X Bienal Centroamericana. *Todas las vidas*. Costa Rica. < <http://www.bienalcentroamericana.com/2016/08/04/chavajay-benvenuto/>>, 2016.
- . “Somos la generación de padres analfabetos. Por eso Yo pienso luego Resisto”, documento de autor, 2017.
- Compagnon, Oliver. “Violencia de la modernidad: Las Américas Latinas desde Finales de los años cincuenta” en *América Latina 1960-2013*. Fundación Cartier/Museo Amparo, 2014.
- Cornago, Óscar. *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la Modernidad*. Fundamentos/RESAD, 2003.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el límite de la historia*. Paidós, 1999.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos, 1999.

-
- De Gracia, Silvio. “Arte Acción en Latinoamérica: Cuerpo político y estrategias de resistencia. [En línea] <http://performancelogia.blogspot.com/2007/10/arte-accin-en-latinoamrica-cuerpo.html>, 2007.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. trad. José Vázquez y Umbertina Larraceleta. Paidós, 1989.
- . *Lógica del sentido*. Trad. De Miguel Morey Ed. Eletrónica de www.filosofia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1994.
- , *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. trad. Irene Agoff, Paidós, 2004.
- . *Lógica del sentido*. trad. Muguel Morey, Paidós, 2005.
- . y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. trad. José Vázquez Pérez. Pre-Texto, 1988.
- Derrida, JACQUES. *La diseminación*, trad. de José Martín Arancibia. Fundamentos, 1968.
- . *La escritura y la diferencia*, trad. Patricio Peñalver. Anthropos, 1989.
- . *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Trad. De Paco Vidarte. Edición digital de Derrida en castellano.
<https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/mal+de+archivo.htm>, 1994.
- . *De la gramatología*. Trad. Óscar del Barco y Conrado Ceretti. Siglo XXI, 2005.
- . *Márgenes de la Filosofía*, trad. Carmen González Marín. Cátedra, 2006.
- De Sousa Santos, Boaventura. *Epistemologías del sur*, Akal, 2014.
- . *Una epistemología del sur: La reinvenCIÓN del conocimiento y la emancipación social*, Siglo XXI: CLACSO, 2009.
- . *El milenio huérfano: ensayos para una nueva cultura política*. Trad. Antonio Barreto, Graciela Salazar, Ana Esther Ceceña, Joaquín Herrera Flores, Felipe Cammaert, Diego Palacio y Javier Eraso. Trotta, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos lo que nos mira*, Manantial, 2004.
- . *Cuando las imágenes toman posición*, trad. Inés Bertolo. Antonio Machado libros, 2008.
- . *Remontajes del tiempo padecido, el ojo de la historia*, trad. Marina Califano, Biblos-Universidad del cine, 2015.

-
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y Políticas*. Paso de Gato, 2014.
- Dussel, Enrique. “Metafísica del sujeto y liberación” en *Historia de la filosofía latinoamericana y filosofía de la liberación*. Nueva América, 1994.
- . *Ética de la Liberación en la Edad de la Globalización y de la Exclusión*. Trotta, 1998.
- . *Filosofía de la Liberación*. Ediciones la Aurora, 1990.
- . *Transmodernidad e interculturalidad: Interpretación desde la Filosofía de la Liberación*. UAM, 2005.
- Echeverría, Bolívar (comp.) *La mirada del ángel*. Ediciones Era/ Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2005.
- . *Modernidad y blanquitud*. Ediciones Era, 2016.
- Eisenstein, Sergei. “Fuera del cuadro” *Cuadernos de cine* (5):19-49. Documento descargado de: <http://hdl.handle.net/10251/42568>, 1985.
- El Espectador. “Con flores los estudiantes del Cauca y el Esmad dieron un poderoso mensaje”
<https://www.elespectador.com/colombia2020/pais/con-flores-los-estudiantes-del-cauca-y-el-esmad-dieron-un-poderoso-mensaje-articulo-857256/.2018>.
- Esquivel, Miguel Ángel. “Juan Acha, *América Latina* y la apelación a una teoría en el sistema de valores de las culturas estéticas. Notas de lectura” en *Coloquio internacional Juan Acha, en el centenario de su nacimiento. Práctica de la imaginación crítica 1916-2016*. Instituto nacional de Bellas Artes- Cenidiap, 2018. pp. 200- 207.
- Expósito, Marcelo. "Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español", en Jesús Carrillo (ed.), *Desacuerdos 1*, MACBA/Arteleku/UNIA-Arte y pensamiento, 2005.
- Fediuk, Elka y Antonio Prieto (ed.). *Corporalidades escénicas. Representación del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*. Universidad Veracruzana, 2016.
- Féral, Josette. “La théatralité” en *Poétique*, Núm 75, 1988.

-
- . *Acerca de la teatralidad*. Nueva Generación, 2003.
- . *Teatro, teoría y práctica: Más allá de la fronteras*, Traducción, Armida María Córdoba. Galerna. 2004.
- Ferrera- Balaquet, Raúl Moarquech. “Imaginarios y estrategias decoloniales”. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 4 (4) pp.42-61. DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.12932>, 2018.
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiotica del teatro*, Arco/Libros, 1999.
- . *Estética de lo performativo*, trad. de Diana González Martín y David Martínez Perucha, Abada Editores, 2011.
- . “La teatrología como ciencia del hecho escénico” en *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*. Universidad Veracruzana, vol. 4-5/ Núm. 7-8, 2015. pp. 8-32.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a fines de siglo*, trad. Alfredo Brotons Muñoz. Akal, 2001.
- . “El impulso de archivo” trad. Constanza Cualina Nimio (N.º 3), ISSN 2469-1879 <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio> Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata septiembre., 2016. pp. 102-125.
- Fried, Michael. “Arte y objetualidad” (1967), en *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. La balsa de la Medusa, 1998.
- Fusco, Coco. “La otra historia de la performance intercultural” en *Estudios avanzados de performance*. Taylor, Diana y Marcela Fuentes (Comps.). Fondo de Cultura Económica, 2011. 306-342.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos*. Grijalbo, 1995.
- García, Luis I. “Alegoría y Montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin” en *Constelaciones, revista de teoría crítica* N.2 diciembre, 2010.
- Giménez Gatto, Fabián. “Obscenidad a la mexicana: los juegos transestéticos de Rocío Boliver” en Henciclopedia. [En línea]. disponible en: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/FGimenez/Obscenidad1.htm>., 2006.
- Giunta, Andrea. *Cuando empieza el arte contemporáneo*. Fundación arteBA, 2014.

-
- Godoy-Anativia, Marcial. “Desobediencia visual: una entrevista con Benvenuto Chavajay y Kency Cornejo”. *E-misferica 11.1 Decolonial Gesture*. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/emisferica-111-decolonial-gesture/cornejochavajay>, 2014.
- Grüner, Eduard. *El sitio de la mirada*. Norma, 2001.
- Guasch, Anna María. *Arte y Archivo 1920-2010*. Akal, 2013.
- Guattari, Félix Y Antonio Negri. *Las verdades nómadas*. Akal, 1999.
- Haraway, Donna. Ciencia, *Cyborg y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, trad. Manuel Talens. Cátedra, 1995.
- Hard Michael y Antonio Negri. *Imperio*, trad. Eduardo Sadier, Cambridge, and Massachusetts: Harvard University Press. [http://www.chilevive.cl.](http://www.chilevive.cl/), 2000.
- Heidegger, Martin. “La época de la imagen del mundo” en *Caminos de bosque*. Alianza, 1996.
- Henaro, Sol. “Juan Acha: el agente bisagra” en *Juan Acha. Despertar Revolucionario*. MUAC- CCUT- UNAM. Ed. Joaquín Barriendos, 2017. pp.6-9.
- Híjar, Alberto. “Distanciarse para transformar” en *Coloquio internacional Juan Acha, en el centenario de su nacimiento. Práctica de la imaginación crítica 1916-2016*. Instituto Nacional de Bellas Artes- Cenidiap, 2018. pp. 216- 222.
- Híjar G. Cristina. “Los senderos teóricos de Acha: una lectura desde el presente” en *Coloquio internacional Juan Acha, en el centenario de su nacimiento. Práctica de la imaginación crítica 1916-2016*. Instituto Nacional de Bellas Artes- Cenidiap, 2018. pp. 141-147.
- Jodorowsky, Alejandro. *Hacia el efímero pánico, o sacar al teatro del teatro*, trad. de Ana M. de la Fuente. Energía=control, A.H., 1981.
- . *Psicomagia. Una terapia pánica*. Seix Barral, 1996.
- Jones, Amelia y War, Tracey. *El cuerpo del artista*. Pahidon Español, 2008.
- La Jornada. “Registro histórico en México de 73 mil 201 personas desparecidas” 13 de julio, 2020.

-
- Leij, Machteld. “Paulo Nazareth.” Africanah.org – Arena for Contemporary African, Africa-American and Caribbean Art. <https://africanah.org/paulo-nazareth/>, 2015.
- León Portilla, Miguel. *Toltecayotl. Aspectos de la cultura náhuatl*. Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Longoni, Ana. Oscar Masotta. *Revolución en el arte*. Mansalva, 2017.
- López, Miguel Ángel. “Redibujar las aspiraciones globales de la producción de exhibiciones desde una perspectiva del Sur: Bienal Latinoamericana de Sao Paulo (1978) y Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano (1981)” en *Coloquio internacional Juan Acha, en el centenario de su nacimiento. Práctica de la imaginación crítica 1916-2016*. Instituto Nacional de Bellas Artes- Cenidiap, 2018. pp. 182-199.
- Lozano, Rían. *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo alter-mundializador*. UNAM, 2010.
- Martinez, Nicole. “Desmantelar el poder Colonial” Trad. Nicolás Gelormini. Contemporary And América Latina (C&AL) <https://amlatina.contemporaryand.com/es/editorial/paulo-nazareth-ica-miami/>, 2019, 8 de julio.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*, trad. Jorge Romero Brest. Paidós, 1986.
- . *Fenomenología de la percepción*. Trad. Jem Cabanes. Planeta-Agostini, 1994.
- . *Lo visible y lo invisible*. trad. Estela Consigli y Bernard Capdevielle. Nueva Visión, 2010.
- Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso*. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Mignolo, Walter. *Historias locales/ diseños globales*. Akal, 2003.
- . *La idea de América Latina*. trad. Silvia Jawerbaum y Julieta Barba. Gedisa, 2007.
- . Lucía del. “En transición. La epistemología y filosofía feminista de la ciencia ante los retos de un contexto de crisis multidimensional” en Epistemologías feministas: ao encontro da crítica radical. <https://journals.openedition.org/eces/1500>, 2012.
- Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa, 2003.

-
- . *Tierra Patria*. Kairos, 1993.
- Mosquera, Gerardo. *Caminar con el diablo, textos sobre arte, internacionalismo y cultura*. EXIT publicaciones, 2010.
- Navia, Mauricio, Agustín Rodríguez. *Hermenéutica. Interpretaciones desde Nietzsche, Heidegger, Gadamer y Ricoeur*. Universidad los Andes, 2008.
- Nazareth, Paulo. *Paulo Nazareth- Arte contemporáneo/LTDA* <<http://latin-americanotice.blogspot.mx/2011/>>.
(2012) <http://cadernosdeafrica.blogspot.com/?view=classic>.
(2014) <https://www.facebook.com/artistapaulonazareth>, 2011.
- Nicolescu, Basarab. *Transdisciplinariedad. Manifiesto*. Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, 2009.
- . “La idea de niveles de Realidad y su relevancia para comprender a la no-Reducción y a la Persona”. En Núñez, Cristina *et. al.* (comp.). *Transdisciplinariedad y Sostenibilidad. Encuentro con Basarab Nicolescu*. Universidad Veracruzana/Editores de la Nada, A.C., 2011.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, tr. De Andrés Sánchez Pascual. Alianza, 1990.
- O ‘Gorman, Edmundo. *La invención de América*, (1^a. Ed.). Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Ortega, Cinthia y Álvaro Villalobos. *Procesos Culturales en el Arte y Diseño Contemporáneo*. Universidad Autónoma del Estado de México, 2009.
- Padín, Clemente. “La performance desde la perspectiva latinoamericana” *Escáner Cultural*, revista virtual Año 7 Número 77, octubre 2005.
- Pérez, Lourdes. “To the Rhythm of Swing: El performance fronterizo de La congelada de Uva” en *Hemi Graduate Student Initiative Convergence 2015*, The University of Texas at Austin, USA | November 19-22, 2015, recuperado de <https://hemigsi.wordpress.com/category/convergence-2012/3-on-line-off-line-performance/3-1-essays/>, octubre 15, 2012.

-
- Phelan, Peggy. “La ontología de performance: representación sin reproducción”. *Estudios avanzados de performance*. Comps. Taylor, Diana y Marcela Fuentes. Fondo de Cultura Económica, 2011. 91- 121.
- Prieto Stambaugh, Antonio. “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performatividad” en *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, Domingo Adame (ed.), Universidad Veracruzana – Facultad de Teatro, 2009. pp. 116-143.
- . “Performance y teatralidad liminal: hacia la *representación*” en *Investigación teatral*, No. 12, Universidad Veracruzana, Julio-Diciembre, 2007. 21-33.
- Rancière, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*, trad. de Antonio Fernández Lera, [pdf] recuperado de: <https://www.academia.edu/1859514/Ranciere_La_division_de_lo_sensible>. Centro de Estudios Visuales de Chile: Jacques Rancière | Señas y Reseñas <http://www.centroestudiosvisuales.cl>, 2009.
- . *Sobre políticas estéticas*. Macba/UAB, 2005.
- . “Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales” en Estudios Visuales 7, 2010.
- Richard, Nelly. *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.
- . *La estratificación de los márgenes*. Centro Cultural Palacio de la Moneda, 1989.
- . “Las coordenadas de producción crítica que sitúan mi trabajo”. *Aisthesis* 21, 1988. 25-29.
- . *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI, 2007.
- . *Lo político y lo crítico del arte. IVAM Documentos iberoamericanos*, 2011.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón, 2010.
- . *Sociología de la imagen. Miradas Ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón, 2015.
- Rojas, Miguel. “Soberanía visual en Abya Yala” en *Reconocimiento a la crítica u ensayo: Arte en Colombia*. Ministerio de Cultura, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, 2017. pp. 5-15.

-
- Rozik, Eli. “Is the Notion of «Theatricality» Void?” en *Gestos*, 30 (noviembre), 2000. pp 11-30.
- Ruiz Moscardo, Javier. “Una mirada foucoltiana sobre cine y sexualidad” <https://rebelion.org/una-mirada-foucaultiana-sobre-cine-y-sexualidad/> (Consulta 20 de abril 2019), 2009.
- Salazar Bondy, Augusto. *¿Existe una filosofía de nuestra América?* Siglo XXI, 1968.
- Sánchez, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Paso de Gato, 2012.
- Santos, Juan José. “La trazabilidad de la banana: Paulo Nazareth”. *Fronterad*, recuperado el 13 de septiembre de 2012 de <http://www.fronterad.com/?q=trazabilidad-banana-paulo-nazareth>, 2012.
- Schechner, Richard. *Performance Studies. An Introduction*. Routledge, 2002.
- . *Estudios de la representación. Una introducción*, Trad. Rafael Segovia Albán. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Schneider, Rebecca. “El performance permanece”, en *Estudios avanzados de performance*. Taylor, Diana y Marcela Fuentes (Comps.). Fondo de Cultura Económica, 2011. pp. 215-240.
- Stevanin, Federica. “Travelling Identities: Paulo Nazareth's Works on the Migratory Routes”. *Cinergie – Il Cinema e le altre Arti*, 8(16), 51-60, recuperado de <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/9600>, 2019.
- Spivak, Gayatri. *¿Pueden hablar los subalternos?* Trad. y edición crítica Manuel Asensi Pérez. MACBA, 2009.
- Stolowicz, Beatriz. “El ‘posneoliberalismo’ para una reforzada hegemonía del capital”. *Espacio Crítico*, (23), 2015.
- Szurmuk, Mónica & McKee, Robert. “Crítica Cultural” en *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, 1^a. ed. Siglo XXI Editores - Instituto Mora, 2009.
- Taylor, Diana y Juan Villegas, eds. *Negotiating Performance: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America*. Duke University Press, 1994.

-
- Taylor, Diana. “Hacia una definición del *performance*”, [en línea] Ponencia presentada en el Segundo Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Político, realizado del 14 al 23 de junio de 2001, trad. de Marcela Fuentes, en
< <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html> > [Consulta: 30 marzo 2018]. 2001.
- . “Introducción. Performance, teoría y práctica”. *Estudios avanzados de performance*. Comps. Taylor, Diana y Marcela Fuentes. Fondo de Cultura Económica, 2011. pp. 7-30.
- . *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática de las Américas*. Universidad Alberto Hurtado, 2017.
- Torres García, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Poseidón, 1941.
- Trielli Ribeiro, Guilherme. “O fim do fim da arte: A poética itinerante de Paulo Nazareth” *Revista Landa*, 5(1): 427-437. <http://www.revistalandau.ufsc.br/PDFs/vol5n1/28.%20DOS-SIER%202%20Guilherme%20Ribeiro%20-%20O%20fim%20do%20fim%20da%20arte...%20PT.pdf>, 2016.
- Turner, Victor. *El proceso Ritual. Estructura y Antiestructura*. Taurus, 1988.
- . Antropología del ritual, (comp. Ingrid Geist). Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2008.
- Valle, Augusto Del. “La fiesta del no-objetualismo. Polémicas sobre arte contemporáneo en América Latina” en Sierra Maya, Alberto, Compilador. *Memorias del primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte NO-Objetual y Arte Urbano*. Fondo editorial Museo de Antioquia, 2011. pp. 33-71.
- Vargas, Mariela. “El problema del tiempo histórico y la imagen dialéctica en Walter Benjamin” *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXXVIII, No 1., 2012.
- Veneroso, Maria Do Carmo De Freitas. “Apontamentos sobre Paulo Nazareth como um ‘locatário da cultura?’” *Revista: Estúdio, Artistas sobre Outras Obras*. Vol. 5 (9), 2014. 162-169.

Victoriano Serrano, Felipe. *Estado, golpes de Estado y militarización en América Latina: una reflexión histórico-política*. Argumentos. 23(64), 175-193.
Recuperado en 03 de junio de 2020

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952010000300008&lng=es&tlng=es, 2010.

Villalobos Herrera, Álvaro. *Sincretismo y Arte Contemporáneo Latinoamericano*. Universidad Autónoma del Estado de México, 2011.

Villegas, Juan. “De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria”, *Gestos* 21, abril, 1996. pp. 7-19.

Weisz, Gabriel. *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad*. Fondo de Cultura Económica, 2007.

Otras publicaciones de Argus-*a*:

Publicaciones de Argus-*a* en su sello ErosBooks:

Mariana Roldán Suárez

Des-amparo

Aldo Dante Alvarado

Cartas desde el Olvido Lunar

Martín Giner

Tres escenarios improbables. Dramaturgia de humor

Gladys Ilarregui

El amarillo inaudito. Poemas a Ucrania

Gustavo Geirola

Dedicatorias

Sonetos y antisonetos

Gerardo González

Soave Libertate

Otras publicaciones de Argus-*a*:

Yanina Vida

Nuestra Raza (1917).

Prensa e intelectualidad afrodescendiente en Uruguay

Edurne Beltrán de Heredia

Mujer, voz y representación:

Fotografía y materiales alternativos en el mundo hispanohablante

Sergio Hernández

*Crimen y castigo: los adolescentes ante el sistema penal.
Una aproximación psicoanalítica*

Martha Hickman Iglesias

*Visiones y experiencias
en la danza contemporánea de Guadalajara
Testimonios de agentes sociales de un campo artístico*

Lizardo Herrera

*Bajo el imperio del terror.
Militarización, drogas y muerte en el Ecuador*

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo, Graciela Córdoba
Gustavo Geirola, Sandra Mangano, Karla Rebollo

*Charla entre teatristas
Teatro, Performance, Praxis teatral*

Paula Ansaldo María Fukelman Bettina Girotti
Teatro Independiente: grupos, espacios, prácticas

Claudia Andrea Castro

Artes, universidades y cárceles en Argentina

Gustavo Geirola

*FREUD: del nombre, del origen, del ‘gran hombre’
Ensayo conjectural*

Eduardo De Paula, Henrique Bezerra de Souza,
Mara Leal y Wellington Menegaz

Errancias: prácticas artístico-pedagógicas, memorias, quehaceres y políticas

Alejandra Morales

Representación de lo femenino en el teatro chileno
Rearticulaciones

Alicia Montes

Literatura erótica, pornografía y paradoja

Gustavo Geirola

Lacanian Discourses and the Dramaturgies

Gustavo Geirola

Introducción a la praxis teatral.
Creatividad y psicoanálisis

María Cristina Ares

Evita mirada

Modos de ver a Eva Perón: las figuraciones literarias y visuales de su cuerpo entre 1992 y 2019

Gustavo Geirola

Los discursos lacanianos y las dramaturgias

Eduardo R. Scarano (compilador)

Racionalidad política de las ciencias y de la tecnología.
Ensayos en homenaje a Ricardo J. Gómez

Virgen Gutiérrez

Con voz de mujer. Entrevistas

Alicia Montes y María Cristina Ares, compiladoras

Régimen escópico y experiencia. Figuraciones de la mirada y el cuerpo en la literatura y las artes

Adriana Libonatti y Alicia Serna
De la calle al mundo
Recorridos, imágenes y sentidos en Fuerza Bruta

Laura López Fernández y Luis Mora-Ballesteros (Coords.)
Transgresiones en las letras iberoamericanas:
visiones del lenguaje poético

María Natacha Koss
Mitos y territorios teatrales

Mary Anne Junqueira
A toda vela
El viaje científico de los Estados Unidos:
U.S. Exploring Expedition (1838-1842)

Lyu Xiaoxiao
La fraseología de la alimentación y gastronomía en español.
Léxico y contenido metafórico

Gustavo Geirola
Grotowski soy yo.
Una lectura para la praxis teatral en tiempos de catástrofe

Alicia Montes y María Cristina Ares, comps.
Cuerpo y violencia. De la inermidad a la heterotopía

Gustavo Geirola, comp.
Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli

Lola Proaño Gómez
Poética, Política y Ruptura.
La Revolución Argentina (1966-73): experimento frustrado
De imposición liberal y “normalización” de la economía

Marcelo Donato
El telón de Picasso

Víctor Díaz Esteves y Rodolfo Hlousek Astudillo
*Semblanzas y discursos de agrupaciones culturales
con bases territoriales en La Araucanía*

Sandra Gasparini
*Las horas nocturnas.
Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*

Mario A. Rojas, editor
*Joaquín Murrieta de Brígido Caro.
Un drama inédito del legendario bandido*

Alicia Poderti
Casiopea. Vivir en las redes. Ingeniería lingüística y ciber-espacio

Gustavo Geirola
Sueño Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral

Jorge Rosas Godoy y Edith Cerdá Osses
*Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva.
Una perturbación sensible*

Alicia Montes y María Cristina Ares
*Política y estética de los cuerpos.
Distribución de lo sensible en la literatura y las artes visuales*

Karina Mauro (Compiladora)
*Artes y producción de conocimiento.
Experiencias de integración de las artes en la universidad*

Jorge Poveda

*La parergonalidad en el teatro. Deconstrucción del arte de la escena
como coeficiente de sus múltiples encuadramientos*

Gustavo Geirola

El espacio regional del mundo de Hugo Foguet

Domingo Adame y Nicolás Núñez

Transteatro: Entre, a través y más allá del Teatro

Yaima Redonet Sánchez

Un día en el solar, expresión de la cubanidad de Alberto Alonso

Gustavo Geirola

*Dramaturgia de frontera / Dramaturgias del crimen.
A propósito de los teatristas del norte de México*

Virgen Gutiérrez

Mujeres de entre mares. Entrevistas

Ileana Baeza Lope

Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

Gustavo Geirola

Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)

Domingo Adame

Más allá de la gesticulación

Ensayos sobre teatro y cultura en México

Alicia Montes y María Cristina Ares (compiladoras)

Cuerpos presentes.

Figuracones de la muerte, la enfermedad, la anomalía y el sacrificio.

Lola Proaño Gómez y Lorena Verzero / Compiladoras y editoras
Perspectivas políticas de la escena latinoamericana. Diálogos en tiempo presente

Gustavo Geirola

Praxis teatral. Saberes y enseñanza. Reflexiones a partir del teatro argentino reciente

Alicia Montes

*De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis.
La carne como figura de la historia*

Lola Proaño - Gustavo Geirola

¡Todo a Pulmón! Entrevistas a diez teatristas argentinos

Germán Pitta Bonilla

La nación y sus narrativas corporales. Fluctuaciones del cuerpo femenino en la novela sentimental uruguaya del siglo XIX (1880-1907)

Robert Simon

To A Nação, with Love: The Politics of Language through Angolan Poetry

Jorge Rosas Godoy

*Poliexpresión o la des-integración de las formas en/desde
La nueva novela de Juan Luis Martínez*

María Elena Elmiger

DUELO: Íntimo. Privado. Público

María Fernández-Lamarque

*Espacios posmodernos en la literatura latinoamericana contemporánea:
Distopías y heterotopías*

Gabriela Abad

Escena y escenarios en la transferencia

Carlos María Alsina

De Stanislavski a Brecht: las acciones físicas. Teoría y práctica de procedimientos actorales de construcción teatral

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística

Florianópolis

Falas sobre o coletivo. Entrevistas sobre teatro de grupo

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística

Florianópolis

Teatro e experiências do real (Quatro Estudos)

Gustavo Geirola

El oriente deseado. Aproximación lacaniana a Rubén Darío.

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina

Tomo I: México y Perú

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina

Tomo II: Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina

Tomo III: Colombia y Venezuela

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina

Tomo IV: Bolivia, Brasil y Ecuador

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina

Tomo V: Centroamérica y Estados Unidos

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina
Tomo VI: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana

Gustavo Geirola

Ensayo teatral, actuación y puesta en escena.
Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral

Argus-*a*
Artes y Humanidades / Arts and Humanities
Los Ángeles – Buenos Aires
2025