

El sentido del sinsentido de la violencia

Making Sense of the Nonsense of Violence

Óscar Méndez Ayala
Universidad Anáhuac Querétaro, México
oscardenzayala@gmail.com

Recibido: 03/07/2016 • Aceptado: 29/01/2018

Resumen

Este trabajo es un comentario a “De la violencia en el arte o del arte violento”, escrito por Natalia Stengel. Argumento que la llegada de la violencia al museo es consecuencia del momento histórico que atravesamos. Sin embargo, la violencia presente en la vida cotidiana es distinta a la violencia en la obra de arte. La cual genera una distancia estética que permite acercarse a la obra, donde la intención del artista no sólo es exponernos a un acontecimiento traumático, sino que podamos hacer conciencia del sinsentido del mismo.

Palabras clave: arte, cuerpo, feminismo, performance, violencia.

Abstract

This paper is a commentary of “On Violence in Art or About Violent Art”, by Natalia Stengel. I argue that violence arrived at museums as consequence of our historic moment. Nevertheless, everyday violence differs from violence portrayed in artworks. Aesthetical distance in art allows a different approach to violence. The artist’s intention is not only to expose the spectator to a traumatic event but to make sense out of the nonsense of violence.

Keywords: art, body, feminism, performance, violence.

Cuando leí por primera vez el ensayo de Natalia Stengel, me sentí como si estuviera frente a un espejo. En su texto encontré resonancias de ideas que llevaban algún tiempo en mi cabeza pero que no llegaron a mis manos como para que pudieran escribirse. Es por eso que quizá esto no sea una réplica, sino un acto de hermandad. Me hermano con el propósito del texto que no sólo es teorizar sobre el tema que propone, sino que en la teoría se pueda encontrar un discurso ante ciertas formas de arte que tienen una urgencia social que el artista no ha de resolver, pero sí ha de señalar con una retórica que, de alguna manera, dé esperanza y nos encamine hacia la paz.

Tal y como asegura Stengel, los artistas han hecho una búsqueda, primero para representar y luego para expresar la realidad. Al artista le resulta divertido transgredir el espacio museográfico y la cotidianidad; va del museo a la calle y de la calle al museo, arrancando los clavos con que todo se sostiene; así como Melquiades que, con sus grandes lingotes imantados, desenterraba el metal oxidado de la calle, así, las artistas analizadas por Stengel, le arrancan sentido a la realidad y se lo llevan al museo, lo muestran con una poética de doble filo, una retórica que al mismo tiempo es y no es tamizaje, porque si bien nos permite acercarnos a la violencia con la distancia de la mirada, también se experimenta toda su fuerza en primera fila.

Evidentemente, la violencia que el artista lleva al museo posee una retórica mediante la que se sustraen fragmentos de la realidad, que nos ceden espacios para la contemplación y la reflexión sin que devenga un trauma, donde este ejercicio nos permite pasar del pensamiento a la emoción en el mismo movimiento.

Kant había establecido una especie de abismo insalvable entre el mundo de los sentidos y el del pensamiento. Pero el hombre vive en uno y otro mundo; ¿cómo saltar de los sentidos y de la materia al plano de la forma y del pensamiento?; ¿cómo salvar ese abismo o superar la contradicción entre un mundo y otro? Tal es la cuestión que se plantea Schiller. La respuesta trata de hallarla al afirmar que hay

un estado intermedio del hombre, el estético, en el que se sustrae al imperio de los sentidos y al de la razón. En el estado estético, el hombre es libre, totalmente libre, ya que no se halla determinado ni material ni intelectualmente (Sánchez: p.15).

Gracias a ese estado estético, al arte le ha sido posible la incorporación de nuevos signos a sus lienzos: el silencio, el ruido, la saturación de color, la anexión del supermercado con toda su lógica de insignificancia y consumo. Lo que recordamos de cada uno de los movimientos artísticos y sus máximos representantes son los signos que incorporaron: Duchamp y el *ready made*, Warhol y el supermercado, Serrano y el cadáver, Lautrec y el hedonismo, Van Gogh y el movimiento.

¿Qué pasa entonces con la incorporación de la violencia al espacio artístico? De las muchas cosas incomprensibles, la violencia es un sinsentido políglota. Tiene formas explosivas, frías, metálicas, redondas, acústicas; la violencia es multiforme, cinematográfica, rizomática, local y global. La violencia es ese sinsentido «justificado»; no hay razón para que suceda pero sucede, en sus entrañas, en el dedo que jala el gatillo, en el puño que golpea un ojo, en el insulto que arranca la infancia, está depositado un motivo que, al parecer, justifica todas las heridas, emocionales o físicas, que la violencia provoque. Ese motivo da sentido, porque no es lo que se hace, sino la supuesta razón por la que se hace. No es la representación, sino su sentido, así como no sólo es la sensorialidad del significante, sino el valor del significado. El significado sensibiliza los sentidos y en esa arbitrariedad, la causa no es necesariamente idéntica al efecto.

El arte es testigo del momento histórico en el que se crea, no es la negación de ese mundo, sino la muestra inequívoca de su ausencia de sentido. Si la violencia llegó al museo es porque, en la sociedad, el éxtasis de la violencia ya engulló sus bordes y la relación entre la representación y el referente se ha burlado, haciendo todavía más difícil la tarea de identificar los límites a los que se circunscribe.

Sin embargo, aunque la violencia se presente con toda su fuerza y su putrefacción en el museo, la violencia de las calles, afortunadamente, aún es distinta.

Así leemos en Warhol: “El lienzo es un objeto absolutamente cotidiano, por el mismo motivo que esta silla o este cartel”. Aplaudamos esta concepción democrática, pero reconozcamos que es bastante ingenua o de bastante mala fe. Si el arte quiere significar lo cotidiano, no lo es: es confundir la cosa y el sentido. Ahora bien, el arte está obligado a significar, no puede siquiera suicidarse en lo cotidiano. Hay en esta voluntad de absorción del arte a la vez algo del pragmatismo norteamericano (ese terrorismo de lo útil, ese chantaje a la integración) y como un eco de una mística del sacrificio. Warhol añade: “La realidad no necesita intermediario, hay que aislarla sencillamente del entorno y llevarla al lienzo.” Toda la cuestión está en esto; porque la cotidianidad de esta silla (o de tal o cual trozo de embutido, aleta de coche o rostro de *pin-up*), es precisamente su contexto, y singularmente el contexto serial de todas las sillas semejantes, o ligeramente distintas, etc. La cotidianidad, es la diferencia en la repetición. Al aislar la silla sobre el lienzo, le quito toda cotidianidad y, al mismo tiempo, le quito al lienzo todo carácter de objeto cotidiano (por el que debía, en la ilusión de los teóricos, asemejarse en absoluto a la silla) (Baudrillard, 2007: p. 117).

Aunque actualmente en el arte existe una obsesión con lo real, que nos lleva a esa idea del *art-verité*, que propone Hernández (2006), enfrentarse a la obra de Margolles, Abramović, Sherman o Wilkie, es enfrentarse, sí a la realidad, pero también a la necesaria violencia de un discurso estético donde lo cotidiano se ha intentado dejar fuera, pero que se ha negado a permanecer ahí. En las piezas de estas artistas se ha querido dejar sólo de mirar, quizá porque la contemplación en el arte siempre había sido una suerte de voyeurismo estéril; ya no se trata sólo de mirar, sino de sentir, en algunos casos de forma literal: sentir la violencia, la muerte, olerla, hacer la violencia, y esperar que estas emociones nos hagan pensar. La representación se volvió presentación, la realidad se volvió simulación, el referente se hizo signo. ¿Qué nos queda si no el discurso? Afortunadamente el discurso sostiene los girones de la contemporaneidad del arte, girones que a su vez sostienen la estética multiforme de la representación en favor de un discurso, esperemos, profundo, donde el artista obedece a su contexto, ya no sólo a su condición de hacedor de arte.

El artista contextual borra la línea que lo separa del público e interactúa con éste, convirtiéndose en un actor social implicado, creando en colectividad y subvirtiendo, por tanto, la concepción de artista individual. A diferencia de dicho artista, el contextual no se sitúa fuera de la realidad para mostrarla a los demás, sino *in media res*, en medio de ella, viviéndola, experimentándola. Por eso, quizá la palabra maestra de esta pasión por la realidad sea —«copresencia», —habitar con la realidad—, pero también “actuar *pareil et autrement*”, es decir, con la realidad, dentro de ella, como un ser entre las cosas, pero de una manera distinta a la cotidiana, para enseñar, mostrar y, sobre todo, experimentar otras formas de relación con el contexto. Un contexto que, aunque tiene como lugar esencial la ciudad, cronotopo mitológico de la contemporaneidad, también cabe encontrarlo en el paisaje, en la red... en el espacio público o socialmente significativo, que el artista trabaja alejándose siempre de la ilustración o el decorativismo para quedarse con su aspecto vivencial, haciéndose con él en el sentido entendido por Michel de Certeau al hablar de «práctica del espacio» (Hernández, 2006).

Estamos en un momento histórico donde la literalidad es una de las formas en que lo real retorna, el sentido estético se centra en hacer sentir al espectador una emoción polisémica, emoción que se acompaña por “el carácter pornográfico de la mostración” (Baudrillard citado por Fontcuberta, 2009: p. 33), donde, de tanto querer mostrar, se dio fin a la representación, logrando que, en algunos casos, esa desmedida pasión por lo real, nos lleve a que el artista literalmente esté presente; entonces el objeto artístico y el artista se han convertido en referente y signo de su obra.

En el retorno de lo real, hay que lograr la designificación del objeto y el sujeto, en favor del sentido de su transferencia simbólica, incluso, en esa designificación o mutación del valor del signo de la violencia, la resignificación de la violencia como un acto en el que se provoca un shock en el espectador. En muchas de las formas del arte contemporáneo el artista es el lienzo, y su carne lacerada es un óleo con el que pintamos, todos, en la escandalosa mirada y el no hacer nada.

Pero la no-representación tiene su encanto. El artista visionario ha dado cuenta de que a pesar de mostrar lo obsceno (entendiéndolo como lo que está fuera de escena), en esa mostración existe todavía el espacio para la representación, porque a través de la violencia, en las obras seleccionadas por Stengel, se hace una muestra de la violencia de la calle, de la violencia del sujeto, de la violencia de una célula canibalística.

Lo «real», en palabras de Lacan, es “lo que vuelve siempre al mismo lugar”, si bien cada vez de un modo diferente. Por tal razón sólo puede ser repetido y nunca representado. Su repetición es lo que retorna, y su encuentro produce en el sujeto un cortocircuito, una ansiedad y angustia traumática. Un goce que quema, inaccesible por la misma preservación impuesta por el principio del placer. Cuando el sujeto se acerca demasiado al goce de *das Ding*, literalmente se desmonta, se de-sujeta. Y eso es lo que, según Foster, sucede en cierto arte postmoderno que literalmente intenta penetrar en lo «real». Uno de los elementos claves de la argumentación de Foster es la vinculación entre el arte excesivo de lo abyecto, lo traumático y lo obsceno con la mirada tal y como es concebida en el esquema perceptivo enunciado por Jacques Lacan en su Seminario XI. Para Foster la clase de arte mencionada anteriormente rasga o sugiere que la pantalla-tamiz, el lugar donde sucede el armisticio entre el sujeto y la mirada, está rasgada, y por esa pantalla rasgada penetra lo Real (Hernández, 2006).

Así como no era el significante, sino el significado, el arte ya no es el soporte sino el discurso, y eso ya es mucho decir, porque si bien necesita de un soporte, el corpus en el que se concentran los conceptos, ahora el corpus es la nada que soporta la nada. En esta pasión por lo real, en esta búsqueda en que la violencia de la realidad llegue al espacio museográfico y se pueda racionalizar sobre ella, pareciera que el futuro puede estar en la desaparición del soporte, o por lo menos del concepto de forma evidente. Quizá estemos, como asegura Hernández (2006), en el enlace entre lo real y lo antivisual, donde junto a la estrategia de lo obsceno, abyecto y excesivo, es posible delimitar otro camino hacia lo «real», otro tipo de decepción de la mirada, particularmente con Teresa Margolles, quien pareciera

llevar la vanguardia hacia hacer flotar el significante y así vaporizar el significado, o como recientemente hizo en 45 cuerpos, donde ató 45 hilos con que fueron cerrados los cuerpos de 45 personas, luego de la necropsia, quienes murieron de forma violenta en México, y donde mostró 45 cuerpos que nunca estuvieron en el museo: poética fantasma de lo real.

Si hemos de aceptar que la violencia en las obras de *Abramović*, Sherman, Wilke y Margolles, es producto de la llegada de la realidad al arte, también es necesario, en la búsqueda de su sentido, intentar dilucidar la razón por la que la violencia llegó ahí. ¿No será que ha llegado al museo porque al museo van quienes, en principio, deberían estar en la búsqueda de una alternativa a la realidad? ¿No será que se trata de llevar el arte a otro estado que no sea sólo la contemplación, sino el juicio racional y la participación? La realidad y la violencia ya estaban en las calles, la gente ya sabía de ellas ¿Por qué al museo? Quizá para llegar a un público distinto, con una sensibilidad tal que pudiera entender la urgencia de intervenir esa realidad y guiarnos hacia la paz, donde el arte pueda explicar la violencia con y sin retóricas.

Referencias bibliográficas

- Abramović, M. (Diciembre 22, 2015). *An Art Made of Trust, Vulnerability and Connection*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0
- Akers, M. (Noviembre 5, 2015). *The artist is present*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6FOfFW7AjLc>
- Baudrillard, J. (2007). *El complot del arte*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Baudrillard, J. (2007). *Crítica de la economía política del signo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fontcuberta, J. (2009). *El Beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Hernández, M. (2006). "El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro". *Revista Observaciones Filosóficas*. Disponible en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/elartecontemporaneo.html> (Marzo 20, 2016).
- Sánchez, A. (1982). *Textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM.