

Visibilidad e (in)visibilidad, disoluciones e indicios de presencia en territorio mexicano.¹

Visibility and (in)visibility, dissolutions and traces of presence in the Mexican territory

Andrea Fernanda Aviña López

17, Instituto de Estudios Críticos
andrea_fer16@hotmail.com

*Son la imagen de nuestro destino.
Es un testigo de la violencia que no sólo destruye a un hombre,
sino que acabará por destruir a todos los hombres.
Georges Bataille*

Resumen. Hay una imagen de la catástrofe en los días de México, una catástrofe contemporánea que alude a lo visible y a lo (in)visible. Este trabajo muestra una red compleja de conexiones entre estas posibilidades: visibilidad e (in)visibilidad, memoria y ausencia, a partir del trabajo de dos artistas mexicanos de Culiacán, Sinaloa: Fernando Brito, con *Tus pasos se perdieron en el paisaje* (2010), y Teresa Margolles, con *Vaporización* (2002). Expone a estos artistas como productores y regentes de memoria, aconteciendo y resistiendo al olvido en un presente reconstruido gracias a la esfera artística. Y cómo estos creadores marcan un territorio estético y de pensamiento ante situaciones de violencia y muerte dentro del territorio mexicano. Despliega así a este par de obras que indagan en la premisa de la conmemoración con la intención de preservar el recuerdo desde un nuevo punto de vista crítico.

Abstract. There is an image of catastrophe in every day Mexico, a contemporary catastrophe that alludes to the visible and the (in)visible. This paper shows a complex network of connections between these possibilities: visibility and (in)visibility, memory and absence, through the works of two Mexican artists from Culiacan, Sinaloa: Fernando Brito with *Tus pasos se perdieron con el paisaje* (2010) (*Your steps were lost with the landscape*) and Teresa Margolles with *Vaporización* (2002) (*Vaporization*). These artists are shown as producers and regents of memory, happening and resisting oblivion in a present reconstructed through the realm of art; and how these creators mark an aesthetic and intellectual territory against the background of violence and death in the Mexican territory. It thus displays these two works that investigate the premise of commemoration with the intention of preserving memory from a new critical standpoint.

Palabras clave. (In)visibilidad; visibilidad; ausencia; memoria.

Keywords. (In)visibility; visibility; absence; memory.

El arte como máscara de la verdad

En México, la violencia no es un tema nuevo, pero durante el último sexenio hemos compartido un territorio más violento donde el narcotráfico y todas sus implicaciones son los protagonistas de la gran tragedia. Si bien es cierto que la violencia es una realidad compartida y ocurre en todo nuestro territorio, también es cierto que se concentra de manera más visible en ciudades, como por ejemplo, Culiacán (en Sinaloa, al noroeste de

¹ El interés particular de este estudio surge a partir del curso *Pensamiento Estético Contemporáneo*. “Estrategias de (in)visibilidad en el arte contemporáneo” con la doctora Marcela Quiroz (a quien agradezco profundamente) en el que participé durante agosto-diciembre de 2011 en la maestría en *Teoría Crítica, pensamiento estético* en 17, Instituto de Estudios Críticos. A partir de este consistente y magnífico curso inicié una segunda investigación documentada y una reflexión en torno al estudio del estado actual del arte en México concentrado en estos artistas que habitan nuestro entorno y sus tendencias y necesidades creativas: Fernando Brito y Teresa Margolles. Ambos vistos, entre otros, durante dicho curso.

México). Ahora bien, la idea de ciudad, entendida como producto cultural, ha sido llevada al límite, permeada, rodeada y penetrada, por su transformación en violencia. A la par, deviene una conjugación de diferentes procesos dentro de la ciudad: lo *urbano*, el *paisaje* y el *territorio*. La línea del presente estudio enfoca la noción de *ciudad* como aquel escenario donde surgen los efectos de tensión entre la violencia y las producciones de carácter simbólico, en este caso, el arte. Me resulta determinante reflexionar sobre el estado actual del arte en México y, particularmente, analizar cómo artistas como Fernando Brito² y Teresa Margolles³ (ambos mexicanos, de Culiacán, Sinaloa), marcan un territorio estético y de pensamiento en tanto que comparten situaciones sociales determinadas como la violencia, las heridas, el dolor y muchas muertes, dentro del mismo territorio.

El arte resiste y emerge como una 'máscara de la verdad' y las obras de arte se convierten en evidencia. Una de las posibilidades potenciales del arte es criticar los estadios sociales, los acontecimientos de la ciudad. Mientras la sociedad y la ciudad 'se tragan' todo lo que sucede en ella, el arte entra en contacto con lo empírico y lo existencial. De esta forma, lo central e inminente en el arte es su expresión, y no únicamente de lo bueno o lo bello sino de lo horrible, de lo doloroso y de las heridas. El arte puede dimensionar lo que para el hombre no resulta digerible. En nuestra cotidianeidad, estamos cercanos a imágenes violentas todos los días en los medios, en el transcurso de un lugar a otro, pero nuestra inmediatez y la vida acelerada nos hacen estar ciegos ante esto, cerrar nuestra sensibilidad. Pero ¿qué sucede si, cuando planeamos ver obras de arte con cierta pausa y detenimiento, nos encontramos con esa misma realidad pero vuelta creación y obra artística? Es cierto que ya no somos sensibles a la muerte del otro, que sólo permanecemos sensibles a la muerte de *nuestros* otros, pues cuanto más cercana está el alma —la *cualidad*, para Roland Barthes—, más duele como ser y como presencia-ausencia. Pero con estas muertes diarias y cuerpos desaparecidos o despojados en la ciudad, cabría preguntarse qué es lo que sucede con estos *otros* de las imágenes de Fernando Brito y Teresa Margolles, ¿son *nuestros* otros, son *mis* otros?

Muerte, fotografía y territorio

Cuando lo urbano abarca dimensiones simbólicas y configura múltiples entramados simbólicos en torno a la creación contemporánea, se habilita un espacio discursivo en el planteamiento de cuestiones concretas sobre la concepción de visibilidad e invisibilidad en el quehacer del arte de nuestro tiempo. Ambos artistas, seguramente como muchos otros,

² Fernando Brito es un fotoreportero; con la serie *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, está presente en el circuito de arte contemporáneo en México. Esta serie fue una de las ganadoras en la Bienal de fotografía convocada por el Centro de la Imagen en México, Distrito Federal, y recibió el Premio Descubrimientos PHE (Photoespaña) 2011.

³ Teresa Margolles es cofundadora del grupo de arte conceptual SEMEFO (Servicio Médico Forense) junto con Carlos López y el Dr. Arturo Angulo. Gran parte de su propuesta artística ha sido proyectada en los museos más importantes del mundo. Es una de las artistas mexicanas más destacadas en la escena del arte contemporáneo. Su trabajo ha estado en Nueva York, Berlín, Miami, Italia, España, Austria y, por supuesto, en México. Principalmente su trabajo consta de video, instalación, fotografía y *performance*.

artistas o no, encuentran muertos dentro de su ciudad y, en vez de ‘pasarlos de largo’ o de cegar su mirada, se apropian de ese evento dentro de su espacio y lo confrontan y consolidan creando redes simbólicas a partir de él.

Fernando Brito, en *Tus pasos se perdieron con el paisaje*,⁴ muestra lo que Barthes (1989), en *La cámara lúcida*, señala en torno a las fotografías como *reserva del cuerpo*, pues testifican sobre la otredad que ha sido en otro tiempo, contribuyendo a conformar una memoria colectiva, un cúmulo de recuerdos compartidos de lo ocurrido, volviéndose un auténtico referente de presencia con una cierta ‘eternidad’. Lo que vemos es el cadáver que no puede escoger gesto para dejar un rastro, una huella, sino una huella de los otros, de aquellos que acabaron con sus vidas. No hay monumento para la memoria fugitiva, sino el rastro despiadado con el paisaje doliente. Trabaja con estos restos, marcas y vestigios. Es recolector, pero también productor y reproductor de huellas que aparecen a la mirada con el propósito de crear cierta reconstrucción de la memoria. Así, el arte de Fernando Brito no se distingue de la vida. Este artista se apropia de situaciones ajenas pero que ocurren dentro de su entorno, para, ahí, encontrarse a sí mismo. Dichas situaciones, las acontece y las conduce a un contexto artístico por medio de fotografías. Éstas despliegan cierto poder que no sólo penetra en la identidad individual, sino que trascienden al individuo para colocarse como medio –objeto– de registro que porta una testificación colectiva, una memoria. Así, Barthes recuerda que “*la Fotografía, además, empezó, históricamente, como arte de la Persona: de su identidad, de su propiedad civil, de lo que podríamos llamar, en todos los sentidos de la expresión, la reserva del cuerpo*” (ibíd., p. 124).

Brito aprovecha, dispone y adopta la fotografía como agente de la memoria y constructora de una memoria colectiva, a manera de revelación de la memoria ante la violencia y el olvido. Es decir, la fotografía, en este caso, se convierte en un recurso de archivo que, constantemente, alude al narcotráfico, a los despojos en la ciudad, a la muerte, a la ausencia, a la urbe invisible e insoportable, pero también a la memoria. Hay cierta batalla contra el olvido, la borradura, la amnesia y el silencio. Esto se expresa a través de ciertas estrategias que pretenden reconstruir la memoria a partir de la materialidad misma de la ciudad y sus muertos. Por medio de la acumulación de un ‘otro’, extrae la noción de muerte que se apropia para convertirlas en autor-referenciales⁵. Deja una huella de sí mismo en las imágenes de los otros, logra establecer un reconocimiento del espectador –y el artista mismo– en dichas imágenes, e incitan a repensar la permanencia y presencia del tema de la muerte. Asimismo, su profusa atracción hacia este tema es manejada por el artista de una manera íntima y reflexiva en la que se traza y proyecta la muerte de su propio ser. Lo que conlleva a una indudable asociación entre el arte y la muerte. El arte le proporciona a Brito una zona de representación y presentación de la muerte en su espacio urbano –la suya incluida– en un estado anónimo e, inclusive, omnipresente.

⁴ Esta serie de fotografías puede consultarse en el sitio:

http://www.zonezero.com/zz/index.php?option=com_content&view=article&id=1235&catid=2&Itemid=7&lang=es#

⁵ Referencia aludiendo a la siguiente frase de R. Barthes: “[...] Lo que pretendió en una foto [...] no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía” (óp. cit., p. 121.)

Brito ha elegido fotos brutales de cadáveres en medio de paisajes bucólicos, nuestro territorio con ocres duros, insoportables verdes y el azul del silencio. Se ha roto nuestro territorio en pedazos, la ciudad estalla en trizas un Estado impotente. Con una frase vuelca todo: *Tus pasos se perdieron con el paisaje*. Perderse con el paisaje es perderlo todo, el país, el territorio, el disfrute del paisaje melancólico que es ahora el lugar en donde se tira a los muertos y los cadáveres se pudren bajo el sol. Muestra los cuerpos sin filtros, sin desapariciones, sin velos, están presentes en la imagen con toda contundencia. La imagen rescatada se nos muestra y miramos la huella y el rastro de la violencia, el advenimiento de la muerte. Hay, por supuesto, una in(visibilidad) del territorio donde brilla la ausencia, sobre todo porque hay una imposibilidad de saber, de sa(ver). El paisaje es distante; lo humano, lo ensordecedor. El problema deviene cuando la muerte ha dejado de ser personal, cuando no es relevante la identidad del cuerpo presentado, sino que basta con que sea un cuerpo. De esta forma, la aflicción deviene y se intensifica cuando la muerte que vemos dentro de las fotografías de Brito nos dicen 'alguien ha muerto', pero, al mismo tiempo, dicen 'habrá más muertes'. Brito denuncia y protesta con estas imágenes, que encuentra recurrentemente por las calles y campos de México, ante una falta de sensibilidad de la sociedad donde impera un egoísmo perpetuo y unos sentidos (y no sólo ojos) cerrados. Una ceguera que invade cualquier estadio. Es precisamente ante esta falta visual que las imágenes devienen huellas de una realidad ya inaprensible. Estas fotografías, al momento en que fueron dadas y construidas, permutan y suceden una ausencia en la vida. En este sentido, las fotografías pertenecen a la esfera de lo íntimo. Así, la foto que se encuentra fuera de la esfera privada para *trasvolarse* a la esfera pública, acompaña la aserción de Barthes al declarar que "*la lectura de las fotografías públicas es siempre en el fondo una lectura privada*" (óp. cit., p. 149).

En estas fotografías se expresa el vínculo entre presencia y ausencia; ésta última está presente en el sentido de su afirmación en cuanto a que son imágenes de aquellos que ya no están y aquellos que se pierden en la ciudad y con el paisaje. Bien lo señalaba Barthes al decir sobre la potencia de la fotografía que: "*Contrariamente a estas imitaciones [las de la pintura], nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado*" (p. 121). Más adelante, Barthes señala que: "*En nombre del noema de la Fotografía será pues; «Esto ha sido», o también: lo Intratable [...] lo que veo se ha encontrado allí, en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto*" (p. 121-122). Esta idea se ve reforzada en el anonimato de dichas fotografías, pero, al mismo tiempo, existe la idea de la presencia en el sentido en que estas fotografías invitan a recordar y reflexionar sobre lo que sucede en las calles. Incide así en nuestra memoria y en nuestras formas de hallar un reconocimiento. Barthes declara que "*[...] en la Foto algo se ha posado ante el pequeño agujero quedándose en él para siempre [...]*" (p. 123, énfasis en el original). De este modo, gracias a la producción visual, se permite ir, en lo que Nelly Richard nos recuerda, "*contra la desaparición del cuerpo, teniendo que producir incesantemente la aparición social del recuerdo de esta desaparición*" (Nelly Richard, 2007). He ahí que existe una aparición, una visibilidad de una producción visual que rompe el silencio, pues son apariciones formales en pos de construir una memoria. Barthes subraya, con la siguiente

declaración, uno de los intereses principales que nos atañe: “Con la fotografía entramos en la Muerte llana” (p. 143).

En Brito no se trata de imágenes de un simple fotorreportero, de un testigo o un culpable; sino de alguien que configura un nuevo pensamiento, una nueva visibilidad con un dispositivo que *acomoda las formas visibles* dentro del espacio urbano y no sólo copia o reproduce. Así, no es únicamente la imagen tomada en el momento justo como un simple registro del resultado de un suceso violento dentro de su ciudad, sino que Brito está otorgando su voluntad al configurar aquella imagen para mostrar un *querer* decir y lo que se calla, lo que deja ver y lo que nos es (in)visible. Estos cadáveres terminaron seguramente en la morgue, sin haber sido identificados, sin que nadie pueda otorgarles un aliento o un pequeño ritual.

Cadáver y disolución

Teresa Margolles, por su parte, en un primer inicio, trabajó con los cuerpos regados por la ciudad que fueron recogidos y llevados a la morgue, aquellos a quienes nadie reclama y a quienes nadie entierra ni llora. Muestra rastros de las muertes que se han cometido en el país, otorgando un pedazo de esos cuerpos, ya ahora sepultados o más bien dilucidados o desaparecidos, y se exhiben los restos de cuerpos que evidencian y dimensionan aquellas pérdidas. Aunque el presente análisis no se concentra en la exposición *Ajuste de cuentas*, de Margolles, considero pertinente traerla a colación para marcar la forma en que esta artista resignifica el espacio urbano, los despojos que encuentra en él: cuerpos-cadáveres, para apropiarse de ellos y pasarlos a niveles simbólicos distintos. Es importante detenerse en el título: *Ajuste de cuentas*, pues implica una disputa y una venganza que, generalmente, se ven iniciadas por una lucha por el territorio, por controlar tal ciudad o punto estratégico. Pues bien, esta obra está conformada por veintiuna ‘narco-joyas’, simulando y simbolizando las que usan muchos de los narcotraficantes (con grandes diamantes incrustados, valiosas por sus materiales como el oro, con la imagen del santo Malverde –santo, no legítimo, de los narcos–). Cada una de ellas fue realizada con trozos de vidrio encontrados en asesinatos en el pavimento, el automóvil balaceado y, muchas veces, despojados de los cadáveres. Hay una reincorporación y resignificación de ese cadáver dispuesto en la ciudad.

Margolles siempre señala implícitamente la presencia del cuerpo. Así, vamos al museo y encontramos vapores en una sala de exhibición con agua de lavado para cadáveres procedente del servicio forense, donde el estado de recepción del espectador muchas veces es ofensivo. *Vaporización*⁶, a diferencia de otras piezas donde hay una sobre-

⁶ *Vaporización* es una obra expuesta en varios sitios, pero pueden consultarse las imágenes de esta pieza, entre otras, dentro del sitio: <http://www.labor.org.mx/teresa-margolles/>. Entrar en aquél cuarto sólo era posible si el espectador firmaba previamente una hoja en consentimiento de aquello que sabía que iba a ‘respirar la muerte húmeda’; es decir, el vapor del agua (sanitizada) con la que se lavaron los cadáveres, en aquella habitación con iluminación blanca y saturada de vapor.

Por otra parte, lo cierto es que ambas piezas, tanto la de Brito como la de Margolles, dependen ampliamente del título. Roland Barthes aseguraba que entre las imágenes y los ‘pies de foto’ se tendían relaciones de anclaje (o de relevo), así, el texto completa o precisa datos que captura la imagen. Mientras que en Margolles el anclaje es

evindenciación de referentes, sostiene una sutilidad y eficiencia en lo que Rancière denomina como la 'distribución sensible', en este caso del dolor de un cuerpo anónimo. Margolles hace de ese propósito de (in)visibilidad la materia de su trabajo cuando la sustancia aparece como elemento actuante e invisible, esta materia invisible aparece como una suerte de dispositivo que permite una construcción metafórica y poética, en una atmósfera densa de agua blanca. Así, el cuarto de vapor es una estancia que aparece como un ejercicio estratégico de in(visibilidad) sobre la temática de la violencia y el acecho de la muerte anónima dentro de nuestro territorio. Margolles intuye una función simbólica de esos despojos que aparecen en Fernando Brito. El soporte de esta artista es el cuerpo y el espacio, el cuerpo visto desde el lado no tangible, desde la *disolución*, en que lo que antes tuvo vida se entrega al velo por sus secreciones; y, por otro lado, el espacio que resulta medular, pues un 'espacio fuera' o un 'fuera de todos los espacios' son parte de los cimientos de su obra. El espacio profuso de (in)visibilidad es presentado como un espacio de culto y de honor a los ausentes, expresamente, ante la muerte. Es simultáneamente individual y social y, también, personal y universal. Es decir, que esta presentación deviene en un ritual que atestigua una memoria compartida, en un lugar compartido, en un mismo territorio. Asimismo, la iluminación de la obra es parte fundamental de los presupuestos de Margolles para convertir y mostrar un espacio teatral y ritual, estos focos a lo alto de la estancia permiten atenuar la obra y crear una especie de sombras, los rostros se velan, las identidades se pierden y deviene lo espectral. Y con ello convoca a la igualdad, a no hablar de ciertos humanos, sino de la humanidad misma.

Hay una apropiación de una trama que nos permite un encuentro con el dolor del muerto, recordando que la muerte nos afecta a todos y la violencia nos envuelve por igual. Con esta pieza, Margolles es capaz de desmaterializar sin perder las huellas, que se manifiestan ante el espectador en una experiencia apabullante que va de lo sensorial a lo racional. Si la vivencia no es directa, cuando hay una distancia corporal y emocional, el arte puede establecer una conexión y hacerla aparecer. Cuando ese vapor nos toca, es la confrontación entre algo que ya está muerto y algo que aún sigue vivo. La muerte, en cierto sentido, regresa para hacernos reflexionar.

El territorio estético como memoria

El territorio y la ciudad son vistos como un espacio: simbólico, personal (significación personal) y colectivo (significación social), cultural y artístico. Por supuesto que el significado es indisociable de los patrones de interacción con y dentro de la ciudad, la realidad y la violencia que pulula y penetra ese espacio. El arte permite la reflexión sobre estos ámbitos de la realidad sufrida en un espacio y momento determinados. Estos artistas

directo y sin sutilidad, ya que en los títulos muestra los materiales abyectos, en el caso de Fernando Brito resulta un anclaje sutil, pues con el título *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, están imbricados los pasos (huella) y el paisaje (fragmento del mundo), unión de algo que se hace 'parte de'. Como si estos cuerpos, junto con sus pasos y su vida, se hubieran incorporado al paisaje, como un elemento más de él.

amplían los márgenes de representación de la realidad urbana y procuran y conforman una percepción del territorio estético y cultural, en función de lo que esto significa para ellos. Se observa un proceso estético que devela una concepción de vivir, percibir y apropiarse de lo urbano con un sentido de pertenencia y afiliación a un entorno concreto y significativo.

El arte es lo que sobrevive, el arte es una forma, si no la única, en que los civiles, dos artistas en esta ocasión, llevan un grito silencioso a otras ciudades y territorios, ambos a España, por ejemplo, haciendo un trazo y una convergencia en el mundo. Muestran su espacio público, develan aquella ciudad y territorio violentado y lo llevan, de una manera simbólica, a un territorio distinto: la estética. Dadas las circunstancias, una característica fundamental y medular es la completa inserción, justo, de la *producción estética*. Dan lo primordial a la muerte de un co-ciudadano: rito, memoria y reconocimiento. Y al mismo tiempo se intenta *re-construir la imagen de la ciudad* mediante un resurgimiento, un querer mostrar, un develar y un hacer visible aquello de una forma más perdurable e inquietante. Son productores y regentes de memoria, alojan y resisten al olvido aconteciendo en un presente reconstruido gracias al dispositivo de la esfera artística. De ser intrascendentes testimonios que muestran nuestra perecedera estancia en la vida, se convierten en una suerte de recursos que infieren sobre la vida, la muerte y la memoria. Este par de obras indagan en la premisa de la conmemoración, con la intención de preservar el recuerdo desde un nuevo punto de vista crítico. En el trabajo de ambos artistas, las imágenes y las experiencias, al acercarse a la obra resultan intensas, y aunque el contexto y los dispositivos por los cuales son producidas diversifican la experiencia, ambas pertenecen a un presente indeterminado. Las imágenes, que *vienen de un más allá*, serían, siguiendo a Régis Debray (1992), “[...] las que tienen poder. Se distinguen de las otras, las del visual ordinario, en que obligan a los hombres a guardar silencio ante ellas, o a bajar la voz” (p. 35). Y como grandiosamente enuncia: “*El más allá trae la meditación de un más acá. Sin un fondo invisible no hay forma visible*” (p. 25). El hombre posibilita esa (in)visibilidad, la curiosidad lo incita a *imaginar*, a crear espacios distintos, a lograr una apropiación de la ciudad y del territorio.

En Brito, el espectador se sitúa como si le abrieran la vida misma. Toma en cuenta la fotografía, no únicamente como registro sino como producción. Estas imágenes exhiben tanto la edificación propia como la reconstrucción particular, en una suerte de juego temporal que interactúa entre ese instante y espacio asidos y aquellos que se han escapado, así como con la imagen que justo en su descontextualización, en un nuevo territorio, vuelve a existir, haciéndolas dispositivos del recuerdo. Margolles, por su parte, oculta el cuerpo de aquellos ausentes y abre a la contemplación de los restos. Lo que fue vida pierde materialidad y se simboliza a través del cuerpo plasmado o disuelto, existe una selección del recuerdo que se desea conservar. Tanto en *Tus pasos...* como en *Vaporización*, no hay una cronología lineal sino una sincronía espacial y visual; no hay una narrativa, sino una laguna, una ausencia, una infinitud. Ambos nos plantean una lectura que no se agota; una narración re-posicionable y diferente; un nuevo *corpus* y una nueva significación basada en la mirada y el reconocimiento del espectador. No como una mera interpretación sino como un trabajo del interior, reordenándolo, seriándolo, estableciendo

relaciones y discursos. Así, fijan un aspecto de la realidad en el territorio compartido y promueven múltiples posibilidades, entre ellas la reflexión y el reconocimiento. Son acontecimientos que marcan a la ciudad, respondiendo y dilucidando un antes y un después de la vida misma.

Hay una imagen de la catástrofe de nuestros días, una catástrofe contemporánea que alude a lo (in)visible. Hay una red muy compleja de conexiones entre estas dos posibilidades: visibilidad e invisibilidad. Para Rancière (2010), en *El espectador emancipado*, habría una respuesta ante las imágenes, en este caso de la violencia, que conduciría a un pensamiento en acción, capaz de entender nuevos caminos, nuevos trazos y formas de visibilización que están proponiendo las imágenes de nuestro tiempo. La invisibilidad de las palabras y la indecibilidad de las imágenes nos incitan a pensar que algo permanece oculto, algo se pierde de vista, hay ceguera y una inabarcabilidad del territorio. Pero también activan nuestros sentidos logrando una suerte de reconfiguración de ese algo como algo distinto, pero reconocible. Todo se induce en lo que Rancière nos señala “[...] *la representación no es el acto de producir una forma visible, es el acto de dar un equivalente [...] La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho*” (p. 94). Las imágenes que nos ofrecen estos creadores coinciden, pues ambas “[...] *diseñan configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible*” (p. 26).

La sensibilidad alcanza y existe por lo menos al rendirles un *aparecer* a aquellos otros, como las máscaras de las que nos habla Régis Debray en *Vida y muerte de la imagen*, donde señala que el nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte y las máscaras aparecen como esos rostros que se *vuelven* en la presencia. Existe, pues, un juego de realidades y memorias. Queda la posibilidad de que el espectador se envuelva en el pensar ‘quizá ese o esa sea yo, o mi madre...’, existe la instancia de que “[...] *hay siempre en ella ese signo imperioso de mi muerte futura por lo que cada foto, aunque esté aparentemente bien aferrada al mundo excitado de los vivos, nos interpela a cada uno de nosotros, por separado...*” (p. 149). Así, estos artistas obligan al espectador, en cierta forma, a tomar esos cuerpos como suyos y, simbólicamente, dotar vida en ellos. De esta forma, el espectador se encuentra partícipe de la obra, creando con un poco de su ser, un aparecer y desaparecer, un flechazo que puede tocarle en lo profundo, el regazo de una sociedad dolida por la muerte. Estos artistas utilizan diversos dispositivos para despertar los sentidos, convierten al espectador en alguien que está presente, mirando. Hay un papel del espectador en potencia, un espectador activo. El arte aparece dentro de la puesta en juego, puede establecer un puente entre aquella realidad, cada vez más abrumadora, y una estética que asiste a no hundirse en la anestesia de las imágenes, aunque recurra a lo terrible. Pues, “*mientras hay muerte hay esperanza-estética*” (p. 35). Esta recurrencia y esta estrategia pueden moverse en diversos extremos, desde la fascinación inmóvil y el morbo por el espectáculo de la violencia, hasta la reacción creativa que encuentra en otro tipo de mirada, en un espectador más reflexivo, más activo. Esta condición implica un vínculo esencial que erigirá la memoria, así como su afán por conmemorar la memoria colectiva, no sólo del pueblo mexicano, sino de la *humanidad*.

Ambos artistas, como ya se dijo, comparten el mismo entorno urbano. En el orden simbólico, las formas de representación de estos artistas constituyen una diversidad significativa del ordenamiento urbano, donde sus obras entran a formar parte de la morfología de la ciudad y causan en el *otro* un reconocimiento y una afirmación en la percepción de la urbe. La diversidad de significados que contiene lo urbano se concentra en la percepción de estos artistas, quienes constituyen una manifestación y un lenguaje de los modelos de la representación de la muerte, la violencia y la invisibilidad a la que está sujeta su realidad urbana; creando movilidad de sentidos y múltiples lecturas y construcción de aquel espacio. Un entramado de fracturas que puede considerar la fuente del miedo urbano, a partir de la ciudad caótica, la violencia extrema que hace de ese lugar inabarcable, inhabitable. No obstante, los ciudadanos siguen ahí, en su lugar de origen, intentando sobrellevarlo. A partir de la tasa de criminalidad preocupante en México en general, y en particular en Culiacán, estos artistas, entre otros, generan un imaginario colectivo sobre lo urbano, su ciudad y sus muertos. Generan estrategias, en este caso artísticas, con las que logran apropiarse del espacio urbano, re-significarlo y, sobre todo, (sobre)vivirlo.

Referencias

- Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1980.
- Debray, Régis (1992). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes/Manantial, 2008.
- Richard, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Historia editorial

Recibido: 29/08/2012

Aceptado: 16/10/2012

Publicado: 7/11/2012

Formato de citación

Aviña, Andrea Fernanda (2012). Visibilidad e (in)visibilidad, disoluciones e indicios de presencia en territorio mexicano. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 2(2), 143-152. Disponible en <http://nevada.ual.es:81/urbs/index.php/urbs/article/view/aviña>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

Es responsabilidad de los autores obtener los permisos necesarios de las imágenes que estén sujetas a copyright.

Para usos de los contenidos no previstos en estas normas de publicación es necesario contactar directamente con el editor de la revista.