

En la noche, de los relámpagos *

Cuauhtémoc Medina

Museo Universitario Arte Contemporáneo-Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (México)

cuauhtemoc.medina@muac.unam.mx

Helena Chávez Mac Gregor

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

helenach@unam.mx

RESUMEN: A inicios de 2015 Fuimos invitados por Gitanjali Dang y Christopher Schenker para participar en el proyecto *Draft*, una iniciativa para explorar arte contemporáneo que produce, contribuye o provoca debate público. El proyecto estaba conformado por nueve equipos alrededor del mundo que durante doce meses trabajaron en sus contextos locales: Beijín, Ciudad del Cabo, Hamburgo, Hong Kong, Ciudad de México, Mumbai, San Petersburgo y Zúrich. En nuestro caso, Ciudad de México, el equipo estuvo compuesto por Helena Chávez Mac Gregor, Cuauhtémoc Medina y el colectivo artístico Teatro Ojo. Una de las preguntas que nos interesaba responder a la provocación lanzada por *Draft* era cómo intervenir en una esfera pública repleta de imágenes de violencia que, en vez de crear un espacio para producir pensamiento colectivo, se subordina a los efectos de esta violencia.

La configuración local de nuestra esfera pública se desarrolla como si estuviéramos aislados, mirando la catástrofe sin nada que decir ante ella. Las imágenes que circulan, normalizadas, ya no logran hacernos abrir los ojos, su saturación ya no enciende nada. La intervención de Teatro Ojo para este proyecto pretende producir un orden, sentido y significado nuevo circulando de manera pública una serie de imágenes que, como decía Chris Marker, todavía tiemblan. Montajes que buscan llevar esas imágenes que pasan desapercibidas de vuelta a la esfera pública –ya sea por la Televisión o las redes sociales- y aparecer en la forma de destellos para establecer en sus efectos nuevas relaciones. Este texto es un breve recuento del proceso que nos llevó a *En la noche, relámpagos*.

PALABRAS CLAVE: imágenes, relámpagos, esfera pública, espacio público.

* Un proyecto de Teatro Ojo, Helena Chávez Mac Gregor y Cuauhtémoc Medina en colaboración con Rafael Ortega. Teatro Ojo/ Héctor Bourges, Laura Furlan, Karla Rodríguez y Patricio Villareal. Realizado para *Draft*, una iniciativa de Khanabadosh (Bombay) y el Institute for Contemporary Art Research (IFCAR), Zurich University of the Arts con el apoyo de artEDU Foundation, TV UNAM, Fundación BBVA Bancomer, Secretaría de Cultura (México), Fernanda Villegas y Alonso Arrieta.

1. Al principio había incertidumbre...

Es posible decir que el “arte público”, probablemente más que cualquier otro departamento de producción cultural, se ha convertido en un campo lleno de incertidumbres. El claro desacuerdo que los participantes de la conferencia *Draft* experimentamos en Bombay en 2015 –el primer encuentro en el que nos reunimos todos los equipos para presentar nuestro trabajo e inclinaciones- cuando nos enfrentamos a las diferentes aproximaciones de la noción de “arte público”, no fue del todo remediado por un forzoso acuerdo de términos y categorías como “esfera pública”, “espacio público”, “publicidad” o “la cosa pública de la re-pública”. Ello, no solo por la dislocación entre los discursos y prácticas de intervención políticas entre norte y sur, sino simplemente por la imposibilidad de localizar una categoría fija para una materia de destinación contingente.

Es complicado definir el campo del “arte público” como una dirección específica de la cultura del arte contemporáneo, en parte porque la politización de las prácticas artísticas lo hace redundante y, por otro lado, porque no parece posible asignar a una técnica, modalidad de operación y/o género específico devoto al lado público del arte que sea posible distinguir del arte aparentemente “privado” o cuya justificación y campo de crítica sea puramente tautológico.

Una vez de vuelta en México y pensando en los debates, discusiones y expectativas que se habían generado en esa primera reunión en la India, nos encontramos llenos de dudas sobre cuál podría ser el próximo paso en nuestra propuesta. Estábamos muy conscientes de la importancia que un número de gestos e imágenes habían tenido en el difícil momento de política local que vivíamos atravesado por un perpetuo ciclo de violencia política y criminal. Esta situación se desarrollaba ante el muy visible deterioro de las instituciones políticas, el avance de los diversos carteles de drogas, la invasión de nuevas formas de explotación del capitalismo global y la manera en la que la desesperanza frente a la pobreza y la inseguridad arrojaban a la insatisfacción política a círculos de población cada vez más grandes. Todo ello, parecía hacer cualquier forma de participación política, contradictoriamente, sin sentido y urgente.

El equipo que habíamos formado llevaba mucho tiempo conversando, por lo que ya habíamos discutido la importancia que las prácticas visuales tienen en la política de duelo y de protesta en nuestro país. También estábamos conscientes de que el trabajo de Teatro Ojo había consistido hasta ese momento en un intento de reorientar la experiencia del teatro como herramienta para mejorar las relaciones del público hacia la vida política en relación con la historia y los movimientos sociales. Sin embargo, teníamos claro que las preguntas levantadas en la conferencia de *Draft* en Bombay demandaban que Teatro Ojo repensaran su papel en la crítica de las modalidades artísticas de la intervención pública. Ello, pensábamos, tendría que abrirnos a la posibilidad de tanto un cuestionamiento práctico como teórico que, de ser posible, nos haría avanzar en otras actividades y posibilidades de acción.

Mientras que en el pasado una serie de circunstancias (un aniversario, la proximidad de un momento político o la demanda de un estado de cosas en el país) eran parte necesaria del trabajo de Teatro Ojo, ahora nos veíamos con la demanda de producir un trabajo más que articular una respuesta en una circunstancia específica. Ello requeriría preguntas que, en otro tiempo, uno hubiera calificado de metodológicas en el sentido de querer responder a la pregunta general sobre el estatuto del arte público, en lugar de a las ocasiones que producen una intervención pública.

Draft esperaba de cada uno de sus equipos participantes producir un evento local, un simposio, taller o conferencia en los que revisar las situación de los problemas de lo “público” en el arte del presente. Enfrentándonos con la tarea de contribuir a un proyecto que no por pura casualidad había sido nombrado “borrador”, decidimos usar la conferencia

como una forma de ensayo académico. Ensayo en el sentido de una propuesta argumental pero también de una puesta en escena que se repite y se practica. En vez de la indulgencia de presentar nuestras dudas en ponencias, decidimos voltear nuestras preocupaciones académicas en una experiencia académica-teatral. Teatro Ojo y sus colaboradores decidieron intervenir secuestrando o subvirtiendo el evento para hacer de la invitación una forma de poner en escena y debatir, de actuar y de pensar en público, de poner en cuestión la condición pública de México y sus predicamentos sociales actuales bajo un claro y definido aparato teatral.

Invitamos a una serie de participantes: Ana María Martínez de la Escalera, Antonio Marvel, Dolores González Saravia, Ileana Diéguez, Carlos Amorales y Buró Fantasma, Federico Navarrete, José Luis Barrios, José Antonio Cordero, Cráter Invertido, Elia Baltazar, Israel Martínez, Nadia Lartigue, Juan Francisco Maldonado y Esthel Vogrig y Manuel Hernández. Bajo los perfiles heterogéneos de activistas, periodistas, historiadores, filósofos y artistas de diferentes tipos invitamos a los participantes del Foro a usar el escenario para responder a una serie de imágenes, que bajo nuestra perspectiva, resumían de alguna manera la experiencia de estos tiempos tan problemáticos que vivimos en el país. Un “Atlas de destellos”, que incluían imágenes extraídas de prensa, redes sociales y videos, fue el punto de partida para las intervenciones. Éstas, aún cuando implicaron un trabajo previo con cada uno de los participantes, sucedieron sin mayor instrucción de nuestra parte.

Decidimos llamar al evento como una particularmente triste y reveladora frase: “y se me vinieron muchas imágenes”. Estas fueron las palabras que Marissa Mendoza utilizó para describir su reacción cuando vio la imagen del cuerpo de su marido con el rostro arrancado, Julio Cesar Mondragón, como apareció en Facebook la terrible noche del 25 de septiembre de 2014, el día en que 43 estudiantes de la Escuela Rural Normal Superior de Ayotzinapa en Guerrero fueron secuestrados por la policía local:

En el Internet, en Facebook, subieron varias fotografías, entre ellas, pues la de Julio César. Entonces, como yo conozco su ropa, conozco parte de su cuerpo y todo, descubrí que era él. (...) Sentí mucha tristeza de que ya no volvería a ver a Julio César y se me vinieron muchas imágenes, así como si yo hubiera estado con él en el momento en que le hicieron eso, de que le quitaron la cara completa, vivo, torturándolo de la manea más cruel, porque ni siquiera tenía impacto de bala, solamente tenía muchos golpes, en la parte del pecho, la cintura, las manos”, dijo. (Arteaga, A., 2014)

Lo que intentábamos era compartir con el resto de los participantes la carga de tratar de explorar el predicamento de definir el valor de la cultura y el arte en relación a la peor de las circunstancias. Entendíamos el locus de la imagen como central para la experiencia de la re-pública, en uno de sus momentos más oscuros y dolorosos de nuestra historia moderna. Como exploré en el texto “Un deslave de imágenes: una historia que no es historia 2014-1015”, publicada en esta misma revista hace un año y que se distribuyó como parte del programa del evento, partíamos de la idea de que las imágenes son parte de la textura del acontecimiento, que, de hecho, las fuerzas de la imagen atraviesa nuestra experiencia política:

No estamos en el terreno del arte, sino en el de las pasiones desbordadas de la escena pública: en un intercambio de rostros siempre atosigado por la posibilidad de que el espectador juzga de pasar a contar como “uno más”. Por supuesto, una movilización no la llevan a cabo una serie de objetos visuales, sino los cuerpos y los signos que atraviesan esos cuerpos. Pero aun así me parece difícil argumentar en contra de que una de las características de las movilizaciones que atraviesan la grave crisis social mexicana de esta década es la constatación de los choques del imaginario visual, y la disputa por hacerse cargo de ese espacio de intervención. La puesta en movimiento de un campo político habitado de efigies fantasma. (Medina, 2015).

El Foro “y se me vinieron muchas imágenes” tuvo lugar el 21 y 22 de enero de 2016 en el auditorio del MUAC e incluyó un rara y a veces casi insoportable mezcla de pensamiento académico, luto civil, expresión política e incluso un número de actos casi neodadas y parodias brutales. La risa se mezcló con la indignación y las lágrimas no estuvieron alejadas de la difícil tarea de pensar. Fue catártico y vacilante, inteligente y emocional, desesperanzado y retador, sino es que ofensivo en algunos momentos. Un amplio espectro de respuestas bajo diversas formas culturales emergieron en la esperanza de compartir entre nosotros la contradicción de la certeza de la oscuridad y la esperanza de cierta iluminación.

2. Tormenta

De cierta manera, durante el Foro el equipo restringió su papel al de espectadores y productores del evento. Habíamos inventado y propuesto un teatro para la búsqueda de ideas, esperando salir de ahí con nuevas propuestas y compromisos que no podíamos idear nosotros solos, delegando la inspiración a la magia del escenario. Una cierta fe en la creatividad de los otros nos había inducido a transferir nuestras preguntas sobre la naturaleza de nuestro papel en la esfera pública a nuestros colegas y amigos. Sin embargo, en vez de salir de ahí con nueva inspiración fuimos retados.

Al final del evento, como pueden ver en el video, el psicoanalista Manuel Hernández interpeló al equipo, a los artistas y los colaboradores del proyecto *Draft* que nos acompañaban, con un viejo asunto: ¿Cómo podíamos escapar de los confines del mundo del arte y la academia para acceder a grandes públicos? ¿Cómo podíamos infiltrarnos en la real esfera pública para empezar a cambiar una cultura dominada por la épica de la violencia y la propaganda del miedo?

No tiene sentido aquí discutir la pertinencia de la pregunta de Manuel Hernández y su validez académica. Como buena intervención, es más interesante por su resultado que por las premisas o lógica interna que la produce. Lo que provocó en nosotros fue una discusión interna que se volvió tan intensa que provocó un sisma. Solo fue hasta que uno de nosotros, ante la disyuntiva planteada y nuestra falta de respuesta, manifestó su salida del proyecto, que en un instante la colaboración fluyó y supimos “qué era lo que había que hacer”. Habíamos visto que la estrategia de provocar y cuestionar con la distribución de imágenes públicas había sido poderosa, y que, más allá de transmitir teorías y argumentos, podíamos producir una serie de provocaciones que trabajaran tanto intelectual como afectivamente ¿Por qué no distribuir estos mensajes poético/políticos como anuncios irrumpiendo tanto en la televisión como en el programas de You Tube? Narrativas cortas, algunas más abstractas que otras –como muchos momentos del Foro- que fueran introducidos como publicidad en los canales de redes sociales y, que quizá, pudieran ser transmitidas por algún canal de televisión entre los espacios de las películas, series y documentales.

La idea de la imagen como una especie de relámpago en medio de la noche nos sirvió para dar identidad al material. Imitando las nuevas estrategias de publicidad del capitalismo y ocupando los espacios del entretenimiento para vender modos de vida y pensamiento, entendimos que la posibilidad de recuperar el territorio de la imagen en la televisión o en internet, era un modo de compartir con el público el hecho de vivir en un espacio político de imágenes, pero en vez de dejarlas pasar las detendríamos para que apareciera su temblor. En otras palabras, jugamos con la idea de usar el hambre por el “contenido” en los medios de comunicación como una forma de iluminación política.

Los miembros de Teatro Ojo comenzaron a imaginar diferentes propuestas con la colaboración del cineasta Rafael

Ortega para pensar en qué tipo de imagen necesitaban y cómo trabajarlas. Al tiempo, volvieron con muchos de los participantes del Foro para ampliar las redes y trabajar, dentro de lo posible, de manera más cercana con las personas afectadas que demandaban un espacio de visibilidad. Mientras, Helena Chávez y yo comenzamos a negociar con TV UNAM, el canal de televisión pública de la Universidad Nacional Autónoma de México, para encontrar un espacio de transmisión en su programación. Corrimos con la suerte de encontrar una cálida recepción del nuevo director del canal Universitario, Nicolás Alvarado, quien tiene presente que la vieja noción de televisión está históricamente muerta y, por tanto, considera urgente la necesidad de repensar el lugar de la televisión pública como una plataforma heterogénea de producción y distribución de diversidad tanto en sentidos como en contenidos.

Hasta ahora, con el proyecto al aire desde el 8 de agosto de 2016, Teatro Ojo ha producido 44 videos. El elemento común a todos ellos es su naturaleza impredecible: ellos proyectan la sobra de un posible consumidor, suficientemente activo para repensar su posición en el presente en términos de pertenencia a una república hecha de conmociones y conflictos compartidos. Estas son líneas de luz en el vacío: fantasmas de inteligencia en el medio de una pérdida histórica.

3. Más allá de la geometría

“La esfera (pública) y el cuadrado de lo público que es la plaza.” Casi como inaudibles asociaciones inconscientes una implícita geometría define nuestro concepto de lo “público”. Como algunos de los debates que este proyecto confirma, parece que estamos frecuentemente atrapados por los arquetipos de los conceptos tradicionales de lo “público”. Seducidos por la mitología del Ágora en Atenas, del Foro en Roma o del la Comuna en las ciudades italianas del Renacimiento, la plaza pública se nos aparece como un sitio donde la presencia de cuerpos al aire libre otorga cierta materialidad a la suposición de que nuestro sistema social está todavía política y cívicamente en relación con la ciudad como un referente para todo tipo de políticas, transformando así la plaza en el teatro histórico de la acción y del discurso.

Aquéllos en contra en la naturaleza bidimensional de dicha espacialidad se encuentran seducidos por la música de las esferas públicas: la mirada con la que la burguesía moderna organizó las formas de institucionalización e implementación tecnológica de la opinión pública y el debate. Las políticas de las esferas tienen, sin duda, una condición mucho más inmaterial que la vieja idea de un espacio físico para la convergencia cívica: sugiere una constante expansión del volumen de las interacciones y operaciones, una clase de planeta creciendo al ritmo de las extensiones físicas de la tierra.

Una característica común a ambos escenarios es la presuposición de luz y aire: las plazas aparecen más emancipadoras durante el día, cuando se sienten vibrantes y vigorosas con el sonido de las masas y las dialécticas de los discursos, ovaciones, carteles e himnos que convierten a las manifestaciones en fiestas populares. Mientras, la idea de la plaza por la noche, sugiere tanto el peligro de la represión como las épicas de levantamientos revolucionarios que ocupan el espacio para desafiar a los poderes existentes. En contraposición, la esfera pública aparece en nuestra imaginación como una burbuja transparente sin peso, hecha de aire y luz como las visiones eróticas de las naturalezas del Bosco. El tamaño de la esfera pública es insondable: puede implicar al mundo entero o tan solo una gota de transparencia flotando en el agua con dos cuerpos adentro al modo de los cuerpos que flotan en el jardín de las delicias. Pero de nuevo, la esfera no parece existir en la noche. La delgada, casi no-existente membrana que la separa del mundo, mágicamente desaparece, dejándonos en el caótico silencio del vacío. El punto de la metáfora de la “iluminación” reside en la ambición de extender la luz hasta que cubra el mundo por medio del imparable poder de la generalización de la razón, el juicio y el

cosmopolitismo. Las esferas de cristal no esconden sucias esquinas ni extraños pasajes o cuevas subterráneas. Toda su ambición reside en el triunfo de la geometría de la transparencia.

Cuando una tormenta eléctrica irrumpe en la oscuridad de la noche, solo hay un par de segundos de visibilidad. Un tiempo muy corto para permitirle al espectador un entendimiento completo del paisaje. El relámpago no es la iluminación: son los destellos que brillan como una excepción. Los relámpagos, son más efectivos en tanto la imagen-persistente que se queda en nuestros ojos que creando una geografía iluminada. Muy raramente estos destellos proporcionan una ruta de escape o una vista estratégica del horizonte. Cuando mucho, la circulación de estas imágenes abre paso a insistentes fantasmas. Más allá de ofrecer un espacio abierto para la reflexión y la observación, de datos y debate, la luz que atraviesa la oscuridad alimenta la presencia de poesía y sueño en las imágenes que permanecen. La analogía del viejo plato fotográfico es particularmente correcta. Como la luz química y eléctrica sugieren, las técnicas fotográficas se desarrollaron encantadas por el fantasma de la luz irrumpiendo la perfecta penumbra de la cámara oscura. La sombra dejada por la luz y las imágenes que persisten tienen algo en común: la huella que dejan en nuestro pensamiento e imaginación es más profunda y más perdurable que la experiencia. Son una especie de efigies y estatuas: monumentos de los fugaces segundos de iluminación que agarran la luz y el movimiento previniendo el flujo de tiempo, de las cosas y las palabras. Semejante al trauma, no sólo son de alguna manera permanentes sino que están en un constante peligro de ser invocadas por medio de una imagen fugaz afín a su singularidad.

En buena parte del mundo hoy, plazas y esferas han sido tomadas por diferentes sombras de oscuridad. Vivimos tiempos que se caracterizan por demócratas-dictadores, demagogos electos, constructores del consenso social y de la tiranía de la economía neoliberal. Una combinación de control de medios de comunicación y escepticismo global que se mezclan con una variedad sin fin de formas de nihilismo contemporáneo conspiran para hacer de la esfera del debate y la crítica algo anticuado y sin esperanza.

La crítica y el razonamiento se agotan constantemente en la seducción de la publicidad y de la propaganda del miedo. Como hemos visto en recientes avances de la derecha popular en lugares como Estados Unidos de Norte América y el Reino Unido, así como en las formas conspiratorias de los reales y montados golpes de Estado como en Turquía y Brasil, el control de las sociedades contemporáneas tienen más que ver con afectos histéricos y representaciones que con razonamientos y hechos. En estas circunstancias, las políticas de la iluminación corren el peligro de ser únicamente formaciones de una élite cultural.

Horrible como aparece a nuestras sensibilidades, la única política de resistencia que parece tomar forma en la imaginación social actual es una mezcla entre la ansiedad y la identificación. Ya sea basada en las formas de milenarismo o en la desesperanza, ambas resistencias están estructuradas en el reprocesamiento del drama. Pareciera que mientras más se preservan las políticas de representación de la política como corrupta, más se refuerza la sensación de que la única posibilidad de lograr legitimidad es por la aproximación personal a la tragedia. El viejo carisma es hoy remplazado por la exhibición de la victimización. En lugares como México donde el papel de los intelectuales garantizaba cierto grado de honestidad en el ámbito público, el papel ha sido transferido a los parientes y gente cercana de aquellos que han sido asesinados y desaparecidos. La única energía que hoy se puede encontrar en la esfera pública es aquella del duelo y de la justicia inalcanzable. Ante estas circunstancias parecería que no hay espacio para una vida política que no refiera a la violencia y corrupción de una era. Estamos encerrados en un momento donde el réquiem y la parodia aparece como las únicas modalidades a mano.

En medio de este territorio, recurrir a las imágenes para provocar momentos de pensamiento puede implicar un intento

desesperado de retar qué es lo que constituye las fuentes del excitamiento social. Con ello, no se pretende una lógica de la predicación y conversión sino compartir con el espectador casual un momento de reconocimiento donde dos separadas inteligencias se encuentran unidas por la preocupación de la escasez del momento histórico y la posibilidad de compartir un espacio común más inteligente. Estos relámpagos no solo revelan que no estamos aislados en la oscuridad sino que también existe un espacio entre nosotros que no está enteramente colonizado por el *pathos* y la manipulación, sino que, más bien, puede estar ocupado por un diferente tipo de sonido y luz.

Bibliografía:

Arteaga, A. (2014), "Me preguntaron en el Semefo: ¿está segura que quiere verlo?", *Milenio*, Viernes 23 octubre 2014, en: http://www.milenio.com/estados/normalistas_asesinados-matanza_en_Ayotzinapa-Normal_de_Ayotzinapa-policia_Iguala_0_382762094.html (consultado el 23. 08. 2016).

Medina, C. (2015), "Un deslave de imágenes: una historia que no es historia 2014-2015", *Re-visiones*, número 5, en, <http://www.re-visiones.net/spip.php%3Farticle137.html> (consultado el 23. 08. 2016).