

LA PRESENCIA DE LA AUSENCIA EN EL ARTE.

THE PRESENCE OF THE ABSENCE IN ART.

Mónica Elisa Contreras Godínez
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO/UNAM

Resumo: El presente texto presenta una reflexión sobre la producción artística que plantea la relevancia en el arte contemporáneo de procesos mnemónicos traducidos en obras que expresan complejas relaciones con la desaparición y la persistencia de las imágenes, en este caso la obra que revisaremos fue realizada en su mayoría en el período de pandemia lo que modificó sus recursos que se vieron determinados por el espacio íntimo y doméstico.

Palabras-clave: Memoria; presencia; vestigio; huella.

Abstract: *This text presents a reflection on artistic production that raises the relevance in contemporary art of mnemonic processes converted into works that express complex relationships with the disappearance and persistence of images, in this case the work that we will review was mostly made in the pandemic period, which modified its resources, which were determined by the intimate and domestic space.*

Keywords: *Memory; presence; vestige; trace.*

Introducción

Es la memoria en el arte un “polo aglutinador” (Seligmann-Silva, 2006, 42), que se expresa de diferentes formas y en diversas disciplinas, nos da cuenta de una poderosa política de la memoria¹ como un elemento de resistencia ante el olvido, ante la cultura contemporánea que nos exige olvidar y pasar rápidamente a lo que sigue, aunque no sepamos qué es, porque lo más importante es no preguntárnoslo porque “perderíamos el tiempo” y eso no es posible en nuestra sociedad globalizada.

La memoria, especialmente en el arte contemporáneo,² es mucho más que un tema o una herramienta discursiva, poética, conceptual o crítica, nos enfrenta a un entretreído de afectos, experiencias y relatos que no sólo llegan de fuentes primarias, sino que también pueden expresarse y reaparecer en discursos producidos en segundo grado, como fuentes secundarias no originales y que no provienen de la experiencia de quién ejerció o ejerce esa memoria, pero sí del rastreo o la visión de la imagen, de la escucha de los lejanos sonidos de quiénes están implicados en ella, de los que están involucrados en momentos que implican ser preservados.

Para poder desarrollar el ejercicio de la memoria en el arte, incluso en momentos como el período de pandemia, hay que buscar mecanismos que la activen y la hagan perceptible como una intención específica,

en ciertas obras de arte ligadas a procesos mnemónicos podemos observar objetos singulares que expresan complejas relaciones con la desaparición y la persistencia³ de las imágenes (Huberman, 1997), procesos que en algunos casos como el presente se vieron influenciados por la cantidad de recursos y momentos ligados al confinamiento.

Menciona Walter Benjamin, que la memoria no es solo coleccionar cosas del pasado, sino aproximar de forma dialéctica las cosas pasadas con su lugar, más como estar excavando en el lugar la memoria que sirve para reconocer el pasado, el pasado vive en ella, “como el suelo es el medio en el cual yacen sepultadas las ciudades antiguas.” (Hubermann, 2009, 116). El recuerdo no es tan importante sin el contexto que le dio forma, ese es el sentido de una obra ligada a la memoria, ¿qué tanto excavas en ti mismo para producirla?, ¿qué tanto puedes hacer en cuánto labor antropológica en el otro?, ¿qué estrategias empleas para acomodar esta obra a su vez como un precursor y un depósito de memoria?.

Aquello que no está más, atraviesa e influye el presente, hay una persistencia continua de lo ancestral e intemporal, hay cosas que nunca cambian, restos del pasado, pervivencias que se incorporan y se traducen, pero que nunca mueren del todo, hay una necesidad de la memoria en persistir, que incluso podríamos relacionar con una idea de un inconsciente colectivo⁴ (Jung, 1970), la obra que vamos a revisar instala marcadores del tiempo pasado, procura hacerlo visible,

1 Cuando nos referimos a la política de la memoria estamos pensando en la utilización de las técnicas mnemónicas como agentes de transformación y crítica social, especialmente ligado a procesos artísticos que la utilizan como herramienta de denuncia en el arte de cuño político.

2 Aquí estamos pensando en el arte contemporáneo de forma particular, aunque sabemos que todo arte alude a la memoria, que es parte su base para ser aprehendido, en este caso particular aludimos a su sentido como dispositivo de activación de propósitos.

3 Didi Huberman se refiere al concepto de la supervivencia (persistencia) de las imágenes en la obra de Aby Warburg como un modelo muy específico y complejo llamado *Nachleben*.

4 Término acuñado por Carl Jung en el que se archivarían las experiencias de la historia de la humanidad. Refiere a las estructuras de la mente inconsciente que se transmitiría a través de la herencia de padres a hijos.

mostrar que se encuentra en el presente, que comparte el espacio con nosotros, que entre los diversos estratos del tiempo no hay sucesión unidireccional frontal y continua, sino porosidad e integración múltívoca.

Las piezas creadas a partir de una serie de relaciones materiales y técnicas directamente asociadas a la rememoración, apelan por necesidad, a producir un objeto concreto con características visuales y táctiles ligadas a problematizar el tiempo y la experiencia. La forma específica de cada obra, mitiga la extrañeza propia del arte y empero la mantiene por medio de un conjunto de relaciones abstractas, que permiten a su vez que el objeto artístico sea inestable y abierto.

Los objetos artísticos que funcionan como activadores de memoria, como vestigios, parecen funcionar como elementos de reconocimiento no mimético con sus originales, son ellos una combinación entre lo que quiere ser visto y lo que no precisa ser visible, lo que es ocultado por lo develado es extraño, su misma presencia es un enigma, son objetos y se resisten a la objetivación, es una obra que expresa la duración de lo efímero; pretenden intervenir en la realidad perceptiva y accionar procesos, encuentros afectivos y psíquicos que se tornan reales por medio de las prácticas indexicales (Krauss, 1996).

Estos índices, son fósiles memoriales de experiencias que funcionan como puntos de encuentro, “comisuras”⁵ (Schimmel, 2012, 20). Entre estas y los sujetos para los cuales funcionan como signos, huellas, impresiones, perforaciones, modelados, marcas, tramas, objetos abandonados, manchas, telas, rastros,

5 El término comisura deriva el latín *comissura*, que significa unir, y de *committere* que significa conectar, poner a cargo o confiar algo, también refiere a la línea corporal que existe entre los párpados, los labios o los dedos.

frottages, cortes, etc. permiten al artista un universo de estrategias de representación, cuya intención es crear una forma que no sea ni el objeto, ni su representación, sino una impronta (empreinte)⁶, que tiene una forma física y una carga psicológica también.

En la obra que nos interesa, hay una preocupación o intención poética, en la cual los objetos presentados actúan, ellos mismos, como precursores de la memoria, por medio de cruces epistemológicos entre diversas disciplinas como psicología, antropología, sociología y arte nos presentan objetos indiciales que envuelven un juego de percepción, son ellos un memento de experiencias pasadas transferidas, desde su memoria, las imágenes dan cuenta de cuanto las atraviesa y las determina, tienen una fisicidad que induce al espectador a preguntarse cómo fue hecho, a cuestionar el porqué del encuentro, el porqué esa memoria tiene el poder de provocarlo.

El indicio como fortaleza

El poder de un objeto que guarda una poder indicial, otorga a otros desaparecidos o considerados más débiles un poder en el indicio, ya que “eso que es debilidad en el orden natural, deviene poder en el mundo cultural”
Didi Huberman. *L’Empreinte*.

La obra sobre la memoria que estamos

6 De acuerdo con la idea en la lengua francesa expresada en la canción “Faire une empreinte”, de Marcel Duchamp, que no tiene una traducción literal al español, abarca, procesos físicos y psíquicos, huellas, marcas e impresiones, inclusive refiere a aquello que no es visible, como las marcas psicológicas. En general refiere a una marca durable, profunda, con un carácter distintivo, en español sería tal vez, impronta.

trabajando se basan en la remoción de la imagen corporal realista en ciertas acciones y objetos, confiando en la aproximación del otro, en poder rellenar el espacio entre el objeto y el proceso a través de la experiencia.

A diferencia de toda la historia del arte, ya no culpamos a la obra producto del contacto directo con su modelo de carecer de carácter, en las obras que utilizan la reificación corporal por medio de la impronta dejada en ellas, esa adherencia juega a favor porque así, podemos seguir el rastro, el indicio, conectar con eso que desaparece, son trabajos sutiles en recursos pero fuertes en su relación como aparato visual, es decir, apelan a diferentes niveles de significación, remotos en temporalidad, cercanos en un sentido corporal, permanecen y están ausentes, ¿fenomenológicos?, ¿dialécticos?

El objeto artístico indexical, puede acercarse a nosotros a través de una serie de compartimientos espaciales, repositorios de emociones, pensamientos y memorias, construye analogías con las cosas que usa y que están relacionadas con el recordar. Cosas y procesos son simultáneamente elementos de la realidad y del lenguaje, ésa es su característica indicial que los convierte en paradójicos al momento de su aprehensión, pero que funcionan para crear caminos psíquicos que rompan con ideas preconcebidas y encuentren un poder creativo en la asociación de lo que parece irreconciliable.

La idea es no percibir las cosas en su forma primigenia, sin embargo saber que tampoco son del todo distintas, reconstruir para devolver un estado que no es original, pero que de cuenta del desvanecimiento que lo obliga a quedar como un indicio. El artista trabaja como un organizador de indicios que no vive ajeno, que recupera el cuerpo y la experiencia con las

herramientas de la desaparición, que conoce los procesos que conducen a la pérdida, que permite interpretar el mundo a través de los vestigios.

El indicio en lugar del cuerpo, nos lleva al reconocimiento por medio de la forma en que la obra es elaborada, intenta dimensionar la experiencia por medio de la materia, los restos cuestionan la representación y la sobreviven, pueden operar para la construcción de una quiebra de lo asumido, del sentido y encontrar en el vestigio, una dimensión de protesta.

La reliquia

Cuando vemos generalmente obra del pasado, se presenta ante nosotros como un todo construido, un cuerpo con una forma pensada e íntegra, sabemos que fue concebida como una posibilidad y dentro de los cánones legitimadores, es decir que opera dentro de la historia del arte occidental, que ha sido mayormente considerada y tomada en cuenta como oficial, podemos ver representaciones que son pensadas como logradas, posibles, bellas o susceptibles de buscar la perfección, sin embargo, encontramos que hay otro tipo de piezas, dispersas y no necesariamente recolectadas o clasificadas bajo una luz que les confiera un estatus específico como gran arte, por lo que operan bajo otra perspectiva, que nos hablan de physis rotas, de fragmentos no logrados, representaciones de partes corporales, de fealdad e imperfección, de sufrimiento, de muerte, de falla, de pérdida, una gran parte de éstas piezas operan bajo la clasificación genérica de reliquias⁷ y se valen de herramientas como la antropología, la religión

⁷ Hay un sinnúmero de otras piezas, grabados, esculturas y pinturas que entran en esta imposibilidad de la representación del cuerpo roto, decadente y fragmentario, pero no es tema de esta investigación definir esta clasificación.

o hasta del psicoanálisis para entrar en escena y en más de una ocasión han sido demeritadas por estar bajo el influjo de las denominadas artes menores.

¿Es acaso la reliquia una forma en formación?, desde que la percibimos la sabemos resto, incompletud, en su conformación y presentación es sumamente caprichosa y aleatoria, ya que no se configura al abrigo de lo esperado, es decir, cuando fue un todo tenía un sentido, cuando no lo es más, siempre es la posibilidad impensada de otra cosa, conjuntos de piezas que proliferan y se asocian de forma orgánica, tan amorfa que hay toda una serie de objetos creados tan solo para contener su poder: los relicarios, tan inasible que al relacionarse por ejemplo con la gráfica jamás veremos un objeto originario, tan solo matrices, negativos e impresiones, al encontrarse con la escultura genera matrices, vaciados, cenotafios, contenedores, solo podemos ver el resultado de conexiones efímeras que conforman un universo de contactos tangenciales con la realidad.

Históricamente no se puede negar el sentido de veneración de la reliquia, por ejemplo, su poder en el culto cristiano de consagrar, de traer hacia el creyente la fuerza y la presencia de la divinidad, su poder ha sido llevado hasta el extremo del fetichismo, trasladado en el mundo del arte contemporáneo a cambiar la adoración de la divinidad por la adoración de un referente que le confiera un brillo aurático, y aún así, no consigue derrotar su sentido y origen, la fortaleza que le confiere ser elusiva y en apariencia frágil.

Hay otras reliquias que tienen que ver con salvaguardar el poder de la memoria humana y de la historia, de conservar y consagrar la gloria del pasado o el brillo de una efímera existencia, de arrebatarle al olvido lo querido, de restituirle al desaparecido su lugar, este

sentido post-mortem es especialmente importante ya que le confiere la salvaguarda del sentido de la presencia, del pase generacional, de la condición humana, de la cercanía e identificación con otros. La supervivencia de la imagen, como ha sido llamada por el filósofo e historiador del arte Didi Huberman, conlleva toda una serie de matices sobre la materia que no se desentiende de la forma, el proceso está ligado al resultado y lo tangible no es posible sin lo visible, y así, las condiciones táctiles de la aparición de un objeto memorial nos permiten en las obras, el no separar los objetos visuales de sus condiciones generadoras (¿será que no es que no creamos en las cualidades imitativas, sino que no las separamos más de su origen ni del resultado?).

El poder de la imitación es considerado muchas veces sin considerar su contraparte, la desemejanza por contacto, que nos otorga una potencia de la obra que, basada en el sentido inverso de la imitación, tiene como propósito la desaparición de la imagen, su degradación e incluso su perversión, incluso, hay algunas obras que, debido a la alteración de la relación de semejanza consiguen favorecer su capacidad de adherencia psíquica, al hacer un enunciado de pérdida que puede funcionar a varios niveles, cuando habla sobre la poética y la carga memorial de la imagen que desaparece y cuando discute sobre su propio medio, tal es el caso de las impresiones corporales como la serie de los Registros Dentales II y III Fig. (1, 2, 3, 4 y 5), que si bien surgen de un contacto directo desfiguran su origen y configuran otra promesa de ser, son el germen de algo más. ¿Funcionan en un sentido general como los sudarios?

Obra: registro dental II

La pieza se origina en la idea de los registros físicos, las evidencias que se tienen para

identificar a una persona, es una obra que se pregunta por la capacidad de un objeto de remitirnos a nuestra propia corporalidad y por supuesto a identificarnos a nuestra propia psique, a encontrarnos con que el otro es yo.

Toma en cuenta el método más común para impresión dental, ya que se hace una toma de la materia comprimida por una mordida, pero subvierte el método de obtención del

objeto, imprimiendo directamente los moldes tridimensionales, es decir, no se utilizan los moldes para hacer vaciados de la forma en positivo, lo que nos da un resultado de una figura casi abstracta, en la que la figura no está conformada por una figura de bloque, sino que la forma sólo se entiende cuando están todas la piezas del conjunto.

Figura 1.
Acervo Personal.
Registro dental II,
Múltiple en arcilla
y litografía. 23 x 35
cm. (estampa) 2 x
9 x 7 cm (múltiple).
Fotografía cortesía
de la artista. 2020.





Figura 2.
Acervo Personal.
Registro dental
II (detalle).
Fotografía cortesía
de la artista. 2020.

Impronta y mimesis

Semejar es en principio parecerse a los otros, en este caso referimos a objetos memoriales, cuya capacidad de semejar no es sólo óptica, sino también física, objetos hechos por presión, cocción, coagulación, aglutinación, gelación, fragua, la forma que se imprime en otra tiene muchos métodos para dejar su rastro, hay incluso un nivel de sensualidad en la obra, que se toca, se engendra, se reproduce después de un contacto. ¿Será que su potestad radica en su cualidad de no ser producto de la imaginación o la mano humana sino producto de un contacto directo con su referente?

La obra que evoca una semejanza por medio del contacto, tiene el poder de transformar y diseminar lo real por medio de estrategias insólitas en su relación con la imagen, ya que la impronta ha dejado testimonio de su capacidad de registro material para aparecer ante nosotros valiéndose de la zoología, la botánica, la paleontología, la geología, la antropología, la

arqueología, la medicina, el arte, la religión, pero no fue sino hasta el siglo XIX que los escultores⁸ la renuevan, reutilizan y cuestionan de forma radical.

Para la obra que se basa en el recurso de la impronta, es un hecho que existe una matriz, un origen que nos permite considerar que las copias que salgan de ella tienen una adherencia, tanto con la forma de la cuál proceden, como con la materia que las conforma, en el s. XIX, con la evolución del uso de los moldes en la escultura, se transforma drásticamente en herramienta válida para traer la realidad hacia nosotros, ya que trabaja sobre la fisiología, la técnica, el mito y la psique. Todos los problemas de deseo

⁸ Aquí pensemos en los casos de acusaciones y juicios a los escultores de tomar modelos vivos en vez de modelar o cincelar un material y cómo Rodin fue un punto de quiebre el uso de figuras multireproducidas a partir de moldes para sus obras, esto fue crucial para definir otros caminos para la mimesis, ya que el traer de forma contundente la desnudez humana le permitió al arte pensar que no sólo lo muerto podía venir hacia nosotros, sino cualquier cosa del mundo.

y duelo quedan contenidos en la obra después de un simple contacto, que al a vez no es tan simple, porque conserva esa relación paradójica entre original y copia, ya que es y no es, así, deja detrás prejuicios sobre la originalidad y permite nuevos y diferentes encuentros cuando entra en contacto con el que mira, de hecho, capturar la marca, nos permite aislar el momento del contacto y nos previene de describir o narrar.

Obra: Registro Dental III

Esta pieza hace referencia a procesos referentes a la impronta, en este caso, a la fuerza ejercida sobre un material, a la violencia sobre el mismo para dejar una huella y que lo deja marcado, dejando registros de una dentadura, marcas hechas al tapar la boca empujando un material (en este caso arcilla) sobre la misma.

De forma especial hace referencia a asuntos sobre el silencio que conlleva el acto de tapar la boca por la fuerza, por otro lado, la impresión en litografía nos da un cierto sentido de testimonio impreso del objeto.

Al ser impresa la forma tridimensional podemos observar la referencia al cuerpo de donde viene, es esta una pieza que perfila el cráneo humano del cuál a sido parte. Memento mori y rastro al mismo tiempo. Testimonial, recordatorio. Es un objeto tridimensional que es impreso directamente para formar la matriz litográfica, y es, hasta el momento en el que aparece en el papel que toman sentido las curvas y crestas de la forma de bulto, en el papel se notan los orificios y remates del cráneo de donde provienen.

Esta pieza es un ejemplo de mimesis por

Figura 3.
Acervo Personal.
Registro Dental III.
Litografía y múltiples.
Medida del papel
38 x 56 cm. Medida de
los múltiples 10 y 12
cm de diámetro aprox.
Fotografía: cortesía de
la artista. 2020.

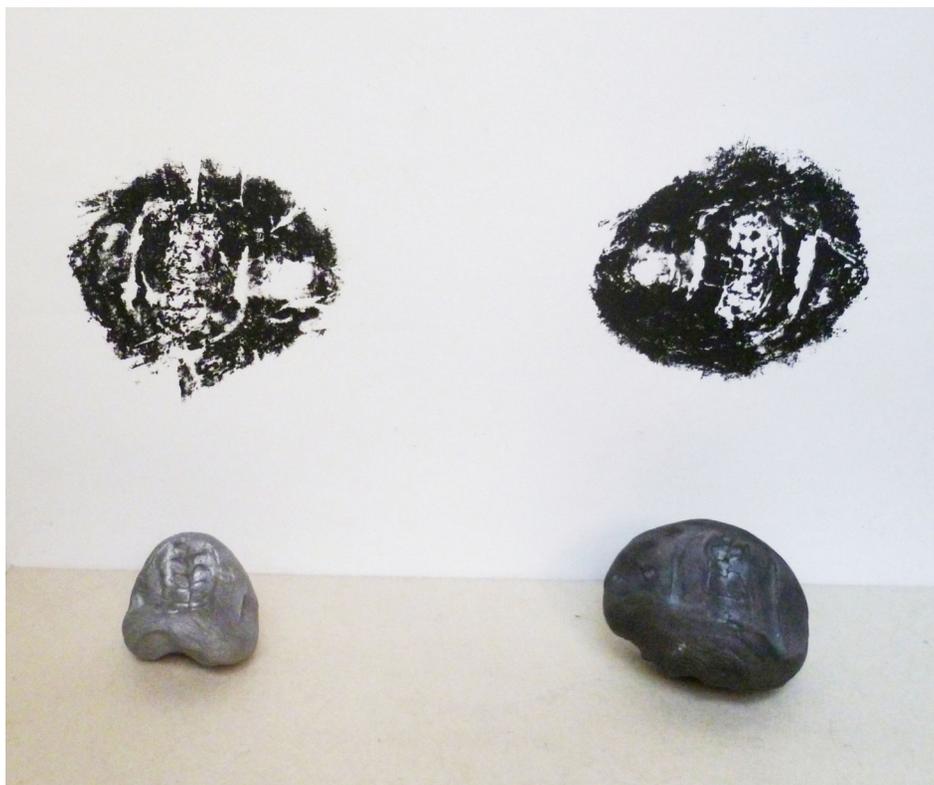




Figura 4.
Acervo Personal.
Registro Dental III.
(detalle). Fotografía:
cortesía de la artista.
2020..

contacto, cuyo propósito es evidenciar la idea de la desaparición por medio del un registro dental humano, en su pérdida de definición nos aproxima más a la obra que si fuera una radiografía, por medio de una relación entre el múltiple tridimensional que es a su vez una impresión y la litografía que es una serie de manchas difusas se puede establecer una clara relación metonímica con el rostro humano y su perecibilidad por medio de la desaparición de la semejanza misma, no necesita ser la imagen de un rostro, de una boca para acercarnos a ella, simplemente es, y en ese camino nos deja un sentido muy cercano de qué imprimió esa boca, es como un sello, manifiesta su autoridad casi como una firma.

La supervivencia

El pasado permea e inspira el presente y sólo miramos el pasado desde el presente que lo

permea a su vez, en la obra que nos interesa analizar, hay un atravesamiento continuo de lo ancestral e intemporal, en éstos objetos artísticos hay cosas que nunca cambian, retos del pasado, supervivencias que se incorporan y se traducen, pero que nunca mueren del todo, hay una insistente persistencia de la memoria, es una obra que busca traer hacia nosotros cosas, objetos, vivencias del tiempo pasado.

El hecho es que hay un mundo psíquico que viene hacia nosotros, mecanismo que lanza luz sobre lo que fue, pero también sobre nosotros mismos, retoma la experiencia ajena y distante y busca hacerla visible, mostrar que está en el presente, que comparte el espacio con nosotros, que el tiempo no es una medida indivisible de momentos pasados, sino que hay una cualidad permeable entre los diferentes tiempos y momentos que nos permite experimentarlos, cada vez de forma única.

Figura 5.
Acervo Personal.
Registro Dental III.
(detalle). Fotografía:
cortesía de la artista.
2020.

El arte puede consistir en el repensar y reelaborar emotiva, crítica y estéticamente aquello que ya ha sido, algunos lo llaman una lucha contra la muerte, un impulso de trascender, lo que trae las formas la vida, es un acto vital que nace de la participación emocional y viene de la misma existencia.

Conclusión

En este caso hablamos de obra realizada en su mayoría en el período de pandemia, lo que modificó sus recursos que se vieron determinados por el espacio íntimo y doméstico. Este período se presenta como relevante al obligar a una adaptación tanto en el modo de crear obra así como para la investigación en artes, convirtiendo este período en un paradigma que conlleva reflexiones sobre lo que significa el estatus de estar vivo, el plantear el recurso vital que es el producir obra en función de las reflexiones sobre quiénes somos cuando estamos con nosotros mismos, con los recursos que nos otorga nuestra propio cuerpo y por supuesto nuestro sentido de perecibilidad.

Referências

- Bunge, Mario. Diccionario de Filosofía, Siglo XXI. México D.F.: Editores. 2001.
- Buntinx, Gustavo. Memento Mori: quince tesis reaccionarias (al ocaso de la condición humana). Ruina en construcción. Revista de Artes Visuales Errata#, Bogotá, n°9, P. 66 a 131. diciembre, 2012
- Buskirk, Martha. The contingent object of contemporary Art. Londres: MIT Press. 2003
- Han, Byung-Chul. La expulsión de lo distinto. Barcelona: Herder. 2017.
- Hernández-Navarro, Miguel. Robert Morris, Nerea:

Donostia-San Sebastián. 2010.

Huberman, Georges-Didi. L'empreinte. Paris: Éditions du centre Georges Pompidou. 1997.

_____. La imagen superviviente. Madrid: Abada. 2009.

Iversen, Margaret. Photography, Trace and Trauma. Chicago: The University of Chicago Press. Edición para Kindle. 2017.

Jung, Carl Gustav. Arquetipos e Inconsciente Colectivo. Barcelona: Paidós. 1970.

Krauss, Rosalind. Notes on the Index: Seventies Art in America. October, 3, 68-81. <https://doi.org/10.2307/778437>. 1997.

_____. Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2. October, 4, 58-67. <https://doi.org/10.2307/778480>. 1997.

Schimmel, Paul (Compilador). Campos de acción Vol 1, 2 y 3: entre el performance y el objeto, 1949-1979. Ciudad de México: Alias- Fusil. 2012.

Seligmann-Silva, Marcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. Revista Remate de Males. Departamento de Teoría Literaria del Instituto de Estudios del Lenguaje de la UNICAMP. Campinas, n.26, 21-45. ene/jun 2006.

Mónica Elisa Contreras Godínez

<https://orcid.org/0000-0002-8727-6557>

Co-fundadora del Proyecto LIA (Libre Intercambio Artístico) y miembro del colectivo de artistas CoRa, estudió la Maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos en la UNAM en la Ciudad de México y un Máster en Historia del Arte en la Universidad Federal de Espírito Santo en Brasil.

Email: monagodienz@gmail.com