

PÚBLICO

Rosalyn Deutsche

Conferencia en el curso *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 19 de noviembre de 2007. Más información y audio original de la conferencia: http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=33&inst_id=22891&lang=ESP&PHPSESSID=amabm0pfo2sm61nd59an41foc4

Traducción de Marcelo Expósito.

Introducción

En *Palabras clave*, el libro que sirve de modelo a esta serie de conferencias del MACBA, Raymond Williams escribe: «una de las metas fundamentales de este libro es mostrar que algunos importantes procesos sociales e históricos se producen *dentro* de [la lengua]». ¹ No hay lugar donde esto se haga evidente de forma más clara que en la palabra que me ha sido asignada: «público». En ninguna otra parte encontraremos mayor reto político.

Me imagino a Williams diciendo, como de hecho afirmó de otras palabras: «"público" es una de las dos o tres palabras más complejas de la lengua inglesa», o «"publico" es una palabra especialmente difícil», o «"público" es un palabra curiosa». Estaría en lo cierto. «Público» puede ser un sustantivo: como en «*el* público» o «*un* público», o como en «estar en público», lo cual, como veremos, no significa estar en un espacio físico sino más bien estar implicado o implicada en algún tipo de interacción o atravesando un cierto tipo de experiencia. «Público» puede ser también un adjetivo que se une a otras palabras, como por ejemplo «arte» o «espacio». «Público» tiene un campo de significados amplio, pero el único término inglés para el concepto que esta palabra significa, la condición de ser público, es uno bastante poco elegante: «*publicness*». Existe también, por supuesto, «publicidad», uno de cuyos significados es, precisamente, «el estado de ser público»; pero éste ha quedado eclipsado

¹ WILLIAMS, Raymond: *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003, p. 25.

por los otros significados de publicidad que son más comunes — «medios que se emplean para divulgar la noticia» o «anuncios de carácter comercial para atraer a posibles compradores» —, de tal manera que hacer uso del término publicidad para significar la condición de ser público induce a equívoco.

Simplificaré las cosas un poco —pero sólo un poco— centrándome en la cuestión de qué significa situar el término «público» próximo al término «arte». En concreto, voy a tomar en consideración cómo el arte podría fomentar nuestra capacidad de estar *en* público. Evitaré, no obstante, el modo más común de juntar ambas palabras en el término «arte público». El discurso sobre el arte público tiende a asumir que el arte es público si se ubica en espacios físicos fuera de museos o galerías, por ejemplo en plazas urbanas. Al aceptar sin más que tales espacios son públicos, el discurso del arte público oculta el hecho de que están, como cualquier otro espacio social, sujetos a restricciones, dominados por intereses económicos privados y controlados por el Estado bajo la forma del planeamiento urbano. Al asumir que los espacios fuera de las instituciones artísticas son públicos se le da al arte un papel afirmativo o decorativo, y ello está tan arraigado en el discurso sobre el arte público que inutiliza el término «arte público» para fines críticos. Tengo para mí que la condición pública de una obra de arte no estriba en su existencia en una ubicación que se predetermina como pública, sino más bien en el hecho de que ejecuta una operación: la operación de *hacer* espacio público al transformar *cualquier* espacio que esa obra ocupe en lo que se denomina una esfera pública.

Como adjetivo, «público» significaba originalmente «de o perteneciente al pueblo», del latín *publicus*, una alteración de *poplicus*: «perteneciente al pueblo, en particular el pueblo de una nación, comunidad o Estado». *Poplicus* venía del sustantivo *populus*, que significaba «pueblo». En *Palabras clave*, Raymond Williams señaló que con frecuencia encontraba una pista para analizar una palabra al descubrir su origen, y, en efecto, que el origen de público se encuentre en «el pueblo» resulta muy informativo. Ello vincula la condición de ser público con la política democrática, ya que en las sociedades modernas, como nos recuerda Jacques Rancière, «el pueblo» es el sujeto político de la democracia. El sustantivo «público», entonces, cuando se refiere al pueblo, significa algo diferente de «audiencia», que significa el

grupo de personas que recibe un mensaje informativo o publicitario. El público es más bien en dicho sentido la comunidad política democrática.

Pero mientras que el origen de «público» en «el pueblo», un origen que conecta la condición de ser público con la democracia, ayuda a clarificar el significado de la palabra, hace también que «público» resulte más complejo. Por un lado, como escribí en otro lugar, el concepto mismo de democracia es objeto de contienda, y los propios discursos sobre qué cosas son públicas son lugares donde lo que se debate es el significado de la democracia. Hace más de diez años comenté que las discusiones sobre el espacio público en las ciudades estadounidenses, Nueva York incluida, que es donde vivo, estaban dominados por lo que Stuart Hall ha llamado «democracia autoritaria». Hall definió la «democracia autoritaria» como la manera de movilizar conceptos democráticos para sancionar un deslizamiento hacia la coerción estatal. Recurriendo a Hall, argumenté que, en Estados Unidos, conceptos como «libertad» e «igualdad» estaban siendo usados para promover programas urbanos de derecha: privatización, vigilancia y producción de espacios urbanos excluyentes que empujaban a los grupos sociales minoritarios y pobres hacia la periferia de la ciudad. A la democracia conservadora contrapuse ideas de democracia radical que explicaré en esta conferencia.²

A fecha de hoy, la situación ha empeorado. Desde el advenimiento de la guerra contra el terror del gobierno Bush —es decir, la guerra perpetua— quienes vivimos en Estados Unidos lo hacemos en un estado de democracia protegida. La seguridad se ha convertido en una virtud autoevidente y en su nombre se aprueban leyes de excepción. En nombre de la democracia que necesita ser protegida, estas leyes reducen los derechos democráticos y amenazan la esfera pública democrática. Bajo estas circunstancias, resulta más urgente que nunca extender y profundizar el discurso de la democracia radical. Pero, como veremos, ello no facilita una respuesta definitiva a la cuestión del término «público», especialmente por el vínculo inextricable que éste mantiene con «el pueblo». Porque un principio clave de la

² Se refiere la autora fundamentalmente a «Agoraphobia», el ensayo que culmina una trayectoria crítica de más de una década y que cierra el volumen de sus escritos *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996. Publicado en castellano como *Agorafobia*. Barcelona: MACBA, Quaderns Portàtils, n° 12, 2008 (http://www.macba.es/uploads/20080311/QP_12_Deutsche.pdf) [N. del T.].

democracia radical es precisamente que el significado de «el pueblo» debe mantenerse en cuestión si queremos que la democracia sobreviva.

El arte del testimonio en la esfera pública de un tiempo de guerra

Hannah Arendt definió en 1958 la esfera pública, o la comunidad política democrática, como «el espacio de aparición», es decir, de lo que la fenomenología llama «hacerse visible». Al hacer hincapié en la aparición, Arendt vinculaba la esfera pública —cuyo modelo encontraba en la *polis* griega— a la visión, y, sin saberlo, abría la posibilidad de que el arte visual pudiera jugar un papel en la profundización y la expansión de la democracia. Es famoso lo que a este respecto escribió:

«La *polis* [...] no es la ciudad-estado en su situación física; es la organización de la gente tal como surge de actuar y hablar juntos, y su verdadero espacio se extiende entre las personas que viven juntas para este propósito, sin importar dónde estén. [...] Se trata del espacio de aparición en el más amplio sentido de la palabra, es decir, el espacio donde yo aparezco ante otros como otros aparecen ante mí, donde los hombres [...] hacen su aparición de manera explícita».³

Otras filósofas y filósofos políticos posteriores han relacionado también el espacio público con la aparición. El más reciente es Jacques Rancière, quien define a la vez la práctica democrática y la estética radical como el desbaratamiento del sistema de divisiones y límites que determina qué grupos sociales son visibles y audibles, y qué otros son invisibles e inaudibles.⁴ Mucho antes, a comienzos de la década de 1980, el también filósofo político francés Claude Lefort, influenciado por Arendt, anudó la capacidad de aparecer y la Declaración de Derechos, introduciendo así ideas que se han convertido en conceptos clave del discurso sobre la democracia radical. Para Lefort, el distintivo de la democracia es la incerteza acerca de los fundamentos de la vida social. Con las revoluciones democráticas del

³ ARENDT, Hannah: *La condición humana*. Traducción de Ramón Gil Novales. Barcelona y Buenos Aires: Paidós, 1996, p. 221.

⁴ Véase RANCIÈRE, Jacques: *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: CASA, 2002; y *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona y MACBA, 2005 [N. del T.].

siglo XIX, dice Lefort, y con las Declaraciones de Derechos francesa y estadounidense, la ubicación del poder se desplaza. El poder del Estado ya no se atribuye a una fuente trascendente, como pueda ser Dios, la Ley Natural o una Verdad autoevidente. Ahora el poder deriva «del pueblo». Pero con la desaparición de cualquier referencia a una fuente trascendental del poder se desvanece también la fuente de la unidad social: el significado de «el pueblo». El pueblo es ahora la fuente del poder, pero no tiene una identidad fija. «La democracia —dice Lefort— se instituye y sostiene por la desaparición de los indicadores de certeza. Inaugura una historia en la que el pueblo experimenta una indeterminación fundamental en lo que respecta a las bases del poder, la ley y el conocimiento, así como acerca del fundamento de las relaciones entre uno mismo y el otro».⁵ El significado de la sociedad se vuelve un interrogante. Se decide en el seno de lo social, pero no es inmanente. Al contrario, la democracia hace surgir el espacio público, un ámbito de interacción política que aparece cuando, en ausencia de un fundamento, el significado y la unidad del orden social se constituyen al mismo tiempo que se ponen en riesgo. Precisamente porque es incierto, el orden social está abierto a discusión; de esta manera, lo que se reconoce en el espacio público es la legitimidad del debate sobre qué es legítimo y qué es ilegítimo. El debate se inicia con la Declaración de Derechos, pero la invención democrática priva a los derechos, al igual que al pueblo, de un fundamento sólido. También los derechos se vuelven un enigma. Su fuente no es la naturaleza sino la declaración humana del derecho y la interacción social implícita en ese acto de declaración. Mediante la interacción, quienes no disfrutaban de posición alguna en la comunidad política hacen su aparición. En el acto de declarar nuevos derechos con carácter específico, repiten la reivindicación democrática inicial de libertad e igualdad. Declaran también así lo que Étienne Balibar llama «un derecho universal a la política»,⁶ lo cual, siguiendo a Lefort, se puede entender como un derecho a aparecer en tanto que sujeto dotado de voz en la esfera pública. El espacio de aparición —la esfera pública— aparece, por tanto, cuando los grupos sociales declaran su derecho a aparecer.

⁵ LEFORT, Claude: «The Question of Democracy», en *Democracy and Political Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, p. 19.

⁶ BALIBAR, Étienne: «"Rights of Man" and "Rights of the Citizen": The Modern Dialectic of Equality and Freedom», en *Masses, Classes, Ideas: Studies on Politics and Philosophy Before and After Marx*. Nueva York y Londres: Routledge, 1994, p. 49.

En las nociones de esfera pública como espacio de aparición que manejan Arendt y Lefort está latente la cuestión no sólo de cómo aparecemos, sino también de cómo respondemos a la aparición de otros; es decir, la cuestión de la ética y la política del vivir juntos en un espacio heterogéneo. Ser público es estar expuesto a la alteridad. En consecuencia, los artistas y las artistas que quieren profundizar y extender la esfera pública tienen una doble tarea: crear obras que, primero, ayuden a quienes han sido invisibilizados a «hacer su aparición»; y segundo, desarrollar la capacidad de vida pública que el espectador o la espectadora tiene, pidiéndole responder ante esta aparición, antes que reaccionar en contra de la misma.

Llegados a este punto, empero, surge un problema, ya que importantes corrientes del arte contemporáneo —en particular las críticas feministas de la representación— han analizado la visión precisamente como el sentido que, en lugar de dar la bienvenida a otros, tiende a encontrarse con ellos en una relación de conquista, a hacerlos desaparecer como otro. Al transformar al otro en una imagen distanciada o en una entidad definida frente al yo, la visión sirve de vehículo al deseo de dominio y autoposesión del sujeto humano. Orientada al triunfalismo más que a dar respuesta, la visión puede, por ejemplo, adoptar la forma de una alucinación negativa, en la que no conseguimos ver algo que está presente pero resulta incognoscible, algo sobre cuya presencia no queremos saber. Si, entonces, el estar expuestos y expuestas a los otros radica en el corazón de la vida pública democrática, la cuestión de cómo el arte puede desarrollar la capacidad de estar en público conlleva otras preguntas: ¿con qué *forma* de visión podemos encontrarnos con la aparición de otros?, ¿puede el arte ayudar a establecer modos de ver que no busquen reducir el impacto de esa exposición a la alteridad?, ¿qué tipo de visión podría superar la apatía y responder al sufrimiento de otros? En breve, ¿qué es la visión pública?

El filósofo Emmanuel Lévinas, en su reevaluación radical de la ética, ofrece algunas respuestas, un modo de pensar sobre la visión y el espacio de las apariciones que desafía la visión triunfalista. A Lévinas no le preocupa la aparición del yo, sino el modo en que «yo» me pongo en cuestión cuando me expongo a la aparición del otro. Concibe lo otro no como un objeto de comprensión sino como un enigma. Llama «el rostro» a la otra persona que se me

aparece, pero el rostro —o el vecino, como también lo llama— es más que la otra persona en el mundo: es una manifestación de lo Otro en el sentido de aquello que no se puede hacer totalmente visible o cognoscible. El Otro se acerca pero no puede ser reducido a un contenido; lo Otro aparece pero no puede ser completamente visto. Más aún, cuando el otro aparece lo hace acompañado de algo más, algo que Lévinas llama «el tercer término». El acercamiento del tercero no es, como en el caso del rostro, un acontecimiento empírico. Es el surgimiento de la conciencia de que, como expresa Colin Davis, «el Otro no es nunca sencillamente *mi* otro». Más bien, «el Otro implica la posibilidad de otros, para los cuales yo mismo soy un Otro. [...] Me hace darme cuenta de que lo Otro no existe meramente para mí, de que mi vecino es también un vecino del tercer término, y de que, en efecto, para ellos soy yo el tercer término».⁷

Con la noción de tercer término Lévinas se adentra en el discurso sobre la esfera pública, ya que el tercero eleva el encuentro con el otro más allá del espacio de un encuentro cara-a-cara diádico, situándolo en la esfera pública. El tercero es «toda la humanidad que nos mira»,⁸ y la relación con el rostro, en tanto en cuanto es siempre también una relación con el tercer término, «se coloca en el pleno día del orden público».⁹ El acercamiento, o la aparición, de lo otro, es la evidencia del mundo social, pero me dice que no puedo encontrarme con ese mundo desde una posición de total comprensión que hiciese al mundo «mío». El mundo no me pertenece. Lévinas escribe que la presencia del Otro equivale a poner en cuestión mi gozosa posesión del mundo.¹⁰

Lévinas desposee al sujeto del conocimiento, y esta desposesión nos recuerda la disolución de la certeza que en Lefort permite que surja el espacio público. Lefort y Lévinas son filósofos del enigma: de aquello que escapa a la comprensión y desmantela la autoposición, si entendemos por tal el sentirse inafectado por la presencia de cualquier cosa que uno no conoce ni puede controlar. Quien habita la esfera pública lefortiana o levinasiana no aspira a

⁷ DAVIS, Colin: *Levinas: An Introduction*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1996, p. 83.

⁸ LÉVINAS, Emmanuel: *Totalidad e infinito. Ensayos sobre la exterioridad*. Traducción de Daniel E. Guilloit. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006, p. 226.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 99.

un conocimiento total del mundo social, puesto que tal conocimiento elimina la otredad.¹¹ En contraste con ello, la desaparición de la certeza que en las versiones de Lefort y Lévinas convoca al espacio público nos obliga a ser lo que Lévinas llama «no-indiferentes» a la aparición de lo otro. La «no-indiferencia» designa la capacidad de responder a lo otro, una «capacidad de responder» que Lévinas considera la esencia del ser razonable en el hombre. La responsabilidad de Lévinas forma parte de un discurso ético-político que difiere de las meditaciones tradicionales sobre la moralidad. En lugar de partir de la universalidad de alguna ley moral racional, Lévinas «parte de la idea de que la ética surge en relación con el otro».¹² Mientras que la moralidad es un discurso sobre la certeza, la ética es incompatible con la certeza moral, puesto que ser receptivo al rostro del otro desbarata el narcisismo, interfiere en las idealizaciones del yo como capacitado para comprender la totalidad. Lévinas conecta el ser receptivo con la visión, pero también, lo que es más importante, con una *crítica* de la visión. Coloca unas cautelosas comillas alrededor de la palabra «visión», poniéndola en cuestión e indicando que esconde peligros: «La ética, *ya por sí misma*, es una óptica»,¹³ escribe. Aunque continúa: «Pero es una "visión" *sin imagen*, privada de las virtudes sinópticas, totalizadoras y objetivadoras de la visión, una relación [...] de tipo totalmente diferente».¹⁴ En esta explicación, la aparición que crea el espacio público puede no ser un acontecimiento visual en absoluto; o bien reclamaría un nuevo tipo de visión.

Fomentar la aparición de una esfera pública de apariciones es, por tanto, promover una «visión sin imagen» o modos de ver no-indiferentes. Y puesto que la visión no-indiferente nos obliga a ponernos en cuestión, los artistas y las artistas que exploran las posibilidades de ésta participan en una transformación psíquica y subjetiva que, al igual que la transformación material, constituye una componente esencial —y no un mero epifenómeno— del cambio social. Promover la no-indiferencia, empero, no es una simple cuestión de hacer visibles a

¹¹ Para un crítica de tales versiones de la esfera pública, véase Iris Marion Young: «El ideal de imparcialidad y lo cívico público», en *La justicia y la política de la diferencia*. Madrid: Cátedra, 2000; Nancy Fraser: «Pensando de nuevo la esfera pública. Una contribución a las democracias existentes», en *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición «postsocialista»*. Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes, 1997; Bruce Robbins: «Introduction: The Public as Phantom», en Bruce Robbins (ed.), *The Phantom Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press, Social Text Series on Cultural Politics, 5, 1993; Thomas Keenan: «Windows: Of Vulnerability», en Bruce Robbins (ed.), *ibidem.*; y Rosalyn Deutsche: «Agorafobia», *op. cit.*

¹² LÉVINAS, Emmanuel: «Being-for-the-Other», en Jill Robbins (ed.), *Is It Righteous to Be? Interviews with Emmanuel Levinas*. Stanford: Stanford University Press, 2001, p. 114.

¹³ LÉVINAS, Emmanuel: *Totalidad e infinito*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁴ LÉVINAS, Emmanuel: «Being-for-the-Other», *op. cit.*, p. 23.

aquellos grupos sociales a los que se ha invisibilizado en las esferas públicas existentes o de hacer verdaderas imágenes de los otros con el fin de contrarrestar las falsas. Puesto que, como ya hemos visto, el rostro del Otro de Lévinas es precisamente lo que se pierde cuando se captura como imagen. Las imágenes, advierte Lévinas, transforman los rostros en «figuras que son visibles pero desrostrificadas».¹⁵

Hemos llegado a una cuestión final: ¿cómo puede el arte ayudar a la aparición de los otros, al mismo tiempo haciendo visibles los límites que el rostro impone a nuestras representaciones, límites que son, en cierto sentido, el mensaje del rostro? Me gustaría explorar algunas respuestas a esta cuestión a través de la obra del artista Krzysztof Wodiczko *Public Projection, Hiroshima* [*Proyección pública, Hiroshima*] de 1999.

Hiroshima Projection de Wodiczko fue una especie de performance multimedia instalada en la ciudad de Hiroshima durante las noches del 7 y el 8 de agosto, los días siguientes al aniversario del lanzamiento de la bomba atómica por parte del ejército de Estados Unidos, el 6 de agosto de 1945. La performance está documentada en un vídeo realizado por el artista. *Hiroshima Projection* se ha vuelto de nuevo oportuna con motivo de la guerra de Irak, en cuyo coste en términos de sufrimiento humano reverbera el ocasionado por el bombardeo de Hiroshima. Durante los preparativos para la proyección, Wodiczko realizó entrevistas y grabó testimonios ofrecidos por una diversidad de habitantes de la ciudad: supervivientes del bombardeo y la radiación, descendientes de supervivientes, jóvenes y coreanos. Mientras la gente hablaba, el artista grababa en vídeo sus manos; durante la proyección se reproducían esos testimonios grabados en audio a través de altavoces, y las imágenes ampliadas de las manos gesticulantes de quienes hablaban se proyectaban sobre el dique de la zona del río que fluye bajo el Gembaku Domu¹⁶ de la ciudad. Los reflejos de la manos proyectadas se materializaban en la superficie del agua. Cuando la bomba explotó sobre la Cúpula, miles de habitantes con quemaduras graves se tiraron al río para atenuar su dolor, pero el agua, irradiada, pronto se llenó de cadáveres. La Cúpula, no obstante, sobrevivió; considerada un testigo del trauma, se ha conservado desde entonces en su estado ruinoso, a modo de monumento conmemorativo. Por la noche es bañada en luz. El programa de Wodiczko, que

¹⁵ *Ibidem*, p. 116.

¹⁶ Atomic Bomb Dome, Cúpula de la Bomba Atómica [N. del T.].

se repitió tres veces cada noche, consistía en quince testimonios y duraba 35 minutos. Un público de más de cuatro mil personas se reunió en la orilla opuesta del río. La proyección antropomorfizaba la Cúpula, transformando el edificio en un cuerpo que parecía ser la fuente de la que provenían las voces de los oradores.

Las manos de uno de los oradores mostraba un viejo candado. «Conservaré este candado así para mostrarlo a nuestros descendientes, como un tesoro», explicaba. «Nuestro padre utilizaba este candado para la bicicleta en la que siempre montaba. Lo cogimos de la chatarra de la bicicleta que se encontró mezclada con sus huesos en la taberna en la que mi padre murió». Una mujer de 72 años daba testimonio de la persistencia de los síntomas del trauma durante tres generaciones, describiendo cómo su abuelo aplaudió el bombardeo de Irak en la televisión durante la Guerra del Golfo Pérsico y cómo ella no puede dejar de autolesionarse: «a veces me apuñalo con mi propio bolígrafo». Un superviviente recordaba la escena de 54 años antes, cuando la gente se tiraba al río: «Gritaban "¡ayúdenme!", moviendo así sus manos. Pero nunca regresaron del río. Se hundieron. Pero el sonido del agua... fluyó con los cuerpos hacia el mar. La Cúpula observa por toda la eternidad». Dos oradores recordaban cómo se rechazó ayudar a los coreanos heridos: «Esos aterradores rayos de calor quemaron metales y rocas», decía uno de ellos, «y cuando toda la ciudad se hubo quemado y reducido a cenizas, hay algo que no se quemó: la discriminación». Una mujer llamada Kwak Bok Soon contaba una visita que hizo al Departamento de Estado de los Estados Unidos formando parte de una delegación de supervivientes que quería presentar una petición contra las pruebas nucleares. Su testimonio, al que volveré, merece ser citado en extenso:

«Un oficial del Departamento, muy joven y guapo, salió. Como una de las víctimas de la bomba, el Sr. Hasegawa le pidió de todo corazón que parasen las pruebas. De lo contrario, la Tierra se vería arruinada y toda la humanidad destruida. Entonces, el oficial comenzó a explicar la teoría de la disuasión nuclear... Dijo que lanzar la bomba *no* era en absoluto un error. Dijo que gracias a eso se pudo poner fin antes a la guerra, y que se habían salvado las vidas de por lo menos doscientos mil soldados... Cuando escuché la voz del oficial diciendo doscientas mil vidas, la

ira me puso los pelos de punta, al recordar que la bomba se había llevado doscientas mil vidas en un momento cuando Hiroshima fue bombardeada... "¿A quién cree que está hablando?... Somos personas que hemos sufrido a causa de la bomba, y venimos a hablarle con ilusión de nuestro deseo de salvar la Tierra, en vez de culparle por las vidas que ha dañado". Es así como me sentí en ese momento. Y no encontré entonces las palabras con las que protestar frente a él. En efecto, no dije ni una palabra. Todo lo que hice allí fue llorar con todo mi corazón... Gritaba en mi mente: "¡Cómo se atreve a soltar tales cosas a personas que son víctimas!". Ojalá hubiera podido gritar: "¿Qué demonios se piensa?". Pero no fui capaz de ponerlo en palabras, y abandoné el Departamento sollozando... Así seguí mientras embarcaba en el vuelo de regreso, pero poco a poco me fue viniendo la idea de qué tenía que hacer... Así que comencé a hablar de mi experiencia como víctima... En realidad *odiaba* hablar. No quería hablar en absoluto. Mientras hablaba, empezaba a llorar, y este tipo de cosas me solían suceder, pero esto es lo que pienso ahora: la gente que murió, murió sin hablar. Yo sobreviví y estoy viva en representación suya, así que debo atreverme a hablar sin que me incomode el odiar hacerlo. Hablo de ello ahora sabiendo que es mi misión».

Hiroshima Projection facilita la aparición del rostro del otro, aunque pueda parecer extraño mencionar el rostro en relación a una obra que no muestra caras, y que, más aún, llama la atención sobre su fracaso a la hora de hacerlo. Aún así, lo que importa es precisamente la ausencia de caras, ya que el rostro de Lévinas, como hemos visto, no es el rostro literal sino precisamente aquello que evita ser captado por el conocimiento y la visión. Al aparecer, el rostro excede lo que puede ser «visto». Más bien, dice Lévinas, «el rostro habla»,¹⁷ como lo hacen las caras invisibles en *Hiroshima Projection*. El rostro excede la visión en la medida en que la visión es, en palabras de Lévinas, la búsqueda de la adecuación, es decir, la búsqueda de la comprensión y el dominio total sobre el objeto de conocimiento.¹⁸ En efecto, el rostro pide a gritos una visión —que es lo mismo que decir una respuesta— *inadecuada*.

¹⁷ LÉVINAS, Emmanuel: «El rostro», en *Ética e infinito*. Traducción de Jesús María Ayuso Díez. Madrid: La Balsa de la Medusa, Antonio Machado Libros, 2000, p. 73.

¹⁸ *Ibidem*.

Al insistir en una forma de visión inadecuada, *Hiroshima Projection* forma parte de una práctica del arte contemporáneo que produce imágenes críticas, imágenes que deshacen las fantasías narcisistas —y que yo llamaría masculinistas— del sujeto espectador.¹⁹ Tales fantasías nos ciegan ante la otredad, porque nos hacen o bien rechazarla, o bien asimilarla al yo cognoscente o al Mismo. Las imágenes críticas interrumpen el ensimismamiento promoviendo la respuesta al otro, estableciendo modos de ver no-indiferentes y desarrollando la experiencia de estar en público. Al hacerlo, operan también en contra de los modos de ver que promueven los medios de comunicación de masas estadounidenses.

Judith Butler, escribiendo sobre las representaciones de la guerra contra el terror en los medios de comunicación, dice algo similar: «si la crítica cultural tiene hoy alguna tarea», escribe Butler, «es sin duda la de devolvernos a lo humano allí donde no esperamos hallarlo [...]. Tendríamos que interrogar la emergencia y la desaparición de lo humano en el límite de lo que podemos conocer, lo que podemos escuchar, lo que podemos ver, lo que podemos sentir».²⁰ *El límite de lo que podemos conocer, lo que podemos escuchar, lo que podemos ver, lo que podemos sentir*. lo que Butler describe aquí es el rostro de Lévinas, entendido a la vez como el límite del conocimiento y el grito del sufrimiento humano que demanda respuesta. Butler pone en contraste la concepción que Lévinas tiene del rostro con el uso dominante de los rostros árabes en los medios de comunicación. Los medios presentan estos rostros al mismo tiempo de manera humanizadora y *deshumanizadora*. Los rostros *deshumanizados* de Osama Bin Laden, Yasir Arafat y Sadam Husein, dice Butler, se utilizan para alentar la *desidentificación* con el mundo árabe. Al mismo tiempo, los rostros desvelados de las jóvenes afganas liberadas del burka humanizan la guerra, pero lo hacen de una manera que simboliza la exportación exitosa de la cultura estadounidense. Presentados como «*los restos de la guerra o los blancos de la guerra*»,²¹ rostros como éstos, puestos al servicio de la guerra, silencian el sufrimiento que la guerra provoca. Butler llama a estas imágenes «triumfalistas», no sólo porque el triunfo estadounidense es su contenido temático o su subtexto, sino también porque niegan lo que ella llama el fracaso —la

¹⁹ Para una recensión de la crítica feminista de la representación visual, véase Craig Owens: «El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo», en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985; y Rosalyn Deutsche: «Boys Town», y «Agoraphobia», en *Evictions: Art and Spatial Politics*, *op. cit.* [edición castellana de *Agorafobia*, *op. cit.*].

²⁰ BUTLER, Judith: «Vida precaria», en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Traducción de Fermín Rodríguez. Paidós: Buenos Aires, 2006, p. 187 [hemos modificado ligeramente la traducción castellana aquí reseñada (N. del T.)].

²¹ *Ibidem*, p. 180; énfasis en el original.

inadecuación— de la representación. En consecuencia, las imágenes triunfalistas impiden la aparición del rostro.

En contraste con lo anterior, las imágenes críticas problematizan nuestro campo visual, promoviendo una visión no-indiferente y contribuyendo a la transformación no sólo del ojo ciego sino también del oído sordo. *Hiroshima Projection* de Wodiczko se basa en este potencial transformador para implicar a las espectadoras y espectadores en una forma de ver —y de escuchar— que se conoce como ser testigo, un acto que resulta crucial en nuestro tiempo de traumas colectivos infligidos a los seres humanos, como la guerra y la tortura, que necesitan testigos. Giorgio Agamben ha teorizado sobre la posición del testigo como la base de una subjetividad ético-política, porque el testigo responde al sufrimiento de otros sin ocupar el lugar del otro.²² Agamben está en deuda con Primo Levi, quien, sin escribir sobre él mismo como superviviente de Auschwitz, definió el ser testigo como una forma de lo que Lévinas llama «ser-para-el-otro». A Levi le dijo una vez un amigo que (Levi) se había salvado por una razón: para ser testigo. A Levi le horrorizó este comentario, porque denigraba a quienes no se habían salvado, a quienes, como Levi dice, «se ahogaron». En respuesta, Levi insistió en que el superviviente de un campo de concentración nazi no es un testigo verdadero o completo, dado que no atravesó completamente la experiencia de los campos, que fue una experiencia de muerte. Dice Levi: «La demolición terminada, la obra cumplida, no hay nadie que la haya contado».²³ El testigo superviviente, entonces, es un testigo «por delegación», un testigo por el otro. Dado que el completo testigo no puede hablar, Levi hace de sí un testigo secundario antes que primario, cediendo su lugar al otro. En *Hiroshima Projection*, como hemos visto, Kwak Bok Soon hace lo mismo: «La gente que murió, murió sin hablar [ni una palabra]. Yo sobreviví y estoy viva en representación suya, así que debo atreverme a hablar sin que me incomode el odiar hacerlo».

Ser testigo es un modo de ver y escuchar que requiere aceptar una inadecuación, una renuncia a la voluntad de dominio, porque, como argumenta Cathy Caruth teorizando sobre el trauma, ser testigo de la verdad de haber sufrido un acontecimiento traumático es ser testigo

²² AGAMBEN, Giorgio: *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2005.

²³ LEVI, Primo: *Los hundidos y los salvados*. Traducción de Pilar Gómez Bedate. Barcelona: Muchnik Editores, Personalía, 2000, p. 78.

de la incomprendibilidad de ese acontecimiento.²⁴ Tomando como punto de partida la observación de Freud sobre cómo las víctimas de un trauma se ven obligadas a repetir el acontecimiento que causó el trauma, Caruth añade que la repetición no es sólo el intento por parte de la víctima de prepararse retroactivamente para el acontecimiento. Es también un grito para que el sufrimiento tenga testigos. «La historia de un trauma sólo puede elaborarse mediante la escucha de otro», escribe Caruth.²⁵ Pero ya que, por definición, el acontecimiento que causó el trauma fue tan insoportable que no pudo ser totalmente comprendido o experimentado en el momento en que ocurrió, la víctima sufre de incompreensión, y si el testigo dice comprender la experiencia, entonces lo que está diciendo es que comprende demasiado, traicionando así a la víctima. Esto plantea un problema para las representaciones estéticas que quieren responder al sufrimiento de otros. El sufrimiento traumático, al tiempo que reclama que seamos testigos del acontecimiento, hace necesaria una nueva forma de ser testigos: lo que Caruth llama el ser testigo de una imposibilidad, la imposibilidad de comprender el trauma.²⁶ Ser testigo, en el sentido ético de dar respuesta, requiere una crítica de las imágenes que afirman ser representaciones adecuadas.

Hiroshima Projection se sostiene en este tipo de crítica. Wodiczko la ha llamado una obra de «terapia de conmemoración». El término tiene dos significados: se refiere a la terapia que se aplica a las sociedades aquejadas de algún problema *por medio de* monumentos conmemorativos. Y se refiere también a la terapia aplicada *a* los monumentos conmemorativos, como es el caso del Gembaku Domu de Hiroshima, que en su condición silente y ruinoso se asemeja a una persona silenciada por el trauma histórico y por la indiferencia, una persona como Kwak Bok Soon, quien fue incapaz de hablar cuando hubo de enfrentarse a la frialdad del oficial del Departamento de Estado de los Estados Unidos, el cual rechazó ser testigo. Al transformar la Cúpula de la Bomba Atómica en un cuerpo viviente, la proyección de Wodiczko dotó al edificio traumatizado del estatuto de un sujeto que habla, sacándolo de su mutismo al hablar con él, como un psicoterapeuta. La proyección también ayudó a hablar a las víctimas humanas al realzar el lenguaje suplementario de sus manos gesticulantes —el lenguaje del inconsciente— mientras dejaba de mostrar sus caras.

²⁴ CARUTH, Cathy: «Recapturing the Past: Introduction», en *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1995.

²⁵ *Ibidem*, p. 11.

²⁶ *Ibidem*, p. 10.

Esta renuncia protegía a los oradores y oradoras de ser atrapados por una visión *con* imagen, por una visión que sabe demasiado. De este modo, la proyección facilitaba la aparición del rostro e invitaba —incluso obligaba— a los espectadores y espectadoras a adoptar la posición de testigos cuya visión inadecuada les permitía responder al sufrimiento. Al mostrar cómo la representación falla en presencia del rostro-del-otro, *Hiroshima Projection* facilitaba el surgimiento de una esfera pública en la que se valora la aparición de los otros, ya que poner en cuestión el orden social evita que la democracia desaparezca. Esta actividad resulta crucial en este momento, cuando la retórica sobre la protección de la democracia amenaza con sepultarnos.