

AÑO 3 N°5

DOSSIER

Hablar con los muertos.

Rubén Chababo

La obra de Darío Ares focaliza su atención en la violencia urbana, aproximándose en clave estética a uno de los fenómenos más inquietantes y dramáticos de la escena social contemporánea. A partir del material acuñado en su propio archivo periodístico; Ares diseña sus necrografías las que pueden ser vistas como un esfuerzo por abordar sensiblemente la dimensión de una tragedia social que tiene a la ciudad como escenario privilegiado.

"Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez".

Harun Farocki. *Desconfiar de las imágenes*

PRIMEROS TRAZOS

Fue hacia comienzos del año 2000 que empezó su costumbre de dialogar con los muertos. Ceremonias casi secretas celebradas en las mesas de los bares sobre cuyas superficies se desplegaban los diarios del día. Hacia el final de cada ejemplar, donde la crónica diaria empezaba a entregar como nunca antes las formas de un territorio en vías de desintegración (territorios del despojo, paisajes urbanos astillados por la violencia), Darío Ares comenzó a encontrar el sustento o la base para la construcción de una obra silenciosa y metódica que pocas veces ha salido a la luz.

Y entonces, haciendo de los titulares que anunciaban el crimen una guía o rosa de los vientos, encaminaba sus pasos hacia esos márgenes urbanos tratando de hacer coincidir el relato de la noticia con el lugar físico concreto. Buscando las huellas, las marcas del arrebato violento, del desenlace brutal de alguna disputa por amor, por traición, por pactos no correspondidos, su cámara intentaba registrar la atmósfera, ese decir invisible pero perceptible en el ambiente dejado por la muerte en su paso breve pero certero. El registro de esas capturas es el que conforma la serie Pregúntale al polvo, en las que un dedo señala el vacío que en pocos segundos más será cubierto por los yuyales, el polvo, la nada, el olvido. Paisajes urbanos desangelados y una sintética identificación de la hora en que "eso" ocurrió, un nombre, una edad. Nada más. El resto, materia de la imaginación de quien mira esas fotografías.



Preguntale al polvo - Fotografía digital



Es de esa misma época *Los perros ladran*, un registro audiovisual en el que lo único que se ve es el trazo de una huida y lo único que se escucha es el aullido desesperado de unos perros a la distancia. Ese registro, mínimo, puede ser visto como un intento de amplificar, en el centro de la escena urbana, aquello que por esos años comenzaba a invadir los márgenes y a llegar, como por espasmos, al corazón de las ciudades: la sombra de la violencia. No es desacertado pensar que en la construcción de esta parte de su obra las secuencias fotográficas de Arthur Weegee hayan funcionado como referente especular: ambos “corren” para fotografiar el acontecimiento, pero si en Weegee el cuerpo demolido, acribillado por las balas, ocupaba el centro de la escena, en Ares es el contorno o el vacío dejado por ese cuerpo lo que le pide a la mirada que haga centro o focalice su atención.

Es también de esos mismos años la obra *Zona*, registro de imágenes obtenidas por las cámaras de seguridad y dispuestas en un pequeño soporte con las que buscaba mostrar ese ojo insomne que detrás de una lente va capturando los movimientos, una experiencia compartida por todos los que vivimos en las ciudades de este comienzo de milenio: la de la pérdida de nuestra intimidad y la del control visual absoluto de nuestras vidas.



Zona - Captura de video

Lector de Harun Farocki, a quien sigue en sus postulados y reflexiones sobre la imagen en la escena contemporánea, en su obra *Ares* busca interpretar, en clave sudamericana, ese modo de habitar el mundo al que fuimos arrojados y del que es casi imposible, a esta altura de la historia, escapar. La cámara que monitorea el desplazamiento de los cuerpos, el ojo invisible que busca, en cada movimiento, la promesa de un delito o un crimen, están allí como advertencia de un estado de sospecha que se ha ido expandiendo a partir de septiembre de 2001: todos somos potenciales criminales; por nuestra propia seguridad, todos debemos ser observados.

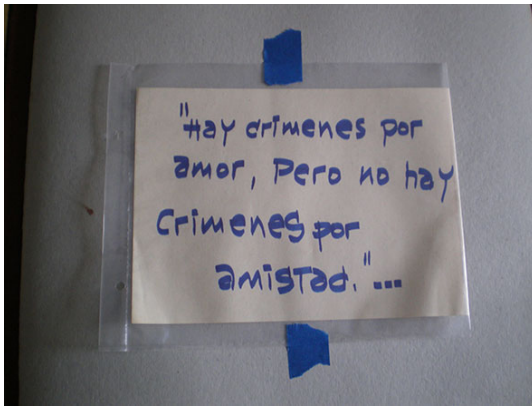
De algún modo, podría decirse, estas tres obras establecen un fuerte diálogo entre sí, son partes o pliegues de una misma trama que habla, dice y reflexiona sobre las formas en las que se manifiesta la violencia contemporánea, y que en su obra “aparece” de manera sugerida, nunca explícita, como si estas propuestas advirtieran o reconocieran la existencia de un borde o un límite que no debería cruzarse nunca. En las tres obras citadas, la ciudad, aunque invisible, es el soporte sobre el que estas imágenes se sostienen. Una ciudad que en este comienzo del milenio ha dejado de ser definitivamente lugar de promesa para convertirse en territorio de acechanza como consecuencia de un proceso de desintegración del espacio urbano, de pulverización de fronteras e identidades. Territorios en los que las cartografías y los modos tradicionales de pensar lo social han estallado. Así, este *preámbulo* en la obra de *Ares* cobra sentido en un lugar como Rosario –pero que

podría ser cualquier ciudad del conurbano bonaerense– en el que el despojo ha dejado y deja cotidianamente su siembra obscena de cadáveres a la luz pública. Cuerpos que aparecen, de manera fugaz, en las páginas de los periódicos cuando el crimen ha tenido lugar para luego, de manera tan fugaz como la edad de esas vidas, desaparecer regresando al olvido, devorados, esos cuerpos y sus historias, por la inmediatez de lo cotidiano.

ARCHIVO

De manera contemporánea a esa búsqueda de imágenes y atmósferas en los márgenes urbanos, el artista fue construyendo un archivo conformado por una serie de carpetas en las que las noticias de los crímenes se agrupan según el motivo por el que fueron cometidos: por amor, por encargo, por traición, por placer, por odio, por venganza. Estas son algunas de las categorías en las que Ares ha subdividido el universo de su búsqueda. Cada una de las carpetas es, a su vez, un repertorio de crónicas tanto visuales como narrativas. En algunos casos, las fotografías que acompañan los relatos son aquellas que han servido de impulso para la construcción de sus propias fotografías por un procedimiento de “vaciamiento” (*Pregúntale al polvo*). En otros ofician como mero recordatorio de violencias que han sido olvidadas al ser “superadas” por otras noticias. Salvo las que han alcanzado un lugar destacado en la prensa y en la discusión pública como aquellos casos irresueltos que vuelven, una y otra vez, a la consideración mediática.

El archivo no se agota en la materialidad del papel, sino que suma objetos, muchos de ellos recogidos en el sitio y en el momento mismo de la búsqueda de imágenes, allí donde los crímenes han tenido lugar y donde solo ha quedado, suspendida en la atmósfera, una sensación de temor y temblor: jeringas, prendas íntimas, restos de algodón, casquillos de balas, escarabajos, cabellos, cristales de lentes, lápices labiales, coleópteros. Extraña sintaxis conformada por elementos tan heterogéneos entre sí pero que encuentran, al ponerlos en “diálogo” sobre la superficie de una mesa – cada uno en su cápsula de cristal o en su sobre de plástico–, su sentido cohesivo. De allí que la labor del artista se parezca a la del arqueólogo en su afán reconstructivo. Cada objeto recogido es huella, marca, recuerdo, indicio, no solo del paso de la muerte por esa escena, sino del cuerpo que ella se ha llevado consigo. Así, el archivo “ofrece” una constelación de elementos dispersos y es la mirada de quien esté dispuesto a observarlos la que debe cometer el esfuerzo imaginativo de reconstruir la trama posible de esas ausencias en clave de tragedia.

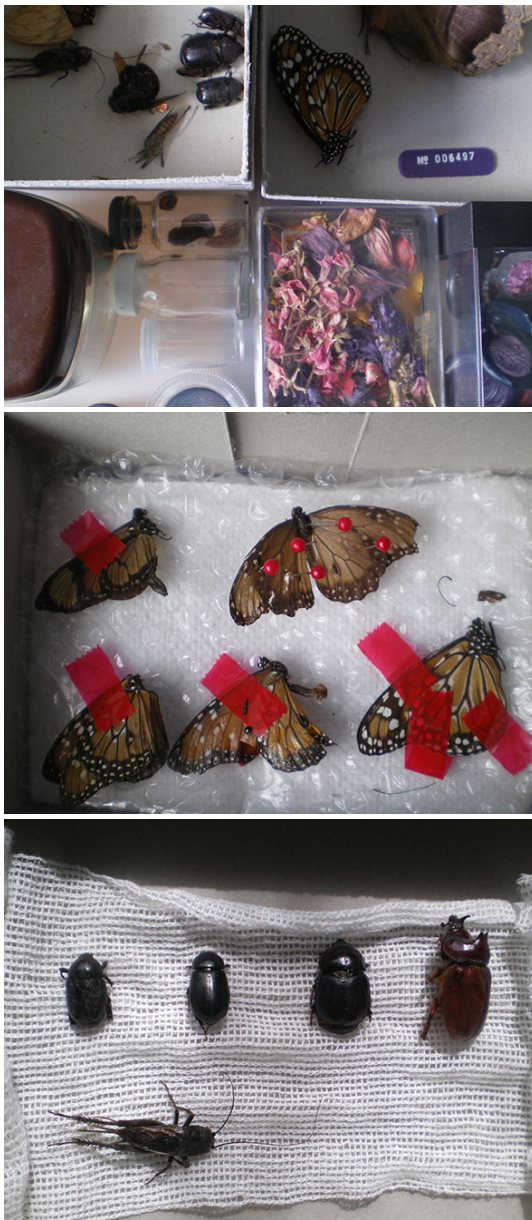


Archivo- Carpeta de crónicas 2002- 2015

Así como Weegee y Farocki funcionan como referentes directos en la primera parte de la obra de Ares, Aby Warburg y su proyecto memorial de imágenes opera como referencia en esta segunda etapa, no porque Darío Ares se inscriba como seguidor de quien construyó una de las teorías más inquietantes sobre el coleccionismo de imágenes, sino porque en la biografía de Warburg, en su afán recolector, en su insistencia por salvar del olvido y poner en relación lo diverso, se nutre su trabajo. O acaso porque como en el empeño de ese archivo modélico hay en este, resguardados, si se está dispuesto a escucharlos, timbres de voces inaudibles, quejidos del dolor adormecidos o injustamente sosegados por el poderoso olvido.

No hay en sus archivos pretensión alguna de Atlas; sin embargo, mirando con detenimiento algunas presentaciones que el artista ha hecho del archivo, estas nos invitan a pensar cada uno de “los casos” como poderosos *aleph* en los que se concentraría el sentido primero y último de los crímenes reunidos y cuya matriz se repetiría en unos y otros, solo variando, como diría el autor de Emma Zunz, algunos nombres y algunas circunstancias. La idea de *mnemosyne* atraviesa en verdad esas reuniones heterogéneas de objetos y textos porque al mirar la mesa blanca dispuesta, la luz cenital de una lámpara que enfoca lo allí desplegado, es la tragedia, el lugar del crimen, los nombres ya olvidados, las razones de la afrenta, lo que vuelve, ya de un pasado cercano como de los más lejanos, pretéritos, a la memoria.

Pero también vuelve, aparece, la ciudad invisible, la que no vemos o la que solo intuimos a través de la pantalla televisiva o de los titulares de los diarios. Universos del despojo y el abandono, ruinas del sistema en las que se malvive en un verdadero estado de excepción y en las que la violencia desencadenada por la arbitrariedad policial, la disputa por los territorios o por el estallido psíquico de quienes viven en condiciones de hacinamiento ya forma parte de un lugar común. Ese universo que asume, para el caso argentino, y por extensión latinoamericano, las formas de un derrumbe civilizatorio; oficia de marco o sustento de este archivo.



Archivo- Mesa de diseccion

NECROGRAFÍAS

A mediados del 2005, Ares produjo un giro o una ampliación de su búsqueda visual. No abandonó la construcción de su archivo, pero sí hizo a un lado el uso de la fotografía "en el sitio", labor que había ocupado un lugar central en sus primeras indagaciones estéticas. Esta ampliación a la que hago referencia está centrada en la elaboración de lo que él llama *transcripciones*, que consisten en trasladar, a modo de calco, las imágenes de situaciones de violencia aparecidas en las páginas de los periódicos a láminas de papel de un espesor delicado.

El proceso de transcripción consiste en elegir esa noticia, disponer la página sobre la imagen que acompaña la crónica periodística y seleccionar algunos trazos, algunas formas que, al modo en el que aparece el rostro en los sudarios, quedan registradas en el trazo provocado por el recorrido de un lápiz al presionar la superficie sobre una hoja carbónica. Las imágenes requieren un tiempo para alcanzar su forma definitiva porque cada transcripción asume las formas de una ceremonia o ritual. Alejado de cualquier gesto de automatismo, cada cuerpo, cada escena, cada paisaje que la tinta hace emerger sobre el papel parece necesitar no solo un tiempo pausado, sino también una disposición particular del cuerpo del artista, como si este se volviera en clave reverencial sobre los dolientes que cada crónica evoca.

En algunos casos, lo que la transcripción *trae o rescata* en el pasaje que va de la hoja del periódico a la lámina es solo un rostro o una mueca, una mirada, un grupo de personas que miran el vacío; y en otros, solo la forma vaga de un cuerpo extendido sobre el pavimento visto en escorzo desde la mirada de los vivos.

A veces estas láminas incorporan palabras y textos tomados de la misma crónica periodística: "lo mataron frente a su hijo", "su mujer no pudo hacer nada" "fue en Mendoza y Circunvalación que es una esquina peligrosa", fragmentos de enunciados más extensos, extraídos de los partes policiales que tantas veces sirven de base para la escritura de las noticias que "nutren" la sección policiales de los periódicos, cuya localización al pie de la imagen ayuda a reconstruir la escena donde el drama tuvo lugar. Estos fragmentos no tienen afán explicativo, sino que están allí dando la idea de ese repertorio lingüístico cercano al "lugar común". Mezcla de habla popular, jerga periodística y policial, estos enunciados, cuando aparecen, sitúan la imagen transcrita en la crudeza que es parte del drama territorial suburbano.

Todo
empezó
por la vesta
de un porrión



llegaron al lugar
sin posibilidades de
hacer nada

no
pudo llegar lejos y cayó
seco,



**"Mi hijo nunca se metió
con nadie"; dijo la madre**



"Me voy con papá".

mensaje de texto
: "Andrés
me quiere matar"



Uno de los componentes, tan intenso como las imágenes mismas, lo brinda el modo en que el tiempo ha ido dejando sus marcas sobre estas láminas. Ares nunca encuadra las imágenes ni las protege detrás de transparencias o láminas de acrílico, sino que estos centenares de dibujos son dispuestos sobre la pared o “flotando”, expuestos a la luz y a las “impurezas” del ambiente. En muchos casos, en los bordes de estas transcripciones pueden observarse rastros dejados por el roce de los dedos o marcas de las cintas que han sido utilizadas para su exhibición. “No se trata de una obra sagrada, lo sagrado es lo que evoca la obra, que es la vida arrasada”, dice el artista cuando se le pregunta el por qué de este modo de no conservación de la obra. “Esta obra es fugaz como es fugaz la vida de cualquiera de los que esta obra evoca”, enfatiza, como si en ese gesto hubiera un modo de ratificar qué es aquello que de verdad es “importante” y qué “banal”. “Las transcripciones pueden ser hechas una y otra vez –dice–, las vidas que se lleva la violencia, no”.

Poniendo una mirada atenta en el archivo y en las transcripciones o necrografías, lo que se vuelve evidente es que, en su gran mayoría, los muertos evocados en la obra de Ares son jóvenes, los llamados *pibes silvestres*, aquellos que construyen su existencia en clave de deriva por los márgenes urbanos, entregados a una inmediatez –del consumo, de la violencia, de la muerte– parecida al abismo, y cuyas vidas se agotan con la celeridad de un rayo o de un relámpago. Las transcripciones llegan *después*, cuando ya la vida se ha extinguido y no queda más que un trazo débil en el paisaje de la barriada desolada. De allí que el gesto de atrapar el contorno de los cuerpos en tinta –el de los muertos, el de los vecinos, el de los familiares o amigos que han llegado hasta el lugar– tenga, si se quiere, algo de voluntad resistente.

Es importante destacarlo: la obra de Ares se construye en el transcurso de una década en la que la memoria de las víctimas de la década del setenta ha ocupado un lugar destacado en la agenda pública y también en la consideración de muchos artistas visuales que han encontrado en ese pasado un territorio fértil para sus creaciones. Sin embargo, leyendo en conjunto su producción, se advierte que, sin negar la existencia de esas víctimas de la violencia perpetrada por el Estado, su atención se ha dedicado a hacer visible, en ese mismo tiempo, a otros muertos, los que en tiempo presente van *cayendo* en un combate carente de ideales y heroísmo, solo impulsadas sus vidas –y sus muertes– por la necesidad de sobrevivencia en la espesa selva de lo real. Caídos sin épica, desechos de una sociedad por cuyas ausencias y dolores no han existido ni existen demasiadas banderas ni discursos políticos que los resguarden y protejan de ningún olvido.

En el pasaje que va de aquellas fotografías primeras de *Pregúntale al polvo* a los trazos de estas *necrografías* es posible leer la puesta en evidencia o el señalamiento de la existencia de un territorio en el que se cuece, de modo álgido, el drama de nuestro presente. Con los despojos hallados en esos paisajes, con esos *restos* efímeros de la vacua existencia contemporánea que caracteriza la *nuda* vida de tantos –hojas de diario, elementos al azar encontrados en la escena del crimen, contornos de cuerpos que nadie o pocos recuerdan–, se construye una obra que puede ser vista como una apuesta estética contra el olvido.

Dice John Berger que una línea, una zona de color, no es realmente importante porque sea capaz de registrar lo que uno ha visto, sino por lo que le llevará a uno a seguir viendo. En la fuerza de ese indicio, en la promesa de ese más allá de los contornos visibles de estas transcripciones –de estas vidas esfumadas– abrevia el sentido más perdurable y la fuerza que sostiene a esta obra.

Todas las imágenes han sido autorizadas para su publicación por el artista.