

*El cuerpo ausente:
Poéticas de la memoria*



El cuerpo ausente: Poéticas de la memoria
En *Río abajo* de Erika Diettes y *Aliento* de Oscar Muñoz.

Por Laura Alejandra Rubio León
Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad

Febrero de 2013

Mas toda mía, y mis carnes domando,
Rigiendo con temblor esa extensión extraña,
En mis vínculos suaves, de mi sangre colgada,
Yo me veía viéndome, y doraba sinuosa,
De mirada en mirada, mis espesuras hondas
¡Miraba ahí una sierpe, que mordido me había!
La joven parca de Paul Valery

Aún recuerdo muy bien la impresión que causó en mí esa mirada. Íbamos de paseo por una carretera. De un momento a otro, mi papá desaceleró el carro, lo que hizo que las tres olvidáramos lo que estábamos pensando para averiguar la razón del cambio de velocidad. Miramos al frente. Un carro se había acabado de volcar; hasta ahora empezaban a acercarse las personas de la zona. Nuestro carro seguía su marcha muy lentamente, mientras nuestras miradas rozaban el carro volcado. Una mirada como de barrido. En el suelo había una mujer, y por algún extraño impulso, intenté buscar su mirada. Fijeza y vacío. Entonces supe que la mujer estaba muerta. Enseguida, el corazón se me encogió, quité la mirada y el carro siguió su recorrido.

*

¿Acaso el vacío no es una posibilidad de plenitud?

Al trabajo de Oscar Muñoz también lo recorre una parecida optogramática: el balanceo entre la existencia y la no existencia, el vaivén de temerosos envites a un fantasma para dejar que su voz hable: poner a prueba la fragilidad de un soplo y el evanescente reflejo de un rostro. Asistir a la disgregación de los rastros que hacen pervivir las cosas y que dan recuerdo a los hechos. Pasar de la plenitud al vacío. Llegar a la constitución íntima de las imágenes, a sus partículas elementales, a su grado cero. La voz de esas imágenes que languidecen nos renvía ya no al cadáver de un cuerpo inerte sino al propio cadáver de la representación. O a su muerte y resurrección: la paradoja del trazo que se dibuja y se borra en un trazo incesante, la mancha que se hace visible e invisible... el acto fotográfico se encuentra demasiado a menudo reducido a su resultado. Pero quien dice fotografía dice también experiencia de un proceso performativo que se bifurca: la acción del artista y la propia vida de la imagen

Joan Fontcuberta

1. Introducción



Refiere el Agenórida que bajo el helado Atlas hay un lugar que se extiende protegido por la defensa de una maciza mole; que en su entrada habitaban las dos hermanas Fórcides, que compartían el uso de un único ojo (...)

1. **Introducción**

Introducción

Río Abajo y Aliento, de Erika Diettes y Oscar Muñoz, correspondientemente, se constituyen como dispositivos de memoria que devienen políticos. Ante los atroces acontecimientos que resultan del conflicto que vive el país, muchos artistas se han sentido impelidos a pronunciarse al respecto a partir de su obra, lo que ha dado lugar a la configuración de una fuerte relación entre arte y política. La desaparición del cuerpo del otro es la mayor de las consecuencias del conflicto, ya que es el objetivo de muchas de las prácticas que realizan los diferentes grupos armados, legales o ilegales, que existen en el país. Esto desencadena una constante presencia de la ausencia, pues debido a que el cuerpo desaparece, sin que se tenga certeza de su muerte, permanece en un estado de irresolución que suspende las prácticas de duelo. Es por ello que los familiares de éstos constantemente reclaman la presencia del cuerpo, sin importar la condición en la que se encuentre, vivo o muerto, pues lo que se reclama es la visión de su materialidad, de modo que se pueda restituir de alguna manera su presencia. La ausencia del cuerpo supone la necesidad del ver por última vez, para despedirse y sólo en ese momento dar lugar a los procesos de duelo.

En la obra de Diettes y Muñoz encuentro una posibilidad de restitución del cuerpo, en tanto dan presencia a la ausencia de forma sensible, lo que suscita en el espectador una reflexión sobre la memoria. De acuerdo con lo anterior, la pregunta que es el punto de partida para la tesis es: ¿cómo se da forma a la ausencia? Para responder a ello se indagará respecto a los elementos presentes en las obras propuestas por los artistas, de manera que se pueda establecer la poética con la que instauran sus dispositivos de memoria. La indagación respecto al modo en que los dos artistas abordan: la fotografía, la imagen, los soportes y la instalación, serán los elementos que permitirán comprobar el modo en que sus dispositivos adquieren una condición política.

La realidad se constituye como la gran Gorgona, esa imagen absoluta que vuelve de piedra al que observa directamente sus fauces. Al igual que todos aquellos que se enfrentaron al ser mitológico y murieron convertidos en piedra, aquellos muchos que han tenido que enfrentarse de forma directa al conflicto armado en el país se han quedado sin palabras, imposibilitados para hacer memoria de esa imagen atroz y destructora. Además de ellos, nos encontramos quienes permanecemos protegidos en las ciudades y no conocemos a la Gorgona, pero sí sabemos de ella por los medios de comunicación. Unos son reducidos al silencio y otros a la ceguera. La producción exponencial de imágenes por parte de estos medios han sumergido los acontecimientos en la pasividad de la cotidianidad que no hace daño ni altera porque se repite una y otra vez. La imagen pierde su capacidad de evocación para hacerse anestesia y amnesia frente a una realidad estremecida.

Es por ello que la imagen artística muchas veces logra superar la impotencia de la mudez y la ceguera en tanto propicia en el espectador la enunciación: en la mirada y la palabra. Una vez desaparece el cuerpo, la Gorgona llega a condenar definitivamente a la petrificación, la cual debe ser superada en favor de la memoria de quienes han sido eclipsados, tal como lo sugiere Adorno: “A los asesinados les quitan lo único que nuestra impotencia les puede regalar: la memoria” Mas no se trata de una memoria privada, débil e incapaz, sino de una memoria política, y con esto me refiero a una posición ética sin ideología. En esa medida, resulta importante investigar el modo en que dos artistas logran hacer de su posición ética un lenguaje estético capaz de movilizar el sentido crítico de los espectadores, sin que ello implique un adoctrinamiento ideológico ni político. Se trata entonces de una obra política en tanto da testimonio de la presencia de la Gorgona.

Para Oscar Muñoz y Erika Diettes la fotografía no sólo es la huella de un cuerpo sobre el papel fotográfico, sino la evidencia de la ausencia de ese cuerpo; para los dos artistas la fotografía no es un depósito de memoria, sino que es un lugar idóneo para reflexionar sobre ella, en la constatación de su imposibilidad para contener el tiempo. A pesar de esta imposibilidad, la obra de los dos artistas se constituye como dispositivo de memoria de aquello que se encuentra ausente, por lo cual puede atribuírsele una dimensión política. Aunque los dos artistas trabajan con la fotografía, se diferencian por el modo en que asumen el procedimiento y la definición de la relación entre fotografía y memoria, por ello el trabajo comparativo de las dos obras permitirá establecer las diferentes posibilidades de abordar dicha relación.

En la obra de Erika Diettes y Oscar Muñoz hay una dimensión política debido a que esta obra, en cada caso, se constituye como depósito de memoria a partir del trabajo con el medio fotográfico. A pesar de esa triple coincidencia —obra con dimensión política, que es un depósito de memoria y se realiza con el medio fotográfico—, los dos artistas arriban a lo político de diferentes maneras. Mientras en Oscar Muñoz lo político adviene en la reflexión del soporte, en Erika Diettes el interés político es el punto de partida de su creación, el cual surge de la necesidad de pronunciarse respecto a las consecuencias del conflicto armado. En ese sentido, lo fotográfico será el punto de partida para desentrañar las dos maneras de dilucidar el advenimiento de lo político en las dos obras.

Oscar Muñoz parte de una reflexión del soporte fotográfico, lo que le permite crear una imagen abierta que se hace testigo, ya que en lugar de representar, la imagen presenta el deshacerse de lo visual y de esa manera se hace visible. Esta apertura de visibilidad es lo que propicia la aparición de

una dimensión política en la observación de la obra. Por el contrario, en Erika Diettes se parte de la necesidad de dar cuenta de la realidad, de modo que la fotografía simplemente es empleada como un medio para producir una imagen documental. Por esa razón, dicha imagen se encuentra mucho más próxima a lo visual que a lo visible. Ante esta obra el espectador puede observar las víctimas del conflicto, lo que lo lleva también a asumir una posición política. En ese sentido, en Diettes la fotografía sirve como depósito de memoria, de manera que lo político en ella aparece por su contenido y no por su acontecer como imagen.

A pesar de los trece años de diferencia existentes entre la producción de las dos obras, las he escogido para abordar el estudio de dos formas de aproximarse a lo político durante los últimos treinta años. Inicialmente el interés por estas dos obras surgió de la ingenua necesidad de establecer el modo en que el arte incidía en la política. Con el desarrollo de la investigación esa prístina inquietud fue matizándose y adquiriendo una mayor fuerza conceptual, en tanto pude constatar la equivocación en que caía al atribuir una dimensión mesiánica al arte, debido a su carácter demiúrgico. A pesar de ello, al establecer la prolongada relación entre arte y política en la producción artística colombiana, dicho interés se hizo mucho más fuerte, ya que encontraba en ello casi una definición fundamental del arte nacional. Aunque para algunos resulta una definición restrictiva y agotada, considero que ésta aún es una fuente importante de investigación ya que, aunque no es la única definición ni debe establecerse como la perspectiva exclusiva de análisis, varios artistas aún producen obra a partir de la realidad colombiana. Considero que el conflicto ha sido uno de los relatos que nos ha marcado y determinado como comunidad, de modo que mientras éste sea una constante, muchas de nuestras producciones artísticas estarán signadas por éste.

Además de ello, el actual debate global respecto a la relación entre arte y política resulta un terreno fértil para considerar lo que desde hace varios años se ha ido desarrollando como una fuerte línea de producción nacional. En ese sentido, el siguiente texto pretende analizar las imágenes inscribiéndolas en el tejido de discusión en que tuvieron lugar y en el que también son reflexionadas. Es importante para mí, también enunciar que lejos de pretender realizar un análisis universalizante, es decir, dentro de las lógicas colonizadas, la tesis pretende formularse desde la particularidad de la producción nacional en relación a los discursos foráneos. Esto, en cuanto los textos de Jean-Luc Nancy y Jacques Rancière han sido introducidos aproximadamente durante los últimos diez años en la reflexión académica sobre la producción e investigación en arte, lo que ha resultado un gran enriquecimiento para la discusión y el planteamiento de las conceptualizaciones locales respecto a la

relación entre arte y política. De otro lado, resulta igualmente conveniente señalar que otro de los elementos que determinan mi lugar de enunciación es la Ley 975 de 2005 o Ley de Justicia y paz, la cual, por sus graves deficiencias y algunos de sus aciertos, ha significado un importante llamado a todas las instancias de la sociedad a reflexionar de forma concienzuda lo que significa la memoria en un contexto político tan irresuelto como el nuestro. En esa medida, estos relatos serán un constante punto de referencia a lo largo del desarrollo de la tesis, debido a la necesidad de comprender las diferentes articulaciones que pueden darse entre diferentes esferas de conocimiento.

De acuerdo con lo anterior, la tesis busca desarrollar el análisis teniendo en cuenta el entramado reflexivo que se encuentra en este momento en discusión: Los recientes y acuciosos estudios respecto a la Shoah judía y las transformaciones que ello significó, junto con la prolongada historia de la relación entre arte y política en el país. La tesis procura no establecer ninguno como paradigma, simplemente como punto de reflexión, de modo que se establecen como líneas de un entramado. A pesar de que la producción artística foránea es completamente diferente y particular, para la investigación será de gran importancia poder extrapolar conceptos y reflexiones que permitan desarrollar el estudio de las obras.

Además de lo anterior, es importante señalar que desde el inicio de la investigación decidí abstenerme, cuanto fuera posible, de recurrir a las opiniones de los artistas sobre sus obras, debido a mi interés por trabajar desde el lugar del espectador no especializado que muy pocas veces conoce la opinión del artista sobre su obra. Por ello, decidí no realizar entrevistas a los artistas, ya que quería trabajar sólo desde la obra y sus posibilidades poéticas. Aunque las voces de los artistas aparecen algunas veces en el texto, estas no fueron empleadas como argumentos, ya que me interesaba desarrollar la reflexión de las obras sin la verificación ni la validación de la voz de los artistas.

2. Antecedentes



Él con hábil astucia a escondidas, mientras se lo estaban pasando, lo cogió colocando debajo de su mano y que, por lugares secretos y muy inaccesibles y por roquedales erizados de resonantes arboledas, alcanzó las mansiones de las Gorgonas (...)

2. Antecedentes

Como todo el mundo. Pero eso no quiere decir que su obra tenga un mensaje político. Nadie le ha pedido nunca a un zapatero que haga zapatos políticos, ni a un músico que componga sinfonías de izquierda o de derecha. ¿Por qué tendría el pintor que hacer pintura política? Lo que tiene que hacer es buena pintura, que si es buena... reflejará forzosamente

los problemas de su época, de su sociedad y de su país. El pintor puede decidir que la política es más importante que el arte, pero en ese caso deja el arte para hacer política¹.

El arte político termina convirtiéndose en propaganda (...) cuando la imagen se vuelve explícita y dice 'dos por dos son cuatro' pierde efecto².

Porque no es fácil hacer un arte político sin coparticipar en un trabajo militante, creo que es más importante aportarle al arte que a la política, el arte político no le aporta a la política³.

Antecedentes

Podría escribirse una historia del arte colombiano constituida no por las transformaciones formales y conceptuales, sino por los puntos de contacto que ha tenido con la historia política del país. Durante el siglo veinte, el arte y la política en Colombia se han encontrado muchas veces y de diversas maneras; se trata de una relación viva, en constante transformación que se ha extendido hasta nuestros días. Por supuesto, no todos los artistas colombianos se han interesado por mantener viva dicha relación, por el contrario, se han preocupado por ampliar las posibilidades expresivas y han explorado y encontrado otros caminos posibles para la plástica, lo cual también hace parte importante de la constitución de la historia del arte colombiano. Sin embargo, para el interés de la presente investigación resulta fundamental evidenciar esa larga historia de enfados y desenfados amorosos entre esas dos esferas independientes, pero muchas veces correlativas.

Probablemente, el acontecimiento que marca el inicio del encuentro de estos dos lenguajes lo sea el nueve de abril de 1948, ya que a partir de esa fecha la aproximación se hace mucho más estrecha.

1 Los tres fragmentos que sirven de epígrafe a la introducción son citados en: Pini, I. (2005). Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a la de los ochenta). *Ensayos. Historia y teoría del arte*, N°10, 178-207. Esa primera cita corresponde a la entrevista realizada a Luis Caballero referenciada así: Romero, D. (1977). Pinto lo que me conmueve. *Arte en Colombia*, N° 5, 38-42.

2 Marta Traba, 1999 citada en Pini, 2005.

3 Miguel González, 1980 citado en Pini, 2005.

Por supuesto para cualquier artista, sin importar su tendencia ideológica, los acontecimientos de aquella emblemática fecha fueron tan impresionantes que se sintieron obligados a dar cuenta de lo que acontecía en el momento, por medio de la forma. Por su narración, la exposición realizada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1999, estableció la muerte de Gaitán como el inicio de esa relación entre arte y política. Aunque *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, tal como lo evidenció su nombre, fue una exposición centrada en la Violencia, ésta se configuró como un punto de partida para la narración de dicha relación, ya que evidenció el interés de algunos artistas por aproximarse a la realidad política del país, sin que ello implicara necesariamente una concepción política de su producción artística.

Esa relación entre arte y política no es un a priori ni una relación estable e inmutable, por el contrario, se trata de un diálogo que se ha transformado con el tiempo, en el que también los distanciamientos y los silencios han estado presentes para dar lugar a diferentes tipos de producción. Un texto importante para comprender los momentos iniciales de esa relación durante el siglo xx es el artículo realizado por Cristina Lleras titulado *Arte, política y crítica: politización de la mirada estética: Colombia, 1940-1952*, en donde la curadora e historiadora de arte evidencia el modo en que a la producción artística de la época le fue impuesto un discurso político sin que en ésta existiera tal interés⁴. Lleras revisa la producción artística de la época junto con la producción crítica, lo que le permite evidenciar el modo en que la mirada es una construcción histórica determinada por los discursos producidos desde los centros de poder, en ese momento, el liberal y el conservador. Es así como se evidencia el modo en que a un lenguaje estético le era impuesto un discurso político moralizante, puesto que para la crítica del momento, realizada en su gran mayoría por dirigentes políticos, sólo eran posibles dos tipos de arte: el revolucionario y el arte tradicional, lo que implicaba el completo olvido de consideraciones estéticas sobre las obras, ya que lo importante era establecer su tendencia política, y no su valor artístico.

El estudio demuestra el modo en que el arte de la época no es en sí mismo político, sino que la mirada que lo observa es la que le otorga dicha dimensión debido a la difracción que implica la necesidad de la alineación bipartidista. El artículo, además de evidenciar esa incapacidad para

⁴Véase Lleras, C. (2005).

apreciar el arte de acuerdo a sus propios principios, señala que, a pesar de que en los artistas de la época había un interés por representar la convulsionada realidad, detrás de cada uno de esos gestos no existía ni un movimiento ni una tendencia política clara. Con ello se demuestra que ese primer encuentro entre arte y política dio lugar a una relación de subordinación en la que la mirada, como construcción histórica, respondía a los intereses políticos imperantes del momento, sin que la producción artística estuviera determinada por ningún interés ideológico. Es por ello que el artículo concluye señalando que durante esa década se trataba de una mirada politizada y no de un arte político.

Esa relación se transforma en la siguiente década, tal como lo evidencia Ivonne Pini en *Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a la de los ochenta)*, un breve artículo donde se evidencia la compleja relación que se establece entre esas dos esferas⁵. El artículo de Pini resulta fundamental en tanto demuestra: las diferentes formas en que se han relacionado estas dos dimensiones del conocimiento, cómo ello ha estado a favor o en detrimento de la constitución del lenguaje estético y, también de lo político en nuestro contexto, entre otros elementos.

Pini señala que durante la década de los sesenta la continuación de la Violencia llevó a la configuración de un arte testimonial con contenido político, a diferencia del de los cincuenta que daba cuenta del acontecer político pero sin un claro compromiso ideológico. Aunque allí había un gesto político al representar y darle cabida en el espacio del arte, no estaba respaldado por un interés ni ideológico ni político. En ese sentido, la obra de Alipio Jaramillo, Pedro Nel Gomez, Ignacio Gómez Jaramillo, Carlos Correa y el trabajo de esa época de Alejandro Obregón simplemente se configuraron como un arte testimonial que registraba la realidad por medio de lenguaje estético. El ejemplo de ello es *Violencia (1962)* de Alejandro Obregón cuyo tema era político, en tanto daba cuenta de la atrocidad del conflicto, pero sin una clara intención ideológica.

Por el contrario, durante la década de los setentas el espacio de: Taller 4 Rojo, Taller Arte 2 Gráfico y el Taller de Umberto Giangrandi, dieron lugar a una gráfica testimonial, pero con un claro interés ideológico, que buscaba reivindicar los intereses del proletariado y promovía la lucha

⁵Véase Pini, I. (2005).

antimperialista. Esta gráfica no sólo pretendía dar cuenta de la realidad, sino que buscaba transmitir mensajes políticos directos, de manera que se construyó una estrecha relación entre arte y propaganda ideológica. Pini reseña particularmente el XXIII Salón Nacional de Artistas de (1972 - 1973) en el que las obras fueron clasificadas por temas, uno de los cuales era Arte político, en el cual fueron dispuestas obras de los artistas: Antonio Caro, Enrique Hernández, Amalia Iriarte, Clemencia Lucena, entre otros; la obra de éstos se desarrollaba con lenguajes tradicionales y con un discurso muy cercano al acontecer inmediato.

Pini evidencia el fuerte interés durante esta década por la relación entre arte y política, sin que ello implicara una clara definición de la relación que se establecía entre las dos esferas⁶. A modo de ejemplo, reseña brevemente la exposición realizada en 1974 por el Museo de Arte Moderno titulada *Arte y Política*, en la que se incluían obras de diferentes momentos históricos, sin que hubiese una reflexión profunda de esa relación, lo que llevaba a los artistas a repetir la realidad sin hacer una conceptualización ni artística ni política, tal como lo señala Pini al referirse a los artistas de la época:

El arte debía dar cuenta de la realidad, ayudar a mostrar la forma como los artistas percibían sus efectos políticos en el espacio social en el que estaban inmersos, dar testimonio. ¿De qué? Fundamentalmente, de la violencia como una presencia constante en la cotidianidad del país. De allí que un número significativo de artistas tomara esta relación entre el arte y la política como una forma de rebelión, de denuncia o de testimonio (Pini, 2005, p.194).

La imagen era entonces un depósito de contenido ideológico que se imponía a la mirada del espectador como un mensaje que buscaba animarlo a la lucha. El objetivo de ese arte de testimonio era denunciar aquello que sucedía y con lo que no se estaba de acuerdo, de modo que éste se constituía en un lugar de enunciación contestatario que pretendía movilizar a las masas. Pero esa movilización no se planteaba desde la discusión sino como un deber ser que impedía cualquier otra posibilidad de interpretación. Era como si desde el arte se hubiese erigido un púlpito donde los artistas arengaban respecto a la realidad, a partir de su lenguaje, esperando ganar adeptos a sus proposiciones.

En ese sentido, se depositaban demasiadas esperanzas en la capacidad del arte, en tanto se le atribuía la capacidad de incidir en la realidad. La imagen era producida para suscitar una movilización en el

⁶ Es importante señalar que en ese momento lo político era entendido como una toma de posición ante la realidad, como una denuncia que no necesariamente implicaba una filiación ideológica de partido.

espectador, lo que por supuesto estaba en detrimento de sus posibilidades expresivas. Debido a ese interés, se buscaba producir imágenes que logran un impacto visual y emocional contundente en el espectador, de modo que fuera afectado por la obra (Taller 4 Rojo Augusto Rendón, Pedro Alcántara, Luis Paz).

En ese sentido, tal como lo señala Pini, la relación entre arte y política continuaba siendo bastante conflictiva en tanto se atribuía una dimensión política a las obras por su contenido testimonial, el cual era impregnado de una perspectiva ideológica que cegaba la imagen. Esa ideologización de la representación, si bien tuvo visos políticos, no era política en sí. Pini sugiere la equivocación que implica atribuir una dimensión completamente política a un arte testimonial ideologizado, ya que en las imágenes no había imparcialidad objetiva, sino que se trata de una enunciación visual que buscaba producir un efecto concreto, sin posibles cuestionamientos ni disuasiones.

De acuerdo con Pini, esa ideologización de la imagen sólo llegó a superarse cuando se empezó a cuestionar el lenguaje tradicional del arte y hubo una importante aproximación a los planteamientos del arte conceptual. Esto transformó la relación entre arte y política en la medida en que ya no se trataba de dar testimonio de lo real, sino de documentarlo. Bernardo Salcedo, Antonio Caro y Beatriz González cuestionaron la función representativa del arte de diferentes maneras, lo que permitió plantear la obra desde la ironía, liberándola de su restringida obligación a reproducir lo que sucedía en la realidad. De acuerdo con Pini, estos artistas emplearon un lenguaje que buscaba crear imágenes cuyo objetivo no era imponerse como discurso, sino por el contrario, suscitar preguntas y cuestionamientos en el espectador. Éste último, ya no era pensado como un ente pasivo que necesitaba ser animado, sino como un agente activo que participaba en la configuración de la imagen, al construir preguntas. El gesto artístico ya no buscaba imponerse sino disponer cuestiones que implicaran críticamente al espectador en su realidad.

Así, aunque en ese nuevo encuentro entre arte y política el contenido continuaba marcando la pauta de movimiento, éste se planteaba de otro modo, ya no como respuesta sino como pregunta. Pini, apoyándose en *Del arte objetual al arte de concepto* de Simón Marchán Fiz, afirma que el conceptualismo ideológico fue el que tuvo mayor desarrollo y acogida en Latinoamérica, lo que en el arte colombiano se manifestó en el trabajo de esos tres artistas, en la medida en que continuaban refiriendo la relación del artista con el entorno social y político, explorando mucho más en las posibilidades formales.

Pini se centra en el trabajo de Antonio Caro para evidenciar el modo en que el arte deja de ser testimonio para hacerse documento. Al respecto, señala que Caro en lugar de representar la realidad tal cual era, se preocupaba por crear metáforas visuales y antiobjetos, en esa exploración de nuevas posibilidades del lenguaje plástico. Contrario a lo que sucedía con la gráfica de los setenta, Caro supone un cambio “proponiendo la utilización de unos símbolos muy sencillos y proyectando una reflexión ideológica que busca incidir en el receptor no para actuar de manera proselitista sino para sembrar dudas e interrogantes” (Pini, 2005, p. 203). Contrario a lo que sucedía con la imagen de la gráfica que se imponía y no permitía el pensamiento, la imagen de Caro no busca hacer propaganda ni mover las masas, sino cuestionar a quien observa esa imagen, no propone respuestas sino preguntas, la imagen no se plantea como un deber ser, sino como la necesidad del cuestionamiento.

Esa transformación provocó nuevas formas de relación entre arte y política en la década de los ochenta, en tanto se transformó el modo de abordar la realidad política del país, tal como lo señala Pini: “La idea de testimonio dejó de ser explícita, como lo había sido en trabajos anteriores, y se planteó un análisis más sutil de las relaciones entre lo político y lo personal. Pero, además se cuestionó la creencia de que el arte político debía estar apoyado en la racionalidad” (Pini, 2005, p. 205). Al corriente con lo que sucedía en el resto de Latinoamérica, se cuestiona la idea de autonomía del arte y se establecen relaciones mucho más estrechas entre arte y vida, en tanto se intenta desvincular el arte de las instituciones que lo sustentan. Al final de su artículo, Pini menciona que las dinámicas del arte se transforman, puesto que se otorga una mayor importancia al espectador, así como también la concepción de lo político cambia. Señala que los artistas de la época, dejan de considerar lo político, su postura crítica ante la realidad, como un contenido, para empezar a concebirlo como forma. A pesar de lo sugerentes que pueden ser estos comentarios, la crítica de arte no los desarrolla en mayor detalle en ese breve artículo.

La investigación que realiza la crítica de arte María Mercedes Herrera resulta bastante pertinente para dilucidar el modo en que se desarrolla esa transformación en el arte colombiano. En *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968 - 1982)* Herrera realiza un juicioso estudio histórico con el que el lector puede aproximarse de forma detallada al contexto en el que tuvo lugar la entrada de las ideas y propuestas conceptuales en el país⁷. Herrera establece dos grupos de artistas

⁷ Véase Herrera, M. M. (2011).

modernos: los universales y ‘los sorpresa’. En el primer grupo ubica a los artistas que fueron apoyados por Martha Traba: Alejandro Obregón, Fernando Botero, Enrique Grau, Eduardo Ramírez Villamizar y Edgar Negret. Dentro del segundo grupo ubica a: Bernardo Salcedo, Beatriz González y Álvaro Barrios. Respecto a estos últimos Herrera señala el modo en que la posición crítica ante la realidad se manifiesta en la forma, ya no en el contenido de las obras. De nuevo se evidencia el modo en que esa posición crítica, aunque no involucraba la filiación a un partido político específico, suponía una posición política, en tanto implicaba un pronunciamiento respecto a la realidad. A partir del análisis que hace la investigadora se puede establecer que las obras ya no buscan desarrollarse como un mensaje comunicativo, sino que se aproximan a una retórica que evitaba la literalidad, razón por la cual algunos de los trabajos de estos *artistassorpresa* fueron considerados como conceptualistas por algunos críticos de la época, sin que ellos mismos pretendieran serlo.

A lo largo de su investigación, Herrera logra demostrar que considerar el arte de estos artistas sorpresa, junto al de Antonio Caro y Miguel Ángel Rojas, como expresiones de arte conceptual en el país puede resultar problemático si no se tienen en cuenta las condiciones contextuales en que tuvieron lugar. Herrera evidencia que aunque se pueden encontrar algunos elementos del conceptualismo en las propuestas de estos artistas, este se desarrolla de una forma particular. A partir de las entrevistas realizadas a los artistas logra evidenciar que sus acercamientos a ese nuevo lenguaje no se dieron a partir de una reflexión seria y juiciosa de los planteamientos desarrollados fuera del país al respecto, sino que por el contrario, resultaban de la irreverencia y el juego con que los artistas buscaban desarrollar su trabajo. Con esto no me refiero al señalamiento de una ausencia de un trabajo teórico por parte de los artistas, sino a que éste no se desarrollaba buscando encasillarse dentro de los principios conceptualistas foráneos. A partir de esa investigación se puede establecer que la dimensión política de las obras acontece como una posición crítica ante la realidad, la cual tiene lugar en las obras como forma, la cual empieza a requerir la presencia activa del espectador, quien ya no puede estar esperando un mensaje claro desde la obra como contenido, sino que debe involucrarse en la obra con su reflexión. Respecto a ese sentido político es importante señalar que durante ese periodo, existía una fuerte tendencia a las propuestas de izquierda, lo que suponía una fuerte necesidad por encontrar en el arte un lugar de posible enunciación, el cual muchas veces se resistía a hacerlo⁸.

A mediados de los ochenta e inicios de los noventa, aunque varios artistas continuaban interesados por dar cuenta de lo que sucedía en el entorno cercano, ya no lo hacían dando testimonio de ello, sino formulando obras en las que además de cuestionar el principio de representación se exigía la presencia y actividad del espectador como el continuador de las obras. Es así como las obras ya no funcionan como testimonio, ni como depósito de ideología. Debido a ese interés por cuestionar la realidad, en lugar de emitir un juicio o un comentario sobre ella, los artistas toman elementos del medio de modo que la obra logre establecer un diálogo con el espectador, el cual, a partir del relato que se plantea en la obra pueda desarrollar una interpretación propia sobre aquello que le presenta de forma dispar la obra. Esto se puede establecer a partir del trabajo realizado por Ivonne Pini al respecto de los artistas de los años noventa.

En *Fragmentos de memoria: Los artistas latinoamericanos piensan el pasado* Pini revisa el arte latinoamericano para establecer los diversos modos en que los artistas han retomado el pasado para hacerlo parte de su producción artística⁹. Para ello plantea tres grandes periodos: finales del siglo XIX, mediados del siglo XX, y la década de los ochenta y noventa. Mientras en el primer periodo se trata de la constitución de la identidad nacional por medio de la representación, durante la primera mitad del siglo XX, evidencia el modo en que el arte dio lugar y expresión a las preguntas respecto a la identidad latinoamericana como pluralidad y diversidad. Esto dentro de los lenguajes tradicionales del arte, pero hacia las últimas décadas del siglo a partir del cuestionamiento de la representación ese interés por el pasado se convierte en un espacio mucho más interesante para la exploración artística, en tanto la obra ya no es un discurso o comentario sobre la realidad, sino que se lleva a cuestionarla, de modo que la imagen se plantea como una apertura en tanto lleva a la reflexión. Es allí donde Pini sitúa a Oscar Muñoz como un artista crítico en donde la imagen se convierte en un lugar de interrogación sin que en ella exista un contenido político ni evidente ni explícito. Para Pini,

⁸ Aunque la investigación de María Mercedes Herrera no se centra en establecer la dimensión política de las obras de los artistas denominados como conceptualistas, al respecto resulta muy interesante el modo en que contrapone el trabajo de Antonio Caro al de Clemencia Lucena. Mientras en el primero encuentra una dimensión política por las resonancias que sus obras podían suscitar en el público de izquierda, en la segunda, ésta acontece por la continuación de la tarea que se le atribuye al arte como un medio de comunicación capaz de movilizar a las personas gracias al mensaje que emitía.

⁹Véase Pini, I. (2001).

Oscar Muñoz es un artista que trabaja desde la indagación en las propias vivencias que lo llevan a encontrar el yo colectivo. A pesar de lo interesante de dicha afirmación, ésta no es desarrollada dentro de su artículo.

En *La experimentación en el arte colombiano del siglo XX* Ivonne Pini y María Teresa Guerrero se refieren a las décadas del sesenta y del setenta para establecer el modo en que se transformó la producción artística en el país¹⁰. Al respecto, trazan a grandes rasgos los elementos que configuraban el contexto internacional en la producción, lo que las lleva a señalar el conceptualismo, como una de las propuestas que mayores transformaciones significó. Para ello, señalan tres aspectos fundamentales: las manifestaciones artísticas no objetuales, la preminencia a la idea sobre la realización material y la gran importancia atribuida a la participación del espectador en la constitución de la obra. Además de ello, refieren lo que estaba sucediendo en Brasil con el Grupo de la Nueva Objetividad como una apropiación de esas propuestas, las cuales habían encontrado una gran resonancia en el público debido a la fuerte tradición popular participativa.

Luego de ese entramado histórico, se presenta en detalle el contexto colombiano señalando las instituciones gubernamentales que promovieron el conocimiento de las tendencias culturales extranjeras, tales como: el Museo La Tertulia en Cali, Museo de Arte Moderno en Bogotá, Museo de Arte Contemporáneo Minuto de Dios y Museo Zea. Así mismo se señala la importancia de eventos tales como: la Bienal de Coltejer, Bienal Americana de las Artes Gráficas, junto con el trabajo realizado por las galerías. A pesar de ello, las autoras no llegan a afirmar que en el país tuviera lugar el desarrollo de un movimiento conceptualista, sino que por el contrario se refiere una gran experimentación con materiales, lo cual se evidencia en el trabajo de Villamizar y Bursztyn, quienes en lugar de hacer esculturas con piedra y mármol, tal como había sucedido hasta el momento, indagan con materiales como el aluminio y la chatarra.

De acuerdo a su planteamiento, esa experimentación no sólo se dio en la escultura sino también en la pintura de modo que se alude al trabajo desarrollado por: Maruja Suárez, Alicia Tafur, Héctor Castro, Francisco Cardona, Hernando Tejada, Guillermo Wiedemann, Beatriz Daza y María Teresa Negreiros. También se hace especial énfasis en la importancia que significó para la escena local la

¹⁰ Véase Guerrero, M.T & Pini, I. (1993).

realización de la propuesta *Luz, sonido, movimiento* en 1966 de Jacqueline Nova y Julia Acuña, una instalación con la que se buscaba la participación del espectador de forma directa, lo que significaba una gran innovación en la concepción del arte local. Junto a dicha instalación también se refiere *Espacios Ambientales* de 1968 como otra instalación que significó la entrada de un lenguaje mucho más cercano al conceptualismo, en tanto se buscaba la experiencia del espectador. En esta propuesta estaban involucrados Álvaro Barrios, Bernardo Salcedo, Ana Mercedes Hoyos, Santiago Cárdenas y Feliza Bursztyn.

Esas dos propuestas artísticas son señaladas como los antecedentes de la configuración del conceptualismo en el país en la década de los setentas, cuando Álvaro Barrios y Gustavo Sorzano regresan al país y renuevan el campo al introducir las reflexiones y planteamientos que habían desarrollado durante su estadía fuera del país. Al igual como había sucedido en los demás países latinoamericanos, el conceptualismo no se desarrolló al modo estadounidense como una reflexión tautológica del arte sobre sí mismo, sino que adquirió un desarrollo distinto debido al interés de los artistas por dar cuenta de las problemáticas situaciones políticas y sociales que determinaban su experiencia cotidiana, tal como la misma autora lo refiere en otro artículo¹¹:

El análisis crítico de la realidad inmediata –histórica y artística- fue una de las posiciones asumidas por los artistas que trabajaron dentro del arte conceptual de los primeros años de la década. Transmitieron un mensaje claro, mediato, conciso, entendible por todos, presentado con imaginación y humor a través de fotocopias, mezcla de medio y materiales con la inclusión de objetos reales. Reflejaban una crítica al medio y abrían nuevas y múltiples rutas a la creación. La información crítica, el hecho periodístico, las reproducciones y afiches sirven para cuestionar el sistema. Se concentran en los juegos de la imaginación y en la mezcla de medios e instrumentos, enfatizan la importancia del lenguaje y la semiótica a través de analogías que trastocan los conceptos. Así se llega al goce estético presente en el intelecto, enriquecido por las diversas connotaciones dadas en la continua interacción entre la habilidad lingüística y la de la imagen (Pini, 2003, p. 30).

Ese sostenido comentario sobre el modo en que se empezó a hablarse de arte conceptual en el país, precede a la introducción y descripción del trabajo desarrollado por Antonio Caro durante esta década a partir de su participación en el XXIII Salón Nacional de Artistas con la *Cabeza de Lleras*, una efigie de sal sumergida en agua. Asimismo, se refiere el cuestionamiento del soporte que hace Beatriz González, la recopilación de los dibujos populares de Álvaro Barrios, así como la asunción de los principios del Arte Povera hecha por Miguel Ángel Rojas y el Grupo El Sindicato de Barranquilla. Además de ellos se refiere a la producción de Juan Camilo Uribe, Alicia Barney, Carlos Echeverry y Adolfo Bernal entre otros. Guerrero y Pini señalan que durante dicho periodo se

¹¹Ivonne Pini realiza un análisis general del particular modo en que se desarrolla el conceptualismo en Latinoamérica. Véase Pini, I. (2003).

da una mayor experimentación en donde se indaga con la creación de instalaciones, ambientes y acciones lo que lleva a pensar el arte fuera del museo, como un arte de proceso y de documentación, buscando siempre un papel mucho más participativo del espectador. Esto supuso la consolidación de un arte efímero del que sólo quedan los registros fotográficos.

Dentro de los artistas reseñados como partícipes de ese proceso se reseña también el trabajo de Jorge Ortiz quien transgrede el medio fotográfico al cuestionarlo como simple registro de la realidad. En *Historia de la fotografía en Colombia 1950 – 2000* Eduardo Serrano se refiere en mayor detalle al trabajo del artista, al mencionar que empleaba los químicos como un material que trabajaba como pintura observando la impresión que causaban en el papel fotográfico, de modo que el tiempo y el azar empezaron a ser elementos importantes en la constitución de su obra. Asimismo señala que el artista trabajó con los químicos de la fotografía sobre otros soportes, a los cuales añadía agua para trabajar con el proceso de oxidación de éstos, lo que suponía una clara experimentación con los materiales. Serrano menciona que sólo hasta la década del setenta la fotografía fue considerada como un arte, lo que permitió y legitimó una mayor experimentación por parte de los fotógrafos con el medio. Ortiz, Fernando Valencia, Juan Camilo Uribe, Becky Mayer, Patricia Bonilla, Rosa Navarro y Omaira Abadía, fueron artistas para quienes la fotografía ya no era empleada para documentar, sino para representar ideas. Junto a estos artistas refiere el trabajo desarrollado por Álvaro Barrios y Bernardo Salcedo con fotografías, las cuales eran incluidas en sus obras como un material más.

En el último capítulo de su libro, Serrano sugiere el diálogo entre la fotografía y los principios del conceptualismo que se consolidaron durante la década. Aunque no llega a establecer una relación directa, y simplemente señala que la fotografía se convierte en el medio de registro de las nuevas propuestas que se dieron durante la época, las experimentaciones con el medio, como las solarizaciones de Uribe, el juego lingüístico que crea Rosa Navarro a partir de su nombre y las fotocopias de fotografías de Mayer, son sólo algunas de las menciones de esas experimentaciones con el medio, las cuales se encuentran a la espera de un estudio detallado, ya que en el texto de Serrano sencillamente se hace una rápida mención a esa experimentación. Es así como se puede observar en la producción colombiana el cuestionamiento del estatuto representacional adjudicado al arte, el cual empieza a ser transgredido y superado no sólo por la búsqueda de nuevas expresiones sino también como una indagación respecto a la relación entre el arte y el espectador.

Santiago Rueda en *Autorretrato disfrazado de artista. Arte conceptual y fotografía en Colombia* señala que durante la década del setenta, cuando se empiezan a introducir las ideas conceptualistas en el país -el cuestionamiento de la imagen, la naturaleza de la representación y del lenguaje-, éstas permean la práctica fotográfica, la cual es empleada de tres maneras diferentes. En primer lugar se encontraría el fotorrealismo, al que son afiliadas las producciones realizadas durante la década por Ever Astudillo, Alfredo Guerrero, Cecilia Delgado, Miguel Ángel Rojas y Oscar Muñoz. Además de ese fotorrealismo, se encuentra la fotografía conceptualista, en la que la fotografía es empleada para expresar ideas. Como ejemplo de ésta se refiere *Atenas* de Miguel Ángel Rojas, *Interiores* de Fernell Franco, así como la producción de Camilo Lleras, Jorge Ortiz y Luis Fernando Valencia. Junto a ésta también se señala el modo en que la fotografía era empleada para registrar las prácticas performativas, perspectiva dentro de la cual se ubican los trabajos de Inginio Caro y Fernando Cepeda. Es importante señalar que hasta el momento no se ha desarrollado un estudio juicioso que relacione la fotografía con el desarrollo de las cuestiones que supuso la introducción del conceptualismo en el país. Tanto el texto de Serrano como el de Rueda recopilan los nombres que hicieron parte de dicho proceso sin que se haga un mayor desarrollo de la cuestión de forma teórica ni conceptual.

A partir de la introducción de las ideas del conceptualismo, se transforma el modo en que se relaciona el arte con lo político, esto dado que este último ya no es empleado como contenido, sino que empieza a configurarse como forma. Esto supone una mayor exigencia para el espectador, ya que lo político no se encuentra depositado dentro de la obra a modo de mensaje representado, sino que hace parte constitutiva del gesto formal. Al respecto Juan Fernando Herrán en el capítulo dedicado a la fotografía y el video en el *Proyecto Pentágono* permite establecer los referentes desde los cuales se ha reflexionado lo fotográfico en el país durante las últimas décadas. Walter Benjamin, Roland Barthes y Rosalind Krauss son los teóricos extranjeros que son puestos a dialogar para trazar un desarrollo conceptual que sirve de marco para reseñar la producción de foto y video del país en las últimas décadas del siglo xx. A partir de *El autor como productor* de Benjamin se define la fotografía como un arte operacional en el que la imagen es percibida por el cuerpo en el tiempo, lo cual supone una experiencia temporal de la cual no se puede sustraer, de modo que éste es manipulado por la imagen. En contraposición, Herrán refiere el concepto de *punctum* que Barthes desarrolla en *Cámara Lúcida*, para establecer que la imagen es aquello que penetra al espectador, debido a que activa un recuerdo inconsciente en éste. Como punto intermedio entre las dos posturas sitúa la teoría foránea más contemporánea para comprender lo fotográfico, se refiere a Rosalind

Krauss y su propuesta de la fotografía como índice, lo que de acuerdo con Herrán mantiene a la imagen relacionada con el referente que señala, de modo que se trata de una imagen mucho más cercana a lo documental; sin embargo esa relación de contigüidad y semejanza se rompe ya que la fotografía es empleada como medio de expresión de ideas y no como simple medio de registro. Herrán señala que la fotografía es empleada como una manipulación de la realidad, de manera que aunque la fotografía es definida como índice, esto no supone su limitación a la representación de la realidad. De tal modo, es atribuida a la fotografía una dimensión metalingüística que señala la realidad sin constreñirse a ella.

Al final de ese marco teórico, Herrán plantea la relación entre el minimalismo y la fotografía a partir de otro par de referentes foráneos: Michel Fried y Douglas Crimp. A partir de éstos sugiere la transformación de la relación entre el espectador y la fotografía, dado que la obra y su percepción se encuentran mediadas por el cuerpo en un espacio y un tiempo precisos, de modo que la fotografía entra en diálogo con las imágenes que la preceden sin importar que éstas no se enuncien dentro de un marco artístico; de manera que las imágenes no tienen una significación en sí mismas, como contenido, sino de acuerdo al modo en que son presentadas. En ese sentido, Herrán menciona que en la fotografía se trata de una estética asociativa y relacional que implica la experiencia del espectador con las imágenes en sus diversas enunciaciones, así como también de acuerdo al modo en que su cuerpo asume lo que se le presenta en los espacios expositivos de arte. Aunque en la descripción sumaria, del trabajo de los artistas que trabajan la fotografía y el video, que sigue a esa reflexión teórica sobre la fotografía, ésta no se continúa ni se desarrolla en la descripción de las obras a las que se hace mención, se sugiere la presencia de los planteamientos conceptualistas sin que ello implique un estudio detallado al respecto. En ese sentido, se puede seguir el desarrollo de la fotografía colombiana como un desarrollo de esas cuestiones que introdujo el conceptualismo en el campo del arte desde mediados de los años setenta¹². Ese marco sirve para comprender el modo en

¹² Es importante señalar que de nuevo la investigación se formula como una recopilación de artistas que abordan un mismo medio con características similares, de las cuales se da cuenta por medio de un lenguaje descriptivo mas no teórico de las mismas. En ese sentido, se puede decir que hay una cierta timidez de la crítica y la teoría local para formular planteamientos teóricos que permitan sobrepasar los marcos conceptuales foráneos. Es por ello que se hace necesario un trabajo que no sólo se conforme con sugerir puentes comunicativos entre la producción local y la reflexión foránea, sino que busque establecer planteamientos teóricos que se arriesguen a formular un espacio teórico particular a partir del análisis de la producción local. No se trata de una negación a la reflexión foránea, sino de la necesidad de asumirla de otro modo, simplemente como otra fuente de información que en lugar de legitimar la producción nacional, permita su reflexión.

que la obra de Muñoz y Diettes sugiere una participación mucho más activa del espectador, en donde su cuerpo es el escenario de una experiencia artística que supone la puesta en relación de la imagen que se propone con aquellas que pululan en los medios de comunicación.

Otra reflexión local importante respecto a la fotografía, la constituye la curaduría realizada por María Wills en la revisión de la colección de arte del Banco de la República, de la que surgió la exposición *Re [cámaras] Espacio para una fotografía extendida*, en donde se evidenciaban los desplazamientos que se han dado en la asunción del medio fotográfico. A partir del texto de Rosalind Krauss *La escultura en el campo extendido* Wills plantea la relación entre fotografía y escultura debido a los intereses de la primera de abandonar la bidimensionalidad para dialogar con: el tiempo, el espacio, la luz y el volumen. Es así como en esta curaduría realizada en 2010 de nuevo se constata la importancia que se le atribuye al espectador a partir del cuestionamiento del soporte fotográfico, en donde la representación pierde importancia para aproximarse a una lógica de presentación en la experiencia del espectador.

Asimismo en el texto se señala el desplazamiento de la fotografía a lo fotográfico ya que se evidencia que ese cuestionamiento del medio implica una toma de distancia respecto a las restricciones que éste supone. Para los artistas incluidos dentro de la muestra, la fotografía deja de ser un simple registro de lo real, para hacerse un material de instalación, de modo que ya no sólo suscita en el espectador una experiencia visual, sino también espacial y temporal.

De nuevo las reflexiones foráneas sirven de marco para ubicar la producción local¹³ perteneciente al banco, la cual es organizada de acuerdo a dos formas de trabajar con la fotografía: imagen que construye espacios escultóricos e imagen que deviene objeto. En la primera línea de desarrollo son situadas las obras de: Fernell Franco, María Elvira Escallón, Juan Fernando Herrán, Rosario López y Miguel Rojas, para quienes, de acuerdo con Wills, la fotografía es un mecanismo para realizar recorridos y presentar reflexiones plásticas en el paisaje. En la segunda, aparecen las obras de: Oscar Muñoz, Gloria Posada, Fernando Arias, Víctor Robledo, Nelson Vergara y Angélica Teuta. Por

13Es importante señalar que en la muestra habían también obras de artistas extranjeros.

medio de la obra de estos artistas se verifica el salto de la bidimensionalidad de la fotografía al espacio y el tiempo del espectador que la recorre y no sólo la observa, lo cual suscita nuevas visibilidades.

De acuerdo con lo anterior, se puede afirmar que a partir de la década de los setenta la fotografía supera su condición mecánica como representación de un signo tomado de la realidad, lo que la limitaba a una práctica mimética y documental, para aproximarse a la presentación por medio de una imagen que se dispone como tiempo y espacio debido a que es instalada. En esa medida, se puede establecer que paulatinamente la producción local se desprendió de la condición testimonial y de verificación de la fotografía, para hacer de ésta una potencia artística, abierta a la experiencia del espectador.

Es así como se llega a una fotografía que a pesar de su origen documental, logra configurarse como imagen artística que testimonia, pero *en el lugar del espectador* y no *con* su contenido. Es así como la obra, tanto de Diettes como de Muñoz, deviene política en su constitución como testimonio formal. Aunque Muñoz produce su obra a partir del cuestionamiento del material con el que trabaja, su reflexión sobre la imagen fotográfica, respecto a su incapacidad para permanecer como depósito de memoria es lo que permite atribuirle una dimensión política en tanto da cuenta de la ausencia de los cuerpos sin hacer de sí misma un testimonio teleológico ni representativo. Es así como la obra de Diettes y Muñoz puede ser analizada no como un depósito de memoria, sino como un punto de partida para reflexionar sobre ésta, a modo de testimonio que cuestiona el soporte fotográfico.

Debido al contexto en el que se desarrolla su obra, tanto Diettes como Muñoz sienten la necesidad de dar cuenta de éste por medio de la fotografía. El punto de partida de los dos artistas son imágenes que rescatan del torrente flujo de la inmensa sobreproducción de fotografías que han automatizado la mirada. A partir de éstas replantean lo fotográfico vaciando la imagen por medio del dispositivo de instalación en que las presentan. A pesar de ese vaciamiento las imágenes se constituyen como lugares de memoria al hacer del espectador un *testigo de la ausencia*. Entonces la pregunta es ¿Cómo ese dar forma a la ausencia deviene en gesto político por medio de lo fotográfico?

3. La fotografía y lo fotográfico en Oscar Muñoz y Erika Diettes



Por todas partes vio a lo largo de los campos y de los caminos imágenes de hombres y de fieras convertidas en piedra de lo que eran con la contemplación de Medusa (...)

3. La fotografía y lo fotográfico en Oscar Muñoz y Erika Diettes

La fotografía y lo fotográfico en Oscar Muñoz y Erika Diettes

3.1 Presentación de los artistas y las obras

Tal como se mencionó con anterioridad, el interés en *Aliento*(1995)de Oscar Muñoz y *RíoAbajo*(2007-2008) de Erika Diettes reside en el hecho de que se constituyen como dispositivos de memoria que devienen políticos a partir de la fotografía. Aunque los dos artistas trabajan con la imagen fotográfica ésta se configura como lugar de memoria de diferentes modos debido al tratamiento que le dan a ésta.

Antes de abordar de forma particular *Aliento*, resulta necesario reseñar brevemente el proceso en el que se encontraba el desarrollo de la obra de Oscar Muñoz en el momento de la producción de ésta. De acuerdo con lodesarrollado por María Iovino en *Volverse Aire*, Muñoz empieza a trabajar en la década de los setenta con dibujos hiperrealistas realizados a partir de fotografías publicadas en los periódicos, muchas de estas tomadas por su amigo Fernell Franco. A Muñoz, al igual que a los integrantes del Grupo de Cali (Carlos Mayolo, Andrés Caicedo y Luis Ospina), le interesaban los fuertes contrastes sociales que había desencadenado la gran productividad de la capital del Valle del Cauca, de manera que las primeras fotografías que le interesaban eran aquellas en las que se ilustraba el modo de vida de los suburbios caleños. De este periodo surgen *Inquilinatos* (1976) e

Interiores (1977 - 1980) trabajos a partir de los cuales constata la imposibilidad de la fotografía para capturar la realidad, tal como lo sugiere Iovino al anotar que a partir de la observación detallada de los efectos de la luz en el espacio vacío, Muñoz se da cuenta que el estatismo bidimensional en el que permanecía la fotografía le impedía dar cuenta de la complejidad del espacio que era fotografiado.

Ese hiperrealismo es superado a partir del momento en que Oscar Muñoz entra en contacto con algunos de los principios conceptualistas que llegaban a Cali por medio de las Bienales Gráficas organizadas en la ciudad, gracias a las cuales pudo conocer el trabajo de conceptualistas del cono sur, tales como Luis Camnitzer y Liliana Porter. En esa medida, Iovino sugiere una vinculación de aprendizaje de Oscar Muñoz con el conceptualismo, la cual encuentra en el desarrollo de la obra posterior del artista, puesto que enseguida aparece *Cortinas de baño* (1985 - 1986) obra que supone el cuestionamiento del soporte y la propuesta de un nuevo modo de aproximación a la imagen, la cual se propone como disolución. De acuerdo con el desarrollo teleológico que plantea la crítica colombiana, a estas tres primeras obras suceden: *Superficies al carbón* (1986), *Tiznados* (1990 - 1991), *Atlántida* (1993), *Narcisos* (1994 - 2002) y *Ambulatorio* (1994 - 1995). Estas obras se constituyen como pasos previos para la consolidación de una propuesta que cada vez más se desprende de la imagen fotográfica y el soporte tradicional para ahondar en la reflexión sobre el tiempo y la memoria.

A lo largo de su investigación, Iovino plantea que a medida que Oscar Muñoz se interesa con mayor fuerza por expresar lo inasible, se hace mucho mayor su cuestionamiento del soporte. Esto lo logra por medio de la inclusión del tiempo como un elemento fundamental en la composición de sus dispositivos, así el agua que aparecía como vaho y humedad en los dibujos hiperrealistas tiene lugar como materia que introduce el elemento temporal en la constitución de la obra, ya que implica un devenir y un desarrollo. Al respecto, Iovino precisa que el agua se convierte en el soporte de la imagen. El modo en que Oscar Muñoz dispone esa transparencia evidencia el cuestionamiento que hace sobre la fotografía en tanto, no la emplea como un tamiz por medio del cual es posible capturar algo de la realidad, sino para detenerla momentáneamente y someterla a la duración de su desaparición. Los dispositivos fotográficos que crea Oscar Muñoz en lugar de hacer de la realidad una imagen, hacen de la fotografía una realidad, esto en tanto acontece como experiencia ante los ojos del espectador. Ese acontecer es uno de los elementos que retomaré posteriormente para realizar el análisis de *Aliento*. De acuerdo con lo anterior, dentro del estudio de Iovino, cada obra de Oscar Muñoz significa un paso en el desarrollo de una propuesta que busca, cada vez con mayor

contundencia, alejarse de la veracidad para hacerse verosímil, es decir, como forma sostenida por sí misma y no por el referente.

En 1995, Muñoz presenta por primera vez *Aliento* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, doce círculos de acero pulido de veinte centímetros de diámetro sobre cada uno de los cuales se encontraba impresa la imagen de algunas de las fotografías recolectadas por él de los obituarios de los periódicos. Estas imágenes permanecían latentes en los soportes de acero gracias al procedimiento fotoserigráfico realizado con una película de grasa. De acuerdo con lo señalado por el artista, en una de las conversaciones sostenidas con Juliana Orozco¹⁴, en ese momento le interesaban las fotografías de los obituarios por tres motivos esenciales: eran retratos de personas muertas, que al ser publicadas en los periódicos se constituían como un gesto que buscaba hacer público un duelo privado, lo cual implicaba una paradoja debido al carácter efímero del medio en que decidían hacerlo. De acuerdo con ello, el interés de Muñoz por éstas se debía a su vinculación con la muerte y no por las razones que habían conducido a los individuos a ésta, ello no importaba. Esto no se debía ni a una incompreensión de la realidad, ni a una imposibilidad para hacerlo, sino que Muñoz sólo se interesaba en ellas por su condición fotográfica, tal como lo manifestó en el simposio organizado por la Fundación Daros a propósito de la procedencia de las fotografías de *Aliento*:

Sí, directamente de los periódicos. Y la razón por la que me parece pertinente el que sean personajes que han muerto, es un poco porque estoy muy de acuerdo con lo que dice Roland Barthes acerca de la fotografía: la fotografía adquiere un poder cuando desaparece el referente. Cuando nosotros no tenemos a nuestras personas queridas, sino solamente las fotografías de esas personas, es allí en la fotografía donde descansa toda la fuerza y toda la capacidad evocadora de esa persona (Fundación Daros, 2006, p. 110).

Tal como se evidencia, ese interés de Muñoz por la relación entre la fotografía y la muerte, parte de los planteamientos realizados por Roland Barthes en *Cámara Lúcida*. Allí, el filósofo francés propone que la fotografía es la entrada a la muerte en tanto despierta la conciencia de ésta en sí mismo como un futuro seguro. En la fotografía está la muerte del otro y lo que insinúa la muerte propia, en tanto se formula como recuerdo del otro desaparecido. Sin embargo, Barthes no detiene su reflexión en la fotografía definiéndola como un espejo de la condición efímera humana, ya que también plantea el concepto de *punctum* del cual se sirve para referirse a la intensidad *del esto ha sido*. Al mencionar la imagen de un psicótico de Winnicott condenado a muerte, describe el modo en que en la fotografía se cruzan diferentes tiempos que de igual modo conducen a la muerte; se trata

14 Orozco, J. (2009). *Oscar Muñoz: Reflejos*. (Tesis de Maestría en Historia y teoría del arte, la arquitectura y la ciudad). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Sin publicar.

del *esto será*, la muerte que se realizaría en el futuro, junto al *esto ha sido*, ya que aquel que se encontraba frente a la cámara se encontraba siendo mientras era fotografiado.

De acuerdo con lo anterior, se superponen diferentes capas temporales que dan cuenta de la muerte como único destino en el cual el observador de la fotografía se reconoce, de modo que llega a afirmar que toda fotografía es una catástrofe, pues: “Es porque hay siempre en ella ese signo imperioso de mi muerte futura por lo que cada foto, aunque esté aparentemente bien aferrada al mundo excitado de los vivos, nos interpela a cada uno de nosotros, por separado, al margen de toda generalidad (pero no al margen de toda trascendencia)” (Barthes, 1990, p. 168). Ese reconocimiento de la muerte empieza a constituirse como *punctum* para Barthes en la imagen de su madre, pues es aquello discordante que no alcanza a comprender en ella, a pesar de que ésta suscita reconocimiento, del otro y de sí como agentes sujetos al devenir de la muerte en el tiempo. El *punctum* no se configura de forma directa con la muerte, sino que es la duda y la incertidumbre que se establece en ella.

En *Río abajo* de Erika Diettes también se encuentra presente la muerte en tanto desaparición del cuerpo de quienes han sido víctimas del conflicto armado colombiano. Allí no se encuentra el retrato de las personas, sino la huella de su ausencia, ya que la artista fotografía las prendas de ropa y objetos personales que nunca volvieron a ser utilizados por sus dueños. Contrario al interés de Muñoz, Diettes se interesa por esa suerte de suspenso a la que es reducida la muerte, puesto que no se trata de un hecho confirmado, sino simplemente de una suposición, pues se trata de desaparecidos, no de muertos, lo que supondría una inestabilidad aún más aguda en la configuración de la imagen. Además de ello, Diettes se distancia de Muñoz debido a que no parte de una investigación formal, sino de un interés claramente político: hacer memoria, lo cual ha afirmado en varias entrevistas:

Porque tengo la firme convicción de que el arte cumple una función muy importante en la construcción de un país[...]La historia de un país no puede ser escrita en silencio y su memoria no debería construirse en la oscuridad. Por eso considero que contar, registrar, mostrar y tratar de entender nuestra historia desde todas las perspectivas posibles, es más que una necesidad (Flores, 2012, p. 18).

Resulta interesante investigar dos artistas distanciados tanto temporalmente, ya que permite evidenciar cómo con un mismo medio se puede abordar de formas tan diferentes la relación entre arte y política, a partir de la reflexión sobre lo fotográfico. Por supuesto, Oscar Muñoz no elude en ningún momento la relación de su obra con el entorno político en que se desarrolla, sin embargo allí no se encuentra su interés como artista, ya que siempre que se le ha interrogado al respecto ha

señalado que su interés siempre ha sido formal, tal como lo manifestó en la presentación que realizó en el Global Photography Now organizado por el Tate Modern en Noviembre 2006:

Mi trabajo entonces, insiste por un lado, en evidenciar ese escenario inmemorial: una imposibilidad de retener y fijar definitivamente los eventos pasados, e intenta por otro lado, hacer memoria usando una mecánica similar, es decir, desde la impermanencia y lo inasible. Usando siempre el hecho fotográfico, su esencialidad química como referencia y como metáfora y enfocado en particular en el género del retrato (Muñoz, 2009, p. 203)¹⁵.

Aunque ello no implica un completo desconocimiento del contexto en el que vive, tal como él mismo lo afirma:

El hecho de haber vivido y crecido en Cali, Colombia, un país con tantos conflictos, tan complejos y tan difíciles, indiscutiblemente desarrolla una cierta mirada, no sé, una pulsión, una necesidad de trabajar un poco sobre eso. Pero yo siempre he pensado que una obra no se puede sustentar sobre esos motivos, sino que necesita una elaboración. Elaborar esa realidad, esa realidad, elaborar esas experiencias y llevarlas a un nivel poético, a un nivel universal, a un nivel que tenga que ver con el lenguaje artístico y eso es más o menos lo que yo he trabajado. Esas son mis pretensiones (Fundación Daros, 2006, p. 99).

Contrario a lo que sucede con Diettes, para quien lo fundamental no es el soporte, sino lo que se puede plantear por medio de éste a modo de mensaje. *Río abajo* se inscribe dentro de una serie de trabajos desarrollados por Diettes a partir de ese interés por redimir la memoria por medio de la fotografía. *Silencios* (2005) es una obra constituida por retratos de algunos de los sobrevivientes de la *shoah* judía que viven en el país. Estas fotografías eran acompañadas por manuscritos realizados por las personas retratadas, en los que escribían aquello que les recordaba dicha época. En este trabajo, la fotografía fue empleada como medio documental que permitía señalar la presencia de judíos testigos del régimen nazi en el país. Allí, el retrato funciona como evidencia de la supervivencia y de presencia, pues se trata de una fotografía exponencial, una foto que registra otra foto, ya que muchos de los retratados se encuentran sosteniendo alguna fotografía que pudieron salvar del holocausto. Es así como varias de las fotografías que componen la obra se plantean como una superposición literal de tiempos, una imagen dentro de otra. Aunque la obra partió de una

15 Véase Muñoz, (2009).

inquietud personal¹⁶, resulta interesante el cruce que hay entre el gran relato de la catástrofe, la reflexión sobre memoria durante el siglo XX y la relación de estos con el contexto local.

A ese trabajo siguió *A punta de sangre* (2009), una obra compuesta por tres fotografías de gran formato enmarcadas en aluminio y vidrio, a modo de tríptico. En una de las fotografías aparecía el retrato de una mujer de mediana edad con una expresión de dolor; otra de las fotografías presentaba la imagen de un buitre con una gota de sangre en el pico. En medio de éstas dos, aparecía la imagen de una superficie cristalina y acuosa vacía, muy similar a las que aparecerían en *Río Abajo*, sólo que sin prenda alguna, simplemente la captura de la imagen de agua. Este tríptico fotográfico fue dispuesto en medio de la Plaza de Bolívar en el centro de Bogotá, frente al Palacio de Justicia a modo de interrogación directa y evidente respecto a las consecuencias del conflicto armado en el país. En este trabajo se puede observar un tratamiento simbólico de la imagen, ya que en ellas se condensa la anécdota que la artista quería señalar. La artista había visitado el Oriente Antioqueño con el objetivo de hablar con las víctimas del conflicto, allí descubrió que, paradójicamente, los buitres o chulos, tradicionalmente reconocidos como ‘aves de mal agüero’ se convierten en anuncio de la aparición de un cuerpo muerto. De ello se puede comprender que la fotografía de la mujer y del buitre rodean la ausencia que se encuentra en medio de los dos, esa fotografía de la superficie acuosa. Los dos seres aparecen para bordear y señalar una ausencia en el centro simbólico del poder del país. Aunque ello implica un importante gesto político, en tanto no sólo interroga a las instituciones que enmarcan el espacio en el que se presenta, sino que también interroga a los capitalinos respecto a su posición al respecto, este no tiene mayor resonancia en la prensa ni en la crítica de arte local¹⁷.

Apunta de sangre y *Río Abajo* surgen de las conversaciones que la artista pudo sostener con los pobladores de Granada y Unión, ambos pueblos del Oriente Antioqueño, quienes durante varios años han sido víctimas del enfrentamiento entre los diferentes actores del conflicto armado

16 Es importante señalar que dicha obra partió de un interés personal que involucraba a su familia, tal como lo señaló ella misma en un artículo de prensa: “Mi esposo es judío y un día, cuando falleció su abuela, encontré una foto de ella subiendo al barco que la traía a Colombia. La fecha era julio de 1938, apenas unos tres meses antes de la noche de los cristales rotos (9-10 noviembre de 1938, el episodio que marca la oficialización por parte de los nazis de su política de discriminación y más tarde de exterminio de los judíos). Fue algo impactante porque nunca me había planteado que la

Segunda Guerra Mundial tuviera que ver con Colombia”. Véase Zambrano, A. (2005).

colombiano. En un artículo realizado a propósito de *Río Abajo*, la artista señaló que dicho trabajo surgió de la investigación que realizó a raíz del asesinato de su tío, lo que la llevó a ponerse en contacto con la madre del mayor Guevara (soldado secuestrado por las FARC y muerto en cautiverio), quien reclamaba el cadáver de su hijo: “Un día leyendo prensa, Diettes vio un artículo titulado *Colombia busca a sus muertos* que generó en ella un fuerte impacto visual por la presencia de prendas de vestir que encontraron en las fosas comunes. La madre del Mayor Guevara guardaba su ropa, Diettes guardaba la ropa de su tío, y ahora estas prendas. Así visualizó la obra que quería trabajar: un río que se lleva los recuerdos de personas que no volverán”¹⁸. De modo que con apoyo de CINEP y otras Organizaciones no gubernamentales, decidió documentar la situación de las comunidades del oriente antioqueño. Fue por ello que registró fotográficamente los rostros de las víctimas mientras narraban el modo en que perdieron a sus seres queridos. En medio de ese trabajo, se dio cuenta que muchos de ellos aún conservaban los objetos y las prendas de los ausentes, lo cual le suscitó un gran interés. A partir de ese material, en 2008 decidió inscribirse dentro de las prácticas de duelo desarrolladas por la comunidad: las Jornadas de la Luz¹⁹. Su participación en estas consistió

17 Es importante señalar que Diettes es Maestra en Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana y hace dos años realizó la Maestría en Antropología social en la Universidad de los Andes, lo que permite comprender su interés y su enfoque en la creación de sus obras. Es relevante evidenciar que su tesis de maestría fue una investigación que buscó establecer el modo en que ella y sus familiares fueron afectados por el modo en que los diferentes medios de comunicación informaron sobre la muerte de su tío José Gutiérrez, en ese entonces, Director del Inpec de la Regional de Occidente. Para mayor detalle, véase Diettes, E. (2010).

18 Véase Araujo, S. (2008).

19 Las Jornadas o Marchas de la luz eran encuentros de comunidades afectadas por el conflicto para recordar a sus familiares. Estas jornadas fueron organizadas por: el Centro de Investigación y Educación Popular – CINEP–, el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo en Colombia –PNUD–y el Instituto Popular de Capacitación en el Oriente Antioqueño, con el objetivo de preservar la memoria. Estas jornadas se realizaron inicialmente durante el 2008 en el marco del Primer Encuentro Regional de Derechos y Memoria de las Víctimas del Conflicto Armado en el Oriente Antioqueño. El lema de estas jornadas era: “Apaga el miedo, enciende la luz”. Durante estas jornadas se apagaban todas las luces y los habitantes caminaban por el pueblo como una toma, realizando el mismo recorrido hecho por las fuerzas militares que los asediaron en el pasado; este recorrido se realizaba con velas en las manos hasta llegar a un punto de encuentro comunitario. El recorrido terminaba en el espacio destinado para el encuentro, en donde estaban dispuestas 150 fotografías que la artista había hecho a los objetos de los desaparecidos que había recolectado en su diálogo con la comunidad. Allí las personas realizaban un ritual simbólico con las imágenes iluminado con velas la parte trasera del vidrio sobre el cual estaban impresas las imágenes. Estas jornadas se realizaron en diez municipios

en la exposición de las fotografías de las prendas de los desaparecidos en el lugar de encuentro dispuesto por la cada comunidad.

Luego de ello, a su regreso a su estudio, la artista recibió las prendas de algunos de los desaparecidos de esas comunidades. Al principio, sin saber muy bien qué hacer con ellas, empezó a realizar experimentaciones, hasta que las sumergió en agua y las fotografió. Ese gesto con el agua lo realizó al tener en cuenta una frase que durante los últimos años se ha repetido con bastante insistencia: “Los ríos colombianos son los cementerios más grandes del mundo”. El reconocimiento de esa aterradora frase, que sólo se puede constatar por la experiencia de los habitantes de los ríos y por lo narrado por los diferentes miembros de los distintos grupos armados, fue lo que llevó a la artista a plantear la obra como un gesto que intentaba otorgar dignidad a un proceso de duelo en ausencia del cuerpo.

A esta obra siguió *Sudarios* (2012), serie fotográfica que también surgió de las conversaciones que la artista mantuvo con las mujeres que fueron testigos directos de masacres. De nuevo Diettes empleó la fotografía para documentar algunos de los momentos de esas narraciones, ya que su objetivo era capturar el momento preciso en que el testigo se quedaba sin palabras en la rememoración de lo acontecido. A pesar de las críticas que algunos críticos han hecho, el trabajo de Diettes responde a las recientes discusiones sobre la memoria que han tenido lugar en el país, tal como lo señala Ileana Diéguez, quien afirma que el gesto fotográfico de la artista captura el lugar en el que el dolor toma forma en el cuerpo²⁰. Cuando los testigos recuerdan, su cuerpo asume un gesto diferente, ya que en ellos muchas veces sobreviene la memoria como imagen, lo cual se imprime en su corporeidad. La imagen se encuentra en el interior del individuo, a la cual da forma, no sólo con la palabra sino

antioqueños, entre ellos: La Unión, Granada, Cocorná, Carmen de Viboral, Guarne, Guatapé, Sonsón y Argelia.

20Al respecto consúltese Diéguez, I. (2012). Ileana Diéguez es Doctora en Letras (2006), con estancia posdoctoral en Historia del Arte, UNAM, apoyada por el CONACYT (2008-2009). Maestra en Literatura Comparada por la UNAM (2000) y Licenciada en Teatología y Dramaturgia por el Instituto Superior de Arte de La Habana (1983).

también con el gesto, de modo que en ese trabajo de Diettes se puede ver el intento por capturar el modo en que el cuerpo se amolda a la memoria cuando recrea una imagen en su interior.

De forma evidente, la artista se encuentra interesada en documentar por medio de la fotografía a las personas que han sido testigos del conflicto colombiano, por lo que su obra puede también configurarse como un dispositivo de memoria. *Río abajo* (2007 - 2008) está compuesta por quince fotografías digitales impresas sobre cristal, enmarcadas en grandes cajas, cuyas dimensiones son de 150 por 88 cm cada una. El interés por esta obra se debe al empleo de la fotografía como registro de una huella, las prendas personales de los desaparecidos. Al igual que en Oscar Muñoz, la fotografía se configura como soporte de un vestigio, pero en el caso de Diettes éste se detiene en su enunciación como testimonio de la ausencia. El interés por hacer de su obra un espacio de memoria, lleva a Diettes a fotografiar las prendas en un gesto un tanto ritual. No expone las prendas en el espacio que espera al desaparecido, sino que las sumerge en un agua clara y cristalina lo que, de acuerdo con lo planteado por Ricardo Arcos-Palma, funciona como una metáfora de alivio:

Pero a la artista no le interesa ‘representar’ el río en sí que se ha llevado esos cuerpos violentados, sino por el contrario, hacernos ver cómo esas prendas que estaban listas para vestir al esperado que nunca llegó, flotan en una especie de agua pura, limpia, que en este caso es metáfora del alivio. Sus fotos no son para nada violentas, ni aluden a una violencia cualquiera. Sus fotos están llenas de serenidad, como si ese fuese uno de los ingredientes necesarios para que los ausentes recobren al fin su tranquilidad. En ese sentido, la obra entra en una dimensión terapéutica. El agua sana, purifica, nos dice el imaginario colectivo y Diettes hace esto evidente en su obra que parece hacer eco a las palabras de Gaston Bachelard (Arcos-Palma, 2010, p. 12).

La ausencia en las imágenes de Diettes simplemente es registrada como una imagen documental que no hace más sino dar testimonio de ella. La dimensión restauradora la excede para realizarse en el tejido ritual en el que se circunscribe, lo que se opone al modo en que lo hace Muñoz.

3.2. ¿Qué es la fotografía? ¿Qué es lo fotográfico?

En *La cámara lúcida* Roland Barthes se pregunta por la naturaleza de la fotografía. En primer lugar la define como un lenguaje deíctico, que muestra o señala la realidad objetiva que captura. Pero esa realidad que detiene aparece como ausencia, no es la realidad misma, sino la imagen de ella. En ese sentido, la fotografía es la huella del referente, no éste mismo y es esa huella la que se constituye como imagen. Para Barthes, el referente fotográfico es la cosa necesariamente real que fue puesta

frente al objetivo de la cámara, la cual se constituye en el *esto ha sido* de la fotografía, lo que ya no está, su ausencia.

Barthes reflexiona sobre la fotografía analógica, razón por la que cada captura del objetivo fotográfico posee un carácter de acontecimiento, debido a que registra la realidad salvando su imagen de la corrupción del tiempo. Es por ello que la fotografía acontece de forma dialéctica, en tanto en ella siempre está presente el referente, aunque su presencia sea una ausencia. Es así como la fotografía se configura como imagen, puesto que no es el referente que señala, sino sólo su huella. En ella siempre está presente el referente, que aparece como el objeto deseado. Para Barthes lo fotografiado se convierte en un *spectrum* ya que, por la etimología de la palabra, el objeto se convierte en un espectáculo del retorno de lo muerto: de lo que ha sido en el pasado y se ha perdido para siempre. De tal modo, aunque la imagen fotográfica salva de la muerte, al capturar y contener un instante preciso, ésta siempre permanece en ella como la presencia ausente del referente.

De acuerdo con lo anterior, la primera definición de la que parte Barthes es que la fotografía es la huella de un referente deseado -porque ya no se encuentra-, de modo que la fotografía evidencia que éste ha acontecido en alguno de los bordes del tiempo, sin importar el que éste sea. En las obras de Diettes y Muñoz, las fotografías tienen lugar como huellas de un sujeto ausente, el cual es deseado por sus familiares. La ausencia del cuerpo es lo que llama la atención de los dos artistas, para quienes la fotografía se convierte en el registro y la evidencia de esa ausencia, que aunque no les pertenece, los incita a reflexionar, ya sea por los intereses sociales o formales que cada uno tenga sobre ella.

Tal como ya se mencionó, los dos artistas parten del principio de la fotografía como huella del referente, pero lo abordan de diferentes maneras. Mientras Oscar Muñoz parte de la reproducción de fotografías publicadas en los periódicos, Erika Diettes decide realizar ella misma la fotografía, de las personas o de las prendas de ropa de los desaparecidos. Se puede señalar que los dos se aproximan a la fotografía porque encuentran en ella la posibilidad de testimoniar la existencia de alguien que ha sido. Allí empiezan las diferencias entre los artistas, pues mientras Diettes emplea la fotografía como registro, con el objetivo de documentar aquello que le cuentan, la narración de la ausencia; Muñoz la toma como evidencia de ese deseo de los familiares por no dejar desvanecer la presencia de la persona fallecida. Así, mientras Diettes desea mantener documentalmente aquello que se ha perdido, antes en el tiempo, Muñoz ya ha observado esa práctica y también por un principio documental empieza a guardar esas imágenes sin saber muy bien qué hacer con ellas. Diettes

documenta una práctica privada de duelo que se ha hecho comunitaria, en tanto muchos de los integrantes de los pueblos visitados, si no todos, han atravesado por el mismo proceso; en contraposición Muñoz documenta un intento de práctica pública de un duelo privado. Ella se interesa por un duelo privado y pretende hacerlo público, entretanto él lo hace por una práctica social que pretende hacer público un duelo privado. De acuerdo con lo anterior, los lugares de enunciación empiezan a diferenciarse y por tanto, a distanciarse en su tratamiento de la imagen fotográfica.

Otra de las características que Barthes atribuye a la fotografía es que se establece como huella, es decir, como presencia de la ausencia. Entonces aparece allí la pregunta: cómo dar forma a la ausencia del cuerpo en un contexto tan vejado como el nuestro. Tanto Diettes como Muñoz elaboran esas fotografías y las vuelven dispositivos que se hacen públicos al hacerlas circular en un espacio y en un modo distinto. Las dos obras se establecen como modos públicos de rememoración a partir de una fotografía que ha perdido su dimensión privada. Así, los dos artistas continúan difiriendo, no sólo en el mecanismo del dispositivo, sino en el modo en que presentan la imagen.

Para Barthes hay dos posibilidades ante la fotografía: el *punctum* o el *stadium*. Mientras que el último es la comprensión total de la imagen como un mensaje comunicativo, el primero es aquello discordante, fuera de lugar que impide realizar una lectura de la imagen como unidad. Aquello que irrumpe en la imagen, y quiebra la unidad que pretende capturar el fotógrafo, es lo que punza al espectador y no le permite abandonar fácilmente la observación de la fotografía. En contraposición, las fotografías con *stadium* son aquellas cuya composición se encuentra libre de grietas, pues en ellas cada uno de los elementos que aparece apunta al mismo significado. Barthes afirma que en este tipo de fotografías se manifiesta un código fácilmente decodificable por los espectadores, razón por la cual las observan sin detenimiento, sólo como simple información. Esa es la fotografía que simplemente mantiene la mirada automatizada del espectador, ya que solamente se constituye con el objetivo de: informar, representar, sorprender, hacer significar, y dar ganas. Por el contrario, las imágenes fotográficas con *punctum*, son aquellas que despiertan la mirada del espectador, ya que quiebran el código que parece configurarse en la fotografía. Esto sucede porque éste se presenta como lo incomprensible e imposible de decodificar. En ese sentido, el *punctum* es un detalle que se extiende como grieta en toda la fotografía, lo que suscita una mirada que interroga la cual, en lugar de consumir la imagen como un mensaje, debe detenerse e indagar aquello sibilino que observa:

Un detalle arrastra toda mi lectura; es una viva mutación de mi interés, una fulguración. Gracias a la marca de algo, la foto deja de ser cualquiera. Ese algo me ha hecho vibrar, ha provocado en mí un pequeño estremecimiento, un *satori*, el paso de un vacío (importa poco que el referente sea irrisorio). Cosa curiosa: el gesto virtuoso que se apodera de las fotos serias (investidas de un simple *stadium*) es

un gesto perezoso (hojear, mirar de prisa y cómodamente, curiosear y apresurarse); por el contrario, la lectura del *punctum* (de la foto punteada, por decirlo así) es al mismo tiempo corta y activa, recogida como una fiera (Barthes, 1990, pp. 96-97).

En ese sentido, la fotografía de *punctum*, no puede resolverse como un mensaje, pues en ella la mirada sólo procede como aproximación a lo que la inquieta, sin que pueda llegar nunca a revelarla completamente. En otras palabras, la mirada no puede salvar la grieta, sino que simplemente puede recorrerla y dar constancia de ella. Es por esa razón que, tal como lo menciona Barthes, “en el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa” (Barthes, 1990, p. 81), cuando hace de la mirada una actividad reflexiva y no decodificadora. Es por ello que Barthes establece dos posibilidades para la fotografía: el consumo o el pensamiento. Barthes hace mucho más explícita la diferenciación entre una fotografía y otra al comparar la imagen erótica y la pornográfica:

La presencia (la dinámica) de este campo ciego es, me parece, lo que distingue la foto erótica de la foto pornográfica. La pornografía representa ordinariamente el sexo, hace de él un objeto inmóvil (un fetiche), incensado como un dios que no se sale de su hornacina; a mi parecer no hay *punctum* en la imagen pornográfica; a lo sumo me divierte. La foto erótica, por el contrario (ésta es su condición propia), no hace del sexo un objeto central; puede perfectamente no mostrarlo; arrastra al espectador fuera de su marco, y es así como animo la foto y ella me anima a mí (Barthes, 1990, p. 109).

Así, para Barthes la fotografía pornográfica detiene la mirada en su referente, pues la imagen se configura como simple huella que refiere de forma directa la realidad. En ella, la semejanza entre la imagen y el referente, cierra y resuelve la mirada; esa fotografía muestra lo que es, señala el referente puro en sí, como si en ella no mediara la distancia, es como si desapareciera para hacerse un medio transparente e irrelevante. Por el contrario, la fotografía de *punctum* no se detiene en el referente, no lo señala, se apropia de esa ausencia y hace de ésta un espacio vacío desde el cual, aunque no pierde al referente, lo sobrepasa y lleva la mirada a un más allá. Esta fotografía hace del espacio vacío una materia plástica. Entonces, mientras la fotografía pornográfica se agota en el señalamiento del referente, la otra se expande y se hace plástica en la ausencia de éste. La imagen que resulta de la imagen erótica sobrepasa el referente y se expande, al mismo tiempo que amplía la mirada del espectador.

En *Aliento* Oscar Muñoz crea una imagen que no se queda quieta, que no permanece. A pesar de su condición fotográfica inicial, la obra tiene lugar en un constante devenir en el que la ausencia toma presencia como acontecimiento. Cuando el espectador observa *Aliento*, debe aproximarse a los discos para poder activar el mecanismo que ha dispuesto Muñoz, de lo contrario, la obra permanece inactiva, como discos metálicos que solamente reflejan la imagen de quien los observa. Pero la imagen se activa cuando el objeto pierde su condición reflexiva para proyectar la imagen contenida en sí. Cuando el espectador respira cerca del círculo, éste pierde su condición de espejo y devela una

imagen que había permanecido oculta por su transparencia sobre la superficie. Una vez aparece de forma sorpresiva la imagen, el espectador se distancia para observarla en detalle, momento en que ésta empieza a desvanecerse. De ese modo, la obra plantea una imagen en proceso en la que se evidencia la incapacidad de la fotografía para contener y fijar el tiempo, ya que se presenta como una imagen inestable e imprevista sujeta a la presencia o ausencia del espectador.

Esa inestabilidad de la imagen supone un cuestionamiento de la imagen. De acuerdo con lo enunciado por Juliana Orozco en su tesis respecto a la obra de Oscar Muñoz, los dispositivos generan un movimiento que no sólo se realiza en la obra sino también en el espectador: “En ellas (las obras de Muñoz) la imagen-representación fija es remplazada por la construcción de una imagen movimiento que contiene el devenir entendido este como fluir continuo, proceso, imposibilidad de aprehender un presente único, seguro y conocido” (Orozco, 2009, p. 15). La imagen no es abordada por el artista como una representación, sino como un material por medio del cual establece un dispositivo en el que lo importante no es poder reconocer claramente la imagen, sino seguir el movimiento que propone, de la ausencia a la presencia y de nuevo a la ausencia.

De acuerdo con lo anterior, Oscar Muñoz plantea una imagen de pensamiento, en tanto no se configura como afirmación, sino como interrogación. En ella el *punctum* tiene lugar al herir la mirada, sin hacerle daño, la emancipa de la ceguera que implica la automatización del consumo de imágenes cotidianas sobre el conflicto, lo cual implica un intento del artista por reflexionar respecto a la memoria en nuestro contexto, tal como él mismo lo señala:

Mis trabajos de hoy parten del interés por comprender el mecanismo desarrollado por una sociedad que terminó viviendo la rutinización de una guerra, de una sucesión de guerras que tienen más de 50 años y que aún no terminan, con poderosos sectores de la sociedad interesados en mantenerla. Un pasado, un presente y seguramente un inmediato futuro, plagado de eventos violentos cotidianos, que se repiten persistentemente, casi idénticos todos, pero que nunca son los mismos y que por esto son ya casi inadvertidos o necesariamente incorporados al normal transcurrir cotidiano: ¿cómo se construye una idea del tiempo en este escenario inmemorial? ¿cómo se retienen y cómo se articulan en la memoria todos estos eventos que desde hace tantos años vienen sucediendo? (Muñoz, 2009, p. 203).

En su interés por lograr hacer una reflexión sobre la memoria en nuestro contexto, Muñoz propone una obra cuyo poder de emancipación radica en su poder para suscitar la experiencia de ausencia en el espectador. La ausencia acontece ante los ojos de éste, pues se da en el desvanecimiento del retrato de alguien que expone su desaparición no como una noticia más de periódico o de informativo televisivo, sino como acontecimiento sensorial que experimenta de forma directa sin ninguna mediación. Aunque *Aliento* funciona como metáfora, el dispositivo procura un acontecimiento de desaparición, el cual se convierte en una experiencia que potencia la reflexión del espectador, sin que ello signifique la llegada segura a un significado o sentido preciso. La condición

de *punctum* que Muñoz otorga a las fotografías de los obituarios al ponerlas dentro de su dispositivo, asegura la apertura de la obra, de modo que no puede detenerse en una interpretación contextual, sino que permanece abierta y disponible a otras interpretaciones.

Es por esa condición de apertura que *Aliento* conserva su capacidad de emancipación, en tanto propicia una mirada insistente, cuya actividad nunca se detiene, pues nunca puede constatar que su recorrido es el único significado posible. En ese sentido, la mirada que suscita *Aliento* es una mirada en un constante movimiento repetitivo, pues aunque experimenta la desaparición, no puede otorgarle un significado definitivo, de manera que la imagen permanece como enigma, puesto que sólo es un punto de partida para recorrer la ausencia como vacío en el que es posible anclar muchas otras lecturas. Es por ello que el espectador debe volver a ella una y otra vez, pues nunca puede resolverla, lo que lo obliga a guardarla y nunca abandonarla del todo. Barthes señala que: “Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno” (Barthes, 1990, p 100). Esa incapacidad para resolver la grieta, atribuyéndole un significado o tan sólo un nombre, se extiende hasta la mirada del espectador, de modo que éste la hace suya en su irresolución. De manera que la grieta se sumerge en la vida del espectador a modo de latido, ya que, una vez que se escucha se aleja y se hace olvido, para luego volver y resonar sin estar resuelta, pues se trata de un ir y venir constante. Es por ello que el *punctum* deviene memorable, pues al no ser resuelto, vuelve una y otra vez, lo que permite remontar el tiempo, no de un recuerdo específico, sino del tiempo mismo.

Si bien en *Aliento* el espectador reconoce al otro y a sí mismo, puesto que se descubre igualmente sujeto a la muerte, la obra no se detiene allí, ya que el vacío se prolonga como interrogación extendida²¹. El *punctum* de la obra se configura en ese vacío, en esa inestabilidad de la imagen que no señala un único sentido ni significado, sino que continúa repetitivamente recreando una y otra vez una sensación que abisma al espectador. No se trata sólo del encuentro con la muerte en sí mismo, sino de la ambigüedad de la imagen misma. De tal manera, en *Aliento* la imagen se configura como *punctum* en tanto involucra el fuero profundo del espectador, ya que no le dice lo que tiene que pensar, simplemente le insinúa un camino que debe recorrer para construir por sí mismo el significado de la obra, el cual se presenta como algo irresuelto que invita al espectador a

²¹Es importante señalar que Carlos Jiménez al reflexionar respecto a *Aliento* establece que es una obra en la que se evidencia la frase lapidaria Lacan y Rimbaud: yo es otro. Esto le permite afirmar que esa obra de Muñoz puede ser interpretada como una simulación alegórica de la oscilación sin fin entre el yo ideal y el ideal del yo. Véase Jiménez, C. (2009).

establecerlo como interrogante. El espectador una vez experimenta *Aliento* se inquieta porque intenta descifrar, lo que supone, se mantiene oculto para su interpretación, pero en realidad está allí presentándose como camino de interpelación constante, como apertura.

Por el contrario en Erika Diettes la imagen fotográfica se encuentra mucho más cerca del *stadium* en cuanto ante ella el espectador no se siente asaltado por una interrogación, sino que simplemente las asume como imágenes que puede comprender fácilmente. Aunque Diettes realiza las fotografías e imprime un gesto sobre ellas al sumergirlas en agua, ante ellas el espectador puede fácilmente comprender que se trata de prendas de desaparecidos, debido a que la obra se inscribe dentro de la narrativa que se ha construido de forma popular al respecto: “Los ríos de Colombia son los cementerios más grandes del mundo”²². Además de ello, también responde a la necesidad colectiva nacional que se ha instaurado respecto a la necesidad de hacer memoria sobre las consecuencias del conflicto en el tejido social, de modo que la artista al compartir esos intereses se inscribe en un tejido y formula una obra que no cuestiona ni subvierte esas narrativas, sino que las continúa como una prolongación. Es así como las fotografías de Diettes son fácilmente decodificable, ya que se inscriben dentro de un tejido comprensible para cualquier espectador colombiano, e incluso extranjero que tenga una vaga idea de lo que sucede en el país en cuanto al conflicto.

De acuerdo con lo anterior, a pesar de que Diettes se preocupa por crear un dispositivo para el espectador, este no afecta su experiencia sensorial, ya que las fotografías se presentan como un mensaje que se puede decodificar muy fácilmente. Efectivamente se trata del registro de la evidencia de la ausencia de los desaparecidos de una comunidad, pero la obra no plantea nada más allá de ello. A pesar del gesto y el dispositivo las imágenes se mantienen detenidas en el referente, en la huella de lo que ha desaparecido, conducen la mirada a él. En la obra no existe ningún ruido ni discordancia, la transparencia del vidrio sobre el que son impresas las fotografías no hace más sino reforzar el interés de la artista por otorgar a la imagen esa posibilidad de duelo dignificado por la presencia de agua y elementos transparentes.

22Al respecto es imposible obviar el hecho de que la Fiscalía, específicamente en la Unidad Nacional para la Justicia y la Paz, ha dispuesto una plataforma web llamado Sistema de Identificación, en la que han sido publicadas fotos de prendas personales halladas en las fosas comunes exhumadas, con el objetivo de que los familiares puedan identificar a sus desaparecidos. El sitio web puede consultarse en la siguiente dirección: http://www.fiscalia.gov.co:8080/justiciapaz/EXH/Exhum_FORM.asp

Todo en la obra de Diettes conduce a un mensaje unívoco, nos recuerda una vez más que debemos recordar lo que nos ha pasado como sociedad. Las fotografías muestran la huella pero sin grietas, de modo que se imponen como sentido, pues en ellas no hay lugar a dudas ni preguntas. La obra es lo que se ve y lo que se quiere comunicar, de modo que no representa ninguna dificultad para el trabajo decodificador del espectador. En ese sentido, resulta importante preguntarse respecto a la diferencia entre las fotos de Diettes y las que a diario socavan nuestra mirada y automatizan la comprensión del conflicto. Es ahí donde el gesto de proponer un duelo simbólico con la inmersión de las prendas en agua clara y cristalina, junto a la impresión sobre el vidrio se constituye como expresión poética que busca generar reflexión en el espectador. A pesar de ello, el espectador no llega a realizarlo porque pasa demasiado deprisa por las imágenes cuando reconoce en ellas un mensaje que le ha sido repetido de diferentes modos en diferentes lugares, de modo que la galería se convierte en un lugar más de esa enunciación.

De acuerdo con lo anterior, se puede decir que las fotografías continúan el mismo relato de modo que no generan ninguna cuestión. Sin embargo, el hecho de que ese mensaje aparezca en los espacios de exposición de arte es probablemente el único de los gestos de la artista que logra generar reflexión, pues aunque el espectador reconozca el discurso, éste se habrá filtrado dentro de un discurso que muchas veces se ha manifestado agotado al respecto, razón por la que opera de forma distanciada y a veces incluso impasible, esto con el ánimo de cuidar el desarrollo de su propio campo.

Así el espectador permanece impasible ante la imagen, ya que el dispositivo no afecta su sensación, pues sencillamente recibe el mensaje, es por ello que permanece constante, no experimenta una transformación en sí, ya que la obra no implica una nueva división de lo sensible²³. A pesar de que la imagen de Diettes no se constituye del todo como imagen de consumo, tampoco llega a disponerse como imagen de pensamiento, ya que se mantiene como huella del referente de modo que refiere sin cuestionamiento alguno y de forma directa la realidad de la que ha partido. En ese sentido, su obra no llega a trascender la dimensión documental de la imagen fotográfica, ya que no hace sino constatar la realidad. Esto determina el cierre de la imagen, en tanto la fotografía muestra lo que es, al señalar el referente puro en sí, el cual aunque huella aparece como tal sin ninguna reflexión o

²³Esa perspectiva respecto a la división de lo sensible que instaura la obra de arte será desarrollada más adelante a partir de los planteamientos de Jacques Rancière.

pregunta que lo logre mover de esa condición indicial. Es por ello que la fotografía aparece simplemente como un medio transparente e irrelevante en la constitución de la obra.

Pero volvamos a Barthes para constatar lo anterior. En primer lugar, para el filósofo francés la observación del *punctum* se desarrolla como un más allá de lo que la imagen misma muestra, de modo que se trata de una superación del referente que la fotografía registra, tal como sucede en Muñoz. Barthes no define la fotografía como una ausencia, para él es la huella que el referente deja de sí, de modo que la esencia de la fotografía es su carácter verificable, pues comprueba la realidad de lo que representa. Debido a que Barthes reflexiona sobre la fotografía analógica, ésta comprueba que, lo que muestra, ha existido:

Contrariamente a esas imitaciones [pintura, escultura y demás artes representativas], nunca puedo negar en la fotografía que la cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía. Lo que intencionalizo en una foto no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía” (Barthes, 1990, p. 136).

Sin embargo, a lo largo del desarrollo del ensayo se observa el modo en que la fotografía trasciende esa definición. A pesar de que el referente es el punto de partida de la fotografía. Esa restricción de la fotografía a una tarea de verificación de la realidad, de la existencia de algo, se supera cuando la fotografía se vuelve imagen, y por ello, lenguaje. Así, contrario a lo que afirma Barthes, para quien la esencia de la fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa, la fotografía supera el referente y deviene imagen. Es por ello que la imagen fotográfica del *punctum* no verifica la realidad, no conduce a ella, sino que la excede para hacerse lenguaje. Esa aparente contradicción en Barthes se debe a que en su interés por establecer la imagen verdadera de su madre fallecida, a lo largo de su texto define la fotografía como comprobación de la existencia verdadera de alguien o algo en la realidad, debido a la condición analógica de la fotografía.

Sin embargo, esa contradicción se soluciona cuando se comprueba que aquello, por lo que instiga las fotografías de su madre, la búsqueda de su verdadera imagen, no se resuelve en la semejanza de la fotografía con el referente, sino en la revelación de la ausencia como esencia. En ese sentido, aunque Barthes define la esencia de la fotografía con relación al referente, ésta no es su esencia. En la indagación por las fotografías de su madre, Barthes descubre que no le interesa la semejanza de la fotografía con su madre, sino aquello que la sobrepasa y se constituye como lo esencial de ella que se ha hecho ausencia. En ese sentido, a pesar de que la fotografía (analógica) tiene origen en la emanación de lo real, e inicialmente es una huella, deviene imagen, lo que implica la presencia de una ausencia. Es por ello que de acuerdo con Barthes, la fotografía del *punctum* no se constituye como un lenguaje con un código fácilmente decodificable, sino que se hace lenguaje poético: abierto

e inestable, gracias a su condición de imagen que permite la entrada de un espacio vacío en el cual es posible la indagación del espectador.

Esa relación de lo poético a partir de la fotografía puede constatarse en el trabajo de Diettes y Muñoz al trabajar con huellas o vestigios de lo que ha sido. Para Rosalind Krauss la fotografía es un signo indicial, puesto que mantiene con el referente una relación que implica una asociación física, pues el objeto fotografiado se convierte en: impresión, síntoma, huella o indicio; tal como ella misma lo afirma: “Comparable a un trasplante físico, la fotografía se halla necesariamente en relación directa con su referente y desencadena la actividad de impresión directa de forma tan inevitable como el pie en la arena” (Krauss, 2002, p. 24). Aunque en ese momento la crítica de arte estadounidense se encuentra reseñando el modo en que fue asumida la fotografía en el siglo XIX, esto le permite aproximarse a su definición de lo fotográfico como indicio al retomar los planteamientos de Charles Peirce a quien cita a pie de página:

Un índice es un signo o una representación que remite a su objeto no tanto porque exista alguna similitud o analogía con él ni porque esté asociado con los caracteres generales que dicho objeto posee, sino porque está conectado dinámicamente (y también espacialmente) tanto con el objeto individual como con los sentidos o la memoria de la persona para la cual sirve de signo” Charles S. Peirce, *Ecrit sur le signe* (Krauss, 2002, p.17).

En esa medida, el carácter indicial que Krauss atribuye a la fotografía es puesto en relación con la memoria, en tanto la imagen se constituye como huella que activa de forma dinámica los procesos de pensamiento del espectador, pero no como decodificación sino como sensación, en tanto activa los sentidos. Con ello, no se trata de que la imagen fotográfica sea decodificable, sino de un signo cuyo enigma activa la actividad reflexiva del espectador a partir de lo sensitivo, tal como lo logra hacer Muñoz con su dispositivo. La relación entre el objeto y la huella es indiscutible, pero ésta logra hacerse plástica con la entrada del tiempo, cuando la imagen se aleja del referente y se vacía de modo que se hace huella que no solamente dirige la mirada al objeto del que ha partido, sino que su condición misma de vestigio la convierte en un signo incomprensible y por tanto atractivo para la mirada.

Es así como procede la imagen fotográfica en Oscar Muñoz donde el tiempo entra y acontece en el dispositivo para distanciarla del referente mismo, para evidenciar que lo importante no es el sujeto que ha dado lugar a la fotografía sino lo que sucede con su huella, en tanto acontecimiento sensorial que tiene lugar ante los ojos del espectador. En Oscar Muñoz lo fotográfico está vaciado de sentido, no busca establecer un puente con el referente, por el contrario se afirma como huella y vestigio del vacío -no de la realidad, no del sujeto específico recortado de los obituarios de los periódicos en su devenir en el tiempo-, de modo que la imagen no se detiene en el referente sino que se expande en lo

poético de la sujeción del tiempo. En ese sentido, el dispositivo fotográfico creado por Oscar Muñoz permite pensar en la posibilidad de aproximarse a aquello inasible e irrepresentable: la ausencia.

Krauss al referirse al trabajo de Duchamp señala que ante la fotografía es posible sentir la presencia de las cosas, de modo que suscita una *sensación de presencia muda no decodificable*. En Oscar Muñoz esa presencia no es la del referente de lo fotografiado, el sujeto recordado en el obituario del periódico, sino de la ausencia, esto en tanto la imagen es presentada en su disolución y acontece como pérdida que impregna la mirada del espectador como interrogación. Así aunque la fotografía en Oscar Muñoz guarde una conexión física con el referente, en tanto signo indicial, ésta es superada para hacerse signo de la ausencia del mismo. Oscar Muñoz no concibe la fotografía como un depósito de memoria, ya que en ella no es posible detener el tiempo, tan sólo hace evidente su acontecer que siempre conduce al vacío. La impresión que ha hecho el cuerpo en el papel fotográfico no le interesa, pues su interés radica en la imagen en tanto disolución.

De acuerdo con lo anterior, se puede afirmar que a Oscar Muñoz no le interesa la relación de semejanza entre la fotografía y su referente, sino la imagen misma como huella de lo que ha desaparecido, la imagen abandonada a su condición de huella de lo ausente. A Oscar Muñoz no le interesan las fotografías de los fotocineros ni de los periódicos porque sean el recuerdo de alguien particular, sino por el hecho de que se constituyen como índices de ausencia, de lo que ya no existe. Es como si vaciara la imagen de toda identidad, de toda particularidad, que abandonara el referente y tomara la imagen en sí para evidenciar el modo en que es indicio de una ausencia, cualquiera que ésta sea, la cual tiene lugar en su dispositivo vacío en el devenir del tiempo. Es así como la imagen fotográfica no representa la ausencia del individuo que ha sido fotografiado, sino que es la manifestación misma de la ausencia en tanto no señala algo fuera de ella, sino que se señala a sí misma como soporte vaciado.

Así, la imagen que plantea Oscar Muñoz no representa, ya que no pretende plantearse como signo decodificable, sino que al hacerlo como dispositivo realiza un llamado a la experiencia del espectador al hacer perceptible el acontecer de la ausencia en el devenir del tiempo. Con la fotografía, Oscar Muñoz no pretende sustituir la ausencia de las personas fotografiadas, sino hacer hincapié en su ausencia. Es así como la fotografía documental de la que parte Muñoz, se convierte en imagen fotográfica al ser desprendida de su condición comunicante: el desplazamiento de la evidencia de la muerte de alguien a una imagen plástica. Por medio del dispositivo de instalación que crea Oscar Muñoz la imagen ya no es el testigo, sino el espectador, ya que ésta sólo es el vestigio a partir del cual es posible activar la percepción sin decodificación alguna.

En la obra de Oscar Muñoz la imagen nunca adquiere una forma definitiva, ni como dibujo ni como fotografía. Esa puesta en duda de la imagen implica una reflexión de la memoria, pues al ponerla en movimiento evidencia su incapacidad para capturarla. Esto en tanto la condición visual de la imagen fotográfica es superada por su condición visible. La fotografía no se expone para recordar una realidad particular, sino que aparece para *hacerver* que allí reside una ausencia que se hace visible por su constante aparición-desaparición. La imagen fotográfica no intenta recordar la muerte sino que hace visible la ausencia que adviene con ella, la hace palpable a pesar de su condición inefable. Allí, la fotografía no se expone para ser vista, sino para hacer ver lo que la atraviesa y la agujerea, la ausencia, tal como lo afirma Juliana Orozco en su tesis sobre Muñoz: “La imagen, en su obra, es la huella de una ausencia, de algo en permanente cambio” (Orozco, 2009, p. 22). De acuerdo con lo anterior, la relación que se puede establecer inicialmente, entre las imágenes de individuos fallecidos y su relación con la muerte no se desarrolla de forma unilateral, ya que el espectador en cuanto se pone delante de la obra, antes de reconocerse igualmente efímero, reconoce la ausencia como una presencia a la que ha dado lugar por medio de su condición vital, el aliento.

Por el contrario, en Diettes la imagen fotográfica está llena de sentido, ya que establece un puente entre el referente y la huella de la ausencia (las prendas de vestir), y el cual el espectador simplemente debe seguir en su actividad decodificadora. A pesar del intento de constituir un dispositivo, en *Río abajolas* huellas significan la ausencia, se presentan como tal, como la constatación de la desaparición de personas específicas de una comunidad en particular. En esa medida, la fotografía sólo documenta esa ausencia y se presenta como un mensaje: Vean esta es la ausencia en nuestro país, la ropa abandonada de los desaparecidos. En ese sentido, al intentar documentar la ausencia, la artista la define y la circunscribe a una situación específica, de modo que detiene la mirada del espectador, puesto que la imagen se configura como un mensaje y no como una experiencia de ella. El dispositivo no funciona como un activador sensorial, sino emocional ya que las fotografías no se hacen presencia por medio de él, sino que se re-presentan como documentación. Esa repetición de la presentación se da en tanto la fotografía no lleva a la presencia del referente fotografiado, sino a la constatación documental de la ausencia, que se detiene allí como mensaje que el receptor sólo puede aceptar pasivamente.

De acuerdo con lo anterior, el dispositivo que propone cada artista lleva al espectador a lugares distintos. Por medio de él, Oscar Muñoz logra suscitar en el espectador la experiencia de ausencia por medio de la sensación, de modo que ésta se hace visible. Por el contrario, en Diettes éste sólo logra disponer una imagen visual de la ausencia. La imagen propuesta por Muñoz no da a ver el

tiempo sino que lo hace ver en la transición de la aparición a la desaparición de los rostros de las fotografías. Ese tiempo no es una instancia contenida ni inmóvil, sino por el contrario, un continuo fluir que se transforma constantemente. Es por ello, que la obra evidencia la imposibilidad de la contención del tiempo, lo que transforma radicalmente la idea de memoria, puesto que la imagen ya no puede ser concebida como una marca detenida que permite evocar lo ausente, sino que es un índice que se revela como ausencia sometida al tiempo.

El dispositivo que configura *Aliento* evidencia la potencia de la imagen, ya no en términos visuales sino de visibilidad. Esto en la medida en que ésta se hace un acontecimiento que se desarrolla en y con la presencia del espectador. La imagen no remite a nada exterior a ella, sino que es la cosa misma en el presente. En *Vida y muerte de la imagen* Régis Debray plantea desde el inicio de su texto que el arte no comunica sino que expresa, de manera que ante la obra de arte, no es legítimo preguntarse *qué mensaje quiere transmitir*, sino *de qué modo se expresa*, se desarrolla y tiene lugar. Esto le permite afirmar que “la imagen hace pensar por medios que no son una combinatoria de signos” (Debray, 1998, p. 43). Es por ello que contrapone la imagen comercial, que está pensada como un medio de comunicación y cuyo objetivo es transmitir una idea precisa, a la imagen artística que se mantiene en sí misma y no señala nada fuera de ella. A partir de ello, plantea dos tipos de imágenes: la visual y la visible.

Para Debray lo visible se realiza en lo legible, es decir, en el momento en que la palabra intenta poner en su lenguaje, aquello que el ojo vislumbra, de modo que lo visible aparece en la escritura del arte. Aquello visible se encuentra en completa relación con la dimensión aurática que Benjamin atribuye a las obras de arte, en tanto ésta es definida como la intuición de la manifestación de una lejanía; esto en tanto el filósofo francés relaciona dicha definición con la imagen sagrada de la Logosfera, en la que ésta se abre a algo diferente a ella. El autor establece tres edades de la mirada: Logosfera (era de los ídolos), Grafósfera (era del arte), Videósfera (era de lo visual). A cada edad atribuye un modo de comprensión de la imagen a partir de lo planteado por Pierce. La logosfera es relacionada con el indicio, definido este como un fragmento de un objeto o algo contiguo a él, en otras palabras, una parte tomada por el todo. A la grafósfera la relaciona con el ícono, el cual es definido como aquello que se parece a la cosa sin serlo, lo que establece una relación de identidad sin llegar a ser del todo arbitrario, pues se trata de una relación analógica. Y por último, la Videosfera es relacionada con el símbolo, en tanto establece una relación completamente convencional con el referente, lo que supone la existencia de un código reconocible. A ésta última

corresponde la imagen visual, en tanto se configura como un código que puede ser descifrado por el espectador.

Debray establece que la imagen visible es referida a lo invisible, a todo aquello a lo que es imposible aproximarse, de manera que sólo funciona como enlace, ya que no muestra, sino que indica el camino para vislumbrar la lejanía, a partir de su sospecha como presencia ausente. Por el contrario, la imagen visual engaña con la virtualidad de una presencia inmediata, es decir, la creencia que al decodificarla es posible estar en presencia de lo que se quiere comunicar. De manera que la imagen visual es una ilusión constituida por el deseo de quien la observaba, el deseo del consumidor. Esta imagen sirve para no mirar a los otros, ya que ciega en su constitución como código decodificable y consumible, así tal como el mismo Debray la define: “Lo visual indica, decora, valoriza, ilustra, autentifica, distrae, pero no muestra” (Debray, 2009, p.235). Es por ello que hacia el final de su ensayo, el autor argumenta que mientras la imagen visible desestabiliza, lo visual ofrece seguridad, puesto que envuelve al mundo en sus manos y hace de éste una imagen consumible y comerciable. En ese sentido, el filósofo francés aduce que lo visual conduce a la ceguera y a la imposibilidad del ver.

Para Erika Diettes y Oscar Muñoz esa ceguera que produce la imagen la perciben como prueba de la automatización de la mirada debida a la sobreproducción de imágenes de violencia con las que se encuentra cualquier colombiano. Es por ello que su producción parte de la intención del cuestionamiento de esa mirada de consumo tomando elementos que la han producido para transformarla en una de reflexión. Con el dispositivo que proponen, los dos artistas plantean una imagen que logra superar el régimen de lo visual para retomar lo visible. Ello significa una vuelta a la fotografía como indicio, el cual es revalorado como la posibilidad de encuentro con aquello ante lo que nos deja ciegos: las imágenes de consumo que plantean los diferentes medios de comunicación respecto al conflicto.

La imagen en Erika Diettes a pesar de su indexación permanece en el dominio de lo visual en tanto en ella es fácilmente reconocible un código que dirige a un único significado, razón por la que no posee una apertura que permita superar el estadio de decodificación. Aunque es tomada una huella de la ausencia esta no es volatizada con un acontecer que determine la experiencia del espectador, sino que este permanece en el lugar seguro de la interpretación de un mensaje que se le presenta completo sin ninguna grieta. Así, contrario a lo que sucede con Oscar Muñoz, la huella remite todo el tiempo a la ausencia, de modo que ésta tiene lugar en su trabajo como referencia y no como

experiencia del espectador. En ella la imagen siempre permanece fija como un enunciado que simplemente es necesario interpretar.

Para comprender con mayor detalle resulta útil referirnos a lo desarrollado por Lyotard respecto a lo sublime, ya que éste concepto puede permitirnos explicar con mayor detenimiento la condición de lo visible en la obra de Oscar Muñoz, sin que se pretenda atribuirle dicha condición. En varios de los artículos que componen *LoInhumano*, el filósofo francés retoma los planteamientos realizados por Kant en la *Crítica del Juicio* para adjudicar al arte moderno la experiencia de lo sublime. Específicamente en el artículo *Representación, presentación, impresentable* Lyotard continúa la disertación emprendida por Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* al establecer las distancias entre la fotografía y la pintura. Aunque el autor sobrepone la pintura a la fotografía, debido a su condición industrial, también le atribuye la capacidad de suscitar lo sublime. De acuerdo con Lyotard, lo sublime aparece en el momento en que la facultad de la imaginación y de la razón entran en tensión. La razón propone una idea a la que la imaginación no puede dar una presentación sensible, lo que evidencia la imposibilidad de dar forma de la idea. Esa imposibilidad formal de la imaginación es lo que lleva a la experiencia de lo sublime en tanto genera un sentimiento de pesar placentero. Esa aporía se produce debido a, de un lado, la dificultad de la imaginación para alcanzar a la razón al procurar hacer ver lo que no puede ser visto; y de otro, al hecho de que la insuficiencia de las imágenes evidencia el poder sugerente de las ideas.

Si bien la preocupación de Muñoz es el asunto fotográfico, en su obra se puede percibir la idea de tiempo en la presencia de la ausencia. Otorgar al tiempo una imagen es una empresa bastante difícil, en la medida en que puede tratarse de un esfuerzo representativo sin ninguna incidencia significativa, una imagen vacía sin ninguna reflexión. Aunque la obra no se propone dar forma al tiempo, en ella aparece como idea sin forma sensible, pero como parte activa del dispositivo de la obra, ya que es este elemento el que realiza la obra en presencia del espectador. Es como si el tiempo y el espectador actuaran como agentes reveladores de la imagen que propone el artista. En esa medida, se puede hablar de una cercanía de la obra a lo sublime, en tanto que se procura la presencia de una idea en la ausencia de una forma sensible. La ausencia no es una referencia que permanezca capturada en la imagen como huella, sino que es el acontecimiento que se realiza en diálogo con el tiempo y el espectador. En esa medida, se evidencia que a pesar de que Oscar Muñoz parte de la imagen fotográfica en ella no se contiene la totalidad de la obra, sino que es un elemento más que permite comprenderla en su disposición como instalación.

La cercanía de la imagen que propone Oscar Muñoz con el concepto de lo sublime de Lyotard reside en que no plantea una imagen definitiva, sino en devenir a partir de la cual se vislumbra y se intuye algo que no está en ella, pero sí acontece con ella. La imagen es propuesta como un indicio que no define como ausencia, pero le da lugar. Esa imagen en devenir es planteada entonces como una no-imagen en la que además de que no es posible establecer un código para decodificar, en ella no reside aquello de lo que se quiere dar cuenta. Es una imagen que niega su definición como depósito de memoria en tanto en ella nada permanece, sino que por el contrario todo acontece. Esa imposibilidad de la imagen, ese misterio, es lo que se va a grabar en la memoria del espectador, aquello inalcanzable a penas vislumbrable. Así en Oscar Muñoz la memoria no se configura en el recuerdo de una imagen que establecería relaciones con las diferentes experiencias del espectador, sino que es el registro o la impresión que causa esa imposibilidad de la imagen, la cual impregna la experiencia y se guarda en la memoria como interrogación mas no como afirmación. Así, la ausencia se convierte en un elemento de la obra, y a pesar de que no es el tiempo mismo, logra evocarlo en la percepción de su presencia, tal como lo refiere Santiago Olmo al señalar la importancia que tiene el tiempo en la obra de Muñoz: "El tiempo es un mecanismo básico de funcionamiento en sus obras y no sólo porque conecta con las estructuras y modos de memoria, también porque la visión de algunas obras nos sitúan en el propio proceso de gestación de las imágenes que discurre paralelo al modo en que las percibimos" (Olmo, 2009, p. 150).

De acuerdo con Olmo, el tiempo es el elemento fundamental en la obra de Muñoz, ya que gracias a su acontecer la mirada y las sensaciones del espectador se transforman. El tiempo que tiene lugar en la obra no significa el fracaso de la representación, sino el paso a la presentación por medio de la ausencia. Entonces, el concepto de memoria es puesto en crisis, en tanto que ésta, definida como presencia de la ausencia, ya no puede aludir a la imagen puesto que no puede ser la presencia de lo ausente, pues es la ausencia misma. La imagen se vacía y se hace ausencia y se cierne como misterio sobre la memoria, como un resquicio de posibilidad.

El dispositivo de *Aliento* evidencia la vaciedad de la imagen al someterla al tiempo, el cual hace de ésta una experiencia para el espectador. Cuando la imagen fotográfica filtra el tiempo y se hace imagen móvil tiene lugar la ausencia que aparece como una presencia que se percibe sin forma (en la transición de imagen fija a imagen móvil), la cual evoca la idea de tiempo que se reconoce como tal, como idea y no como imagen. Es entonces cuando acontece el sentimiento de lo sublime en el espectador, pues éste se da cuenta de la imposibilidad de la atribución de una imagen a la idea de ausencia que deviene sensación. Es así como las obras no evocan lo sublime, sino que aproximan al

espectador a su experiencia al ponerlos delante de un dispositivo que presenta la ausencia como un vacío que acontece en el tiempo.

En cuanto al trabajo de Erika Diettes, en ella no hay cercanía a lo sublime, ya que el vestigio del ausente es asumido como la huella fidedigna que da cuenta de esa ausencia, pues como se mencionó con anterioridad, en ella no hay cuestionamiento del indicio, simplemente una aceptación de éste como evidencia de la ausencia. En ese sentido Diettes parte de una idea diferente a la de Muñoz, en tanto la ausencia no es asumida como algo irrepresentable, sino como algo de lo que queda una huella. Las prendas de ropa son la evidencia de la ausencia del cuerpo de modo que considera que puede atribuir una imagen a la ausencia a pesar de que ésta sea el registro de un abandono. Es por ello que en ella nada se vislumbra ni se intuye puesto que todo aparece, el vestigio se detiene en su definición como evidencia.

A propósito de *Sudarios*, Ileana Diéguez (2012) plantea que Diettes con sus imágenes sublima el dolor al registrar las marcas que ha dejado en los cuerpos y los gestos de quienes han sido testigos de las masacres. Diéguez ve en esa obra un trabajo de alegorización en tanto se hace del dolor una imagen a partir de la cual es posible intuir el efecto de esa experiencia sin que lo sea del todo. Esa interpretación de Diéguez hace del retrato un objeto potente en su expresividad en tanto el cuerpo, ya no la ropa, se convierte en la huella de la ausencia del otro. Aunque la investigadora mexicana se refiere al dolor como el punto de partida de ese trabajo, en éste es posible también hablar de ausencia, en tanto pérdida de la experiencia ante la atrocidad. Pero cómo acontece esa alegorización. Con sus fotografías, Diettes logra dar una imagen a la ausencia, pero ésta en lugar de hacerla visible se detiene en su dimensión visual en tanto se presenta como testimonio documental de la ausencia.

Al igual que los artistas modernos a los que se refiere Lyotard, los artistas colombianos mencionados pretenden hacer visible lo que permanece invisible y ausente: “cuando se procura presentar el hecho de que *hay algo que no es presentable*, hay que martirizar *la presentación*. Entre otras cosas, esto quiere decir que los pintores y el público no disponen de símbolos establecidos, figuras o formas plásticas que permitan señalar y comprender que en la obra se trata de Ideas de la razón o de la imaginación” (Lyotard, 1998, p.128). Esa martirización de la presentación puede comprenderse como el inicio del cuestionamiento de los métodos de representación habituales. La representación implica la existencia de un código acordado en una comunidad que lo escucha y lo emite, pero con la disolución de ese acuerdo se hace necesaria una exploración en la presentación, en la construcción de un código comunicativo en la obra misma. Ésta establece el código y el modo de reconocerlo, de manera que aquellos que se ponen delante de la obra lo hacen como sujetos

políticos en tanto tienen la posibilidad de disentir ante una imagen que no se les impone sino que se desarrolla en el ejercicio de la mirada. Así mientras Muñoz martiriza la representación y hace de su obra presentación que instauro su propio modo de comprensión, Diettes conserva la rememoración en el espectador, en tanto se trata de obras que buscan hacer público un duelo que permanece en el ámbito de lo privado.

De acuerdo con Lyotard, a las vanguardias artísticas europeas de principios del siglo xx les interesaba hacer ver que en lo visual existía lo invisible. Esa relación paradójica entre lo visual y lo visible se encuentra presente, de diferentes modos, en la obra de Muñoz y Diettes, en su intento por hacer de la fotografía una forma que devela la ausencia. La presencia de esa ausencia en la fotografía es lo que permite que la imagen no detenga la mirada, sino que por el contrario la invita a seguir el rastro de aquello que se escapa y la excede. El menoscabo de la representación por la presentación ha sido abordado en el estudio del arte colombiano, tal como se puede apreciar en la investigación de la profesora María Margarita Malagón en *El arte como presencia indéxica* donde analiza la obra de tres artistas colombianos: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa a partir del concepto de index enunciado por Krauss²⁴. Con la investigación Malagón demuestra el modo en que el trabajo de los artistas es una actividad ética y política, pues aunque se concentra en el desarrollo conceptual en el análisis de las obras, no deja de relacionar su análisis con el entorno social y político en el que se encontraban inmersos los artistas.

A partir de lo planteado por Rosalind Krauss a comienzos de los años setenta, la investigadora colombiana establece dos periodos de desarrollo de la representación en el arte colombiano: nueva figuración e indexalidad. Krauss define su concepto al definir la obra por la presencia de “signos indéxicos”, tales como *huellas y rastros* (entre otras manifestaciones físicas), de objetos o estructuras con los que los artistas de su interés habían interactuado durante la elaboración de su obra. Por lo tanto, éstos no buscaban expresar o representar una realidad, sino presentar indicios y señales que aludieran a ella.

Malagón señala que durante la década de los años sesenta y setenta, hubo un gran desarrollo del lenguaje neofigurativo en el arte colombiano, al reseñar el trabajo de la época de artistas como:

24 Véase Malagón, M. M. (2010).

Pedro Alcántara, Norman Mejía, Carlos Granada y Luis Ángel Rengifo. De acuerdo con lo mencionado por Malagón, estos artistas se preocuparon por representar la violencia como una entidad aborrecible y despreciable, en la que el cuerpo era una forma irracional y monstruosa. Esto lleva a afirmar a la autora que se trataba de un lenguaje visual agresivo: "estos artistas, más que interpretar la violencia como hechos aislados, la abordaron como una entidad aborrecible y despreciable, proyectando una dimensión humana irracional y monstruosa que buscaron hacer visible utilizando un lenguaje visual agresivo no muy distante de las fotografías publicadas en *La violencia en Colombia*[...] A través de su tratamiento neofigurativo, tales artistas simbolizan la distorsión humana física y psicológica, incluyendo el erotismo invertido, mencionado por Barnitz, manifiesto en los actos perpetrados por los grupos en conflicto" (Malagón, 2010, p. 28). De acuerdo con Malagón ese lenguaje suscitaba una mayor conciencia y una actitud crítica en el espectador frente a la situación sociopolítica que vivía el país. Esa representación agresiva del cuerpo humano, lindante con lo grotesco, pretendía evidenciar las posibilidades de brutalidad a la que podían llegar los hombres en medio del código de violencia. Además de esa neofiguración, Malagón sitúa como antecedente del trabajo de los tres artistas objeto de su investigación, la dimensión política de la gráfica colombiana, especialmente el trabajo desarrollado por Taller 4 Rojo. Respecto al trabajo de estas décadas Malagón señala que mientras en los ochenta se representaba cuerpos trasgredidos, en Muñoz, González y Salcedo, el cuerpo ya no aparece, tan sólo su huella como índice de ausencia.

Además de ello plantea que para los artistas de los sesentas resultaba urgente un arte de denuncia que pudiera señalar un conflicto que había sido poco visible en las ciudades, del que sólo se había sabido gracias al texto publicado por la comisión enviada por Lleras Camargo para establecer las razones y consecuencias del proceso de Violencia en el país²⁵. En contraposición, la obra de los tres artistas de interés de Malagón se interesó por dar cuenta de los efectos y las implicaciones del conflicto, los cuales pasaban desapercibidos, debido a la superabundancia de imágenes e información, lo que llevaba a la automatización de la mirada y la memoria.

25 Los integrantes de dicha comisión fueron: el sacerdote Germán Guzmán Campo, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna. Dicho informe fue publicado en 1962 bajo el título *Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social (1962)*. A esta publicación se sumó la que realizó de forma independiente el Sacerdote Guzmán, cuyo nombre fue *Laviolencia en Colombia* en 1968.

En contraposición, el arte producido durante los ochentas y noventas Malagón lo caracteriza como un arte indéxico con el que los artistas aspiraban a impactar a los espectadores para que adquirieran conciencia del carácter monstruoso de los acontecimientos. Esto implica una transformación en la representación del cuerpo, pues: “otra diferencia significativa entre los dos grupos de artistas se relaciona con la visibilidad del cuerpo humano. Mientras que en obras más tempranas predominaba una agresión contra la figura, en la obra de González, Muñoz y Salcedo la figura es tratada ya sea como una imagen gráfica no distorsionada, como evanescente o como una realidad ausente” (Malagón, 2010, p. 110).

Malagón afirma que los tres artistas de su interés poseen un lenguaje indéxico en la medida en que extraen imágenes de su contexto original para convertirlas en el espacio de las obras en "receptáculos de evidencia", en tanto huellas o vestigios de acontecimientos que habían tenido lugar realmente. Ese abandono de la imagen corporal por la asunción de sus huellas, es lo que la autora identifica como la transición de la representación a la presentación. Esto le permite afirmar que Muñoz emplea la imagen fotográfica como vestigio, en tanto ésta no representa a nada ni nadie, sino que se desarrolla como presencia, la cual no se limita a dar cuenta de la realidad, sino que la expande.

En cuanto a Diettes, la paradoja entre lo visual y lo visible se da en el momento en que, a partir del indicio que significan las prendas de los desaparecidos, el espectador puede vislumbrar la ausencia. Aunque esta no acontece como presencia y no implica una apertura, suscita en el espectador la reflexión sobre ésta aunque sea de forma unidireccional. En esa medida, la visualidad de la imagen de las prendas, suscita una visualidad, que aunque no suscita los mismos procesos que la de Muñoz, permite que el lugar haga un espacio en su tiempo para pensar en lo que ésta significa en nuestro contexto. En las fotografías están las prendas, pero estas indican la ausencia que las excede y está fuera de ellas, y que sólo puede tener lugar en el espectador como significado.

De acuerdo con lo anterior, las obras de Diettes y Muñoz son imágenes creadas con la evidencia de la ausencia de un cuerpo, por lo que inevitablemente el espectador tiene que remitirse a la realidad de la que son extraídos algunos de los elementos con los que trabajan. Aunque la obra en tanto imagen puede mantenerse por sí misma, la necesidad de interpretación del espectador lo lleva a seguir aquello que se anuncia como ausente en la imagen misma. Ello no significa la vuelta al

referente, sino la constatación de la ausencia no sólo en la obra, sino también en la realidad, lo que supone una entrada del espectador en lo político a partir de su trabajo con la imagen, tal como lo señala la autora: “Su carácter indéxico invita a los espectadores a identificar, reconocer y evaluar los signos que ellas contienen (actitudes humanas, rastros, reflejos, superficies grabadas y objetos y espacios alterados) en su alusión a realidades complejas [...] Este proceso inquisitivo permite no sólo interpretar cada obra, sino también cuestionar los asuntos políticos, sociales y éticos que subyacen a éstas” (Malagón, 2010, p. 130). En cuanto el espectador, reconoce en la imagen una condición indicial, su interpretación es conducida de forma directa al tejido del que la obra procede. En el caso de los dos artistas, los indicios son de ausencias que al ser seguidas no permiten llegar al sujeto del que proceden, sino a la constatación de su ausencia en el mundo real, lo que necesariamente obliga a reflexionar la obra de acuerdo a su contexto. Aunque esa propuesta de análisis indicial de las obras permite aproximarse a una condición política en las obras de Diettes y Muñoz, ésta constriñe las posibilidades de análisis, en tanto las obras pueden ser reducidas a una interpretación contextual. Es por ello que del análisis de Malagón sólo se tomará lo planteado respecto al índice como posibilidad indicativa y evocativa, sin constreñirlas a la realidad que refieren. En ese sentido, se buscará establecer el modo en que la obra de Diettes y Muñoz adquieren su condición política en la presentación de su dispositivo sensible. De modo que en la obra de éstos, la imagen fotográfica opera como un índice que, aunque refiere la realidad, se configura como apertura en tanto evoca la ausencia de cuerpos, como visibilidad de apertura.

3.3 La imagen en *Río Abajo* y *Aliento*

En *Levedad*, el primer capítulo de *Seis propuestas para el próximo milenio*, Italo Calvino narra cómo al inicio de su carrera como escritor era un imperativo representar el mundo y sus diferentes vicisitudes. Esa exigencia hizo de su escritura un trabajo lleno de pesadez y dureza, pues tal como él mismo lo afirma: “Era como si nadie pudiera esquivar la mirada inexorable de la Medusa” (Calvino, 1989, p. 16), puesto que la realidad se presentaba como una opacidad pétrea. La mención de ese ser mitológico permite a Calvino emplearlo como metáfora para explicar el modo en que todo lenguaje expresivo se vale de la imagen para construir su sentido poético en oposición a la impotencia a la que reduce la Medusa. Calvino recuerda que Perseo logra cortar la cabeza de la Medusa utilizando su escudo como espejo, gesto que el autor establece como alegoría del modo en que el escritor se relaciona con el mundo por medio de las imágenes. Lo que le permite afirmar que, del mismo modo en que Perseo logra vencer la Medusa, el escritor puede vencer la pesadez del mundo al valerse de la imagen y no de la visión directa de la realidad. A partir de esa mirada indirecta, el escritor puede dominar la realidad y representarla sin ocultarla, pues al igual que el héroe griego, el poder del escritor reside en su rechazo de la visión directa de la realidad. Esto no implica una negación de la realidad, sino una transformación de la mirada, pues el escritor ya no pretende observar el mundo y representarlo tal como es, sino que lo hace de forma indirecta, por medio de las imágenes. En ese sentido, el lenguaje en lugar de configurarse como un código, se convierte en el material fundamental para la construcción de imágenes. Del mismo modo, Diettes y Muñoz señalan la realidad tomando vestigios de ella, para referirla pero más aún para constituir la como imagen de lo que parece irrepresentable.

En esa medida, el escritor, y con él el artista, ve la realidad por medio del lenguaje poético, que no es código, sino imagen. Para Calvino a pesar de que el lenguaje es un código, éste puede sobrepasar su condición comunicativa al hacerse expresivo y construir sentidos por medio de imágenes. Es así como al final del primer capítulo el autor italiano logra definir el trabajo del artista como una labor

con la imagen, en tanto ella permite la plasticidad de la constante elaboración. Con el lenguaje expresivo ninguna imagen se establece como único sentido, sino que es una posibilidad de elaboración infinita. De acuerdo con ello, Calvino concluye que la realidad sólo puede ser asida por la imagen poética.

En esa medida, la relación entre el mundo y el artista es paradójica, ya que éste lo muestra negándolo, empleando la imagen como espejo. A pesar de las dificultades que implica crear imágenes y defender el espacio de lo poético en medio de la guerra, los artistas han hecho de su trabajo una toma de posición sin que ello signifique reducirlo a mera ideología. *Siempre ante la imagen estamos ante el tiempo*. Esa es la frase con la que Didi-Huberman inicia su libro *Ante el tiempo*. Esa afirmación sintetiza el modo en que define la imagen como una imbricación de unidades de tiempo, lo que supone una definición de ésta como anacronía, pues tal como él mismo lo afirma:

Ante una imagen -tan antigua como sea-, el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del especialista. Ante una imagen -tan recuente, tan contemporánea como sea-, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión (Didi-Huberman, 2006, p. 12).

De acuerdo con Didi-Huberman el carácter anacrónico de la imagen se debe a que, ante la mirada de cualquier observador, en ella se dan tres movimientos: el presente de la experiencia de quien observa, la memoria que convoca y el porvenir que compromete. Esa presencia múltiple de tiempos en la imagen permite al crítico francés definirla como un montaje anacrónico. Es por ello que la imagen es un material completamente plástico, puesto que la presencia de diferentes tiempos en ella la mantienen viva y en constante movimiento. De acuerdo con lo anterior, Didi-Huberman define la imagen como un concepto operatorio y no como un simple soporte de iconografía, lo que coincide con la imagen de *punctum* definida por Barthes. En ese sentido se puede decir que, mientras la fotografía se mantiene en el referente, la imagen fotográfica es un montaje anacrónico que opera poniendo al espectador ante el tiempo heteróclito. Antes de proseguir es necesario aclarar que para que haya imagen fotográfica es necesaria la fotografía (esa definición seminal que la inaugura como huella), pero que es necesario superar su limitación como índice de la realidad, de modo que se pueda atravesarla, y así encontrar lo poético en la constitución de la imagen.

De acuerdo con lo anterior, el gesto de Perseo tiene lugar en la imagen fotográfica, ya que en la constitución de lo poético, ésta logra mostrar de forma indirecta la realidad, pues de acuerdo con Didi-Huberman en ella es posible tomar posición. A partir del análisis del *ABC de la guerra*, el libro compuesto a modo de *collage* por Bertolt Brecht durante su exilio, Didi-Huberman intenta dilucidar

el modo en que las imágenes toman posición. El libro del dramaturgo alemán, publicado en 1955, es un texto ilustrado que éste compuso disponiendo algunas de las imágenes, de prensa o propaganda política, que circularon durante la Segunda Guerra Mundial, junto a epigramas poéticos escritos por él. Esa composición de las imágenes como montajes llama la atención de Didi-Huberman, ya que en ellas Brecht también logra suscitar el efecto de distanciamiento que creó en el teatro. Esa reflexión del crítico francés puede servir para comprender el modo en que en la obra de Muñoz llega a configurarse una mirada política a partir de lo poético.

Didi-Huberman establece que distanciar no es poner lejos, sino poner distancia, de modo que pueda aguzarse la mirada, al modo del escudo de Perseo. La distancia permite observar el carácter disorde de la imagen, su condición anacrónica. El distanciamiento brechtiano consiste en emplear medios estéticos que evidencian la condición de ilusión de la representación teatral, quebrando la cuarta pared del escenario. Ese efecto de distanciamiento puede observarse en Muñoz, ya que en cada una de sus obras se cuestiona el estatuto de la fotografía, al evidenciar el modo en que ésta también se encuentra sujeta a la corrupción del tiempo. Muchas de las obras de Muñoz pueden ser comprendidas como la deconstrucción de lo fotográfico, en tanto sus imágenes no conservan el tiempo y el espacio del instante capturado por el disparo de la cámara. Por el contrario, sus imágenes acontecen en el tiempo, el cual al mismo tiempo que las revela, las socava. Si el distanciamiento es la condición para la toma de posición: ¿cómo las imágenes que propone Muñoz lo hacen?

De acuerdo con el crítico francés, la toma de posición de la imagen implica una asunción paradójica de la representación, ya que al mismo tiempo que representa debe mostrar que se trata de una representación. Esa condición paradójica de la imagen está del todo presente en Muñoz. Si se piensa en *Aliento*, el artista parte de la fotografía para construir su obra como imagen fotográfica. Éste toma la fotografía para evidenciar cómo es una representación; muestra que la imagen que propone no se detiene en el referente de la fotografía sino que extiende la mirada a la ausencia de éste. En *Aliento* a Muñoz no le interesa que el espectador identifique a las personas que aparecen en las impresiones serigráficas, sino que experimente la ausencia que da lugar a la imagen.

El distanciamiento muestra y expone la contraposición de los diferentes tiempos que subsisten en la imagen. Esa exposición permite que ésta inaugure una historicidad, pues en lugar de mantenerse en el estatismo de un tiempo histórico preciso, contiene varios que pone en movimiento. Es por ello que Didi-Huberman afirma que el distanciamiento es la fundación de una historicidad. En la exposición de los diferentes tiempos que componen la imagen, crea una historicidad anacrónica,

pues no considera cada tiempo en su especificidad sino con relación a los otros, lo que supone una aproximación a la memoria en tanto implica remontar el tiempo. En ese sentido, *Aliento* no refiere ni representa un momento histórico preciso, sino que inaugura una historicidad, aquella que tiene lugar en la experiencia del espectador con el dispositivo. Por el contrario, la imagen en Diettes queda limitada a un momento preciso, la desaparición del cuerpo, en tanto la visibilidad que reside en ella conduce a la reflexión de esa única ausencia de los desaparecidos por el conflicto.

En *Aliento* coexisten varios tiempos: el de la toma de las fotos de carnet, el del momento en que son publicadas en el periódico, cuando son tomadas del periódico, cuando son serigrafiadas en los círculos de acero, cuando por el aliento aparecen ante la mirada del espectador, cuando desaparecen. Esas unidades temporales al no ser organizadas para representar un momento histórico preciso, como durante la década de los noventa en nuestro país, no llegan a constituir un único sentido. Muñoz simplemente monta su obra disponiendo diferentes unidades temporales que presentan el tiempo mismo. El artista, al no imponer un sentido a las unidades con las que trabaja, simplemente las presenta y las expone ante los ojos del espectador como una imagen múltiple y anacrónica sin ningún sentido impuesto. La imagen permanece en su libertad plástica para que el espectador construya su propia historicidad. Ésta tendrá lugar en la puesta en relación de tiempos diversos que el espectador realizará al experimentar la obra, momento en el que, además de percibir aquellos dispuesto por el artista, también podrá comprender aquellos que determinan su comprensión de esa aproximación a la ausencia como sensación.

En otras palabras, en *Aliento* Muñoz no emplea las fotografías de los obituarios para señalar los referentes, sino que las emplea para que quien observe su obra experimente la desaparición como sensación. En ese sentido, la observación de la ausencia, en el constante aparecer-desaparecer de la fotografía serigrafiada, da lugar a su propia historicidad. Entonces, el distanciamiento de *Aliento* tiene lugar cuando, por su carácter anacrónico, la imagen niega toda posibilidad de desarrollo teleológico: ni el significado ni el tiempo son unívocos en ella. A pesar de que Muñoz propone una imagen anacrónica y heteróclita, ésta se configura como forma a partir de un principio compositivo: la ausencia; ello, puesto que en cada una de las porciones temporales presentes en obra, ésta se encuentra presente.

De acuerdo con lo anterior, la imagen que propone Muñoz con su instalación acontece como historicidad en la mirada del espectador. Esa mirada no se reduce a la simple percepción, sino que se hace reflexiva y cognoscitiva, lo que da lugar a la verdadera experiencia. De acuerdo con Didi-

Huberman el distanciamiento propone una operación de conocimiento en la que la mirada puede devenir crítica. Dado que la imagen fotográfica no le presenta una unidad significativa ni temporal, sino la imbricación de diferentes temporalidades, la mirada tiene que detenerse a reflexionar en aquello que observa, de modo que pueda comprender lo que se presenta ante sus ojos como enigmático. Esa comprensión no implica la adjudicación de un significado, ni mucho menos un sentido, sino la posibilidad de sopesarlas, de detenerlas. En ese sentido, el conocimiento que propone el distanciamiento de ninguna manera consiste en una actividad decodificadora. En la imagen fotográfica de *Aliento* el conocimiento adviene por la percepción reflexiva de las diferencias que implican las diferentes porciones temporales presentes en ella. El conocimiento del distanciamiento no resulta de la deducción, ni de la decodificación, sino de la percepción reflexionada.

La imagen también suscita sorpresa, pero más aún catástrofe. La sorpresa es parte fundamental del distanciamiento, pues en él desaparece lo evidente, lo conocido y lo patente para hacer aparecer lo que suscita asombro y curiosidad. Esto es lo que sucede con la obra de Muñoz, ya que se borra lo evidente, pues no es la violencia representada, no es el registro de la ropa de los desaparecidos, ni sus zapatos, sino que se trata de borrar lo huella para exponer que allí *acontece* algo. En ese sentido, el *punctum* de la imagen fotográfica que plantea *Aliento* es la presentación de la ausencia como experiencia sensorial. La imagen escapa de lo evidente para construir el misterio, tal como el mismo Didi-Huberman lo afirma:

Porque el distanciamiento crea intervalos allí donde sólo se veía unidad, porque el montaje crea adjunciones nuevas entre órdenes de realidad pensados espontáneamente como muy diferentes. Porque todo esto acaba por desarticular nuestra percepción habitual de las relaciones entre las cosas o las situaciones (Didi-Huberman, 2008, p. 80).

Aliento logra devolver la capacidad de visión a la mirada de quien se detiene a observarla. La ausencia en su imagen fotográfica no es: ni del sujeto como referente, ni del sujeto muerto, ni la muerte hecha pública, ni la desaparición de los cuerpos en el conflicto, sino todas ellas juntas observándose y estableciéndose como puntos de apertura, a los que el espectador agrega otras, en su comprensión. Muñoz propone una imagen que impide su consumo automático al sorprender al espectador con la aparición de una fotografía que una vez aparece, vuelve a desaparecer, en un movimiento de *continuum* repetitivo que suscita la apertura. La mirada recupera su capacidad de visión al detenerse en los saltos a los que da lugar la anacronía que se configura como enigma, en tanto no establece un significado preciso sino que deja vacíos para que la mirada pueda entrar y participar en su composición. A la mirada acostumbrada a decodificar lo unívoco y cronológico le

restituye la capacidad de ver, al disponer frente a ella una forma caótica que avanza por saltos. De acuerdo con Didi-Huberman este tipo de imagen distanciada busca suscitar la mirada crítica del espectador asombrándolo, mostrándole como insólito lo que como unidad temporal parece banal y regular. Así, Muñoz logra despertar la mirada del espectador disponiendo lo de siempre, las fotografías de los periódicos, pero de otro modo, como imagen fotográfica.

Muñoz logra rescatar de la historia lo que parece irrelevante por su repetición. El artista colombiano toma del periódico las imágenes de personas muertas, sin importarle si murieron por el conflicto o no, porque le interesa la ausencia que reside en ellas. Esa ausencia que encuentra en ellas, no puede mostrarla a los otros como tal, debido a su limitación como fotografías. Para exponerlas como ausencia necesita montarlas y contraponerlas a otras ausencias. Así la imagen de *stadium* que aparece en el diario, se extrae y es puesta en un montaje en donde deviene imagen de *punctum*, en su encuentro con otras temporalidades que también refieren la ausencia. Aquella imagen que no tenía ningún significado particular, se hace incomprensible e inexplicable al constituirse como vacío; las fotografías ya no significan ni refieren, sino que se hacen misteriosas. Muñoz sabe que no es fácil definir la ausencia, razón por la que dispone su imagen fotográfica para hacerla comprensible al espectador como sensación reflexionada.

Ante esta imagen dispuesta a modo de instalación el espectador ya no puede pensar: esta es la imagen de alguien quemurrió y que no conozco, alguien que no puedo reconocer y que por tanto puedo abandonar porque es irrelevante para mí; por el contrario la imagen lo reclama. En su constitución misteriosa, la imagen hace un llamado al fuero interno del espectador, no para que verifique, ni reconozca algo en ella, sino para hacerlo ver, para que experimente la ausencia que no sabe qué significa. Ante *Aliento* el espectador sólo tiene la certeza de que es una imagen que lo reclama. En ese sentido, la sorpresa que produce la imagen del montaje implica un conocimiento por extrañeza.

Esa recomposición de las fotografías banales como extrañas es lo que configura el *punctum* en la imagen fotográfica de Muñoz, pues así como en la imagen que le interesa a Barthes, el *punctum* sorprende porque irrumpe como disonancia. Así, la extrañeza es lo que permite restituir la mirada como experiencia, tal como lo señala Didi-Huberman al citar a Blanchot: “La imagen, capaz del efecto de extrañeza, realiza por lo tanto una suerte de experiencia, mostrándonos que las cosas

quizás no sean lo que son, que depende de nosotros verlas de otra forma y, por esa abertura, hacerlas imaginariamente otras, y luego realmente otras” (Didi-Huberman: 2008, 86).

Didi-Huberman emparenta el montaje con la poesía, ya que por medio de la imagen que propone, evidencia que las cosas no sólo son como en la realidad, sino que pueden ser de múltiples modos. Esto tiene lugar gracias a la dialéctica con la que opera la imagen como montaje. En la imagen permanece lo irresoluble, y en lugar de significar un problema, tal como lo sería para la imagen de consumo, es la potencia misma de la imagen. Por su condición dialéctica la imagen, en lugar de buscar la unidad, expone y activa las contradicciones de su composición heteróclita. Esta imagen no busca la síntesis, sino su disolución.

Por el contrario, la imagen en Diettes busca la resolución, el dispositivo de transparencia que crea imprimiendo las imágenes sobre vidrio conduce a pensar en una solvencia de la imagen, puesto que aunque la ausencia del cuerpo que señala, aún permanece, parece resarcida por el duelo simbólico al que la somete. En ese sentido, la imagen en lugar de provocar e inquietar lleva la mirada a una contemplación pasiva y sosegada en tanto la condición de *stadium* de su imagen es reforzada por la enunciación de un mensaje de rectificación, es decir, de restitución de duelo, lo cual constituye un problema político, ya que la esfera pública que podría constituir se hace alrededor de la disolución de lo problemático que reside en ella al formularse como cenotafío que, aunque simbólico, socava la necesidad y obligación de reflexión colectiva al respecto. Aunque Muñoz no señala una ausencia precisa, reclama insistentemente la mirada y la reflexión del espectador para cuestionar esa ausencia irresuelta que se establece como enigma. Pensar que *Aliento* únicamente representa la ausencia que resulta del conflicto armado colombiano sería socavar su capacidad múltiple como imagen, por ello mismo esa apertura respecto a lo ausente permite mantener activa la mirada puesto que no se establece como único significado, porque allí no hay síntesis. Todo lo contrario sucede con Diettes donde la imagen cierra y soluciona otorgándole una capacidad mesiánica al arte, lo cual contraviene en todo sentido la definición de éste. Así mientras la obra de Muñoz agujerea la mirada, la de Diettes la cierra y la ciega.

Es así como en Muñoz, una vez el espectador observa la imagen y la comprende, sin decodificarla, puede aproximarse a una verdad que se revela como destello, aquella que por su condición como resultado de la experiencia es: singular, parcial, incompleta y pasajera como una estrella fugaz. La experiencia de la ausencia, que acontece como comprensión de la imagen que se propone en *Aliento*, no es la comprensión definitiva de ella, sino que es simplemente una aproximación a lo insondable.

No se trata de la verdad como revelación y absoluta comprensión del mundo, sino como un destello que ilumina pero que no llega a establecerse y detener el movimiento de la imagen. El observador no ve la verdad absoluta, sino destellos de ella, de modo que “no es espectador más que haciéndose constante *expectador* de la verdad en juego” (Didi-Huberman, 2008, p. 110); esto último quiere decir que con su mirada el espectador debe *exponer* de manera constante la multiplicidad de la imagen, en su incesante búsqueda de la verdad. Esto en tanto en la imagen expone la verdad desorganizando –y no explicando- las cosas, buscando aludir a la percepción y no a la razón. En los montajes el espectador no dispone de ninguna certidumbre, de modo que debe aludir a su intuición, debe presentir como *expectador*, es decir, como constante remontador de la imagen.

Didi-Huberman menciona que para Brecht la obra de arte es más realista cuando en ella es posible reconocer un dominio de la realidad, y no la realidad misma como representación. Ese dominio de la realidad puede realizarse de dos maneras: como producción de sentido o como producción de forma. Cuando la forma permite aprehender la realidad, se retoma el gesto de Perseo, mostrándola de forma indirecta, por medio de la imagen poética. Así siguiendo a Didi-Huberman se puede decir que la imagen de Diettes busca la producción de sentido, mientras la de Muñoz busca la producción de forma. Contraria a la imagen de Muñoz, inestable y en constante devenir, la imagen de Diettes busca mantener y establecer aquello que se encuentra irresuelto. El agua que aparece en ella se encuentra inmóvil y su presencia es formulada como símbolo que busca solucionar aquello irresuelto que está capturando con el lente fotográfico.

De acuerdo con lo señalado por Arcos-Palma, Diettes sumerge la prenda en agua como si fuera parte de un ritual, conjurando la muerte, atribuyendo así un carácter restaurador a la imagen gracias al gesto casi alquímico que realiza la artista. Esto demuestra el peligro en el que de nuevo se encuentra la producción artística cuando pretende involucrarse en la esfera de lo político de forma ingenua. Si bien Diettes realiza un gesto poético, éste no adquiere dimensiones políticas, hasta ese momento, por el hecho de que concibe el lugar del arte como una posibilidad de enunciación política, contrario a lo que sucede con Muñoz para quien el espacio del arte aunque no lo es puede devenir en ello, pero sin proponérselo, sólo como resultado de su condición crítica.

El realismo que se configura a partir de la producción de sentido es susceptible de hacerse totalitario. La búsqueda del establecimiento de un sentido implicaría que todos los elementos que hicieran parte de la composición de la imagen deberían obviar sus diferencias para hacerse unívocos. En ese tipo de composición realista, de ninguna manera habría lugar para la duda y la incertidumbre.

En oposición a la imagen-montaje que propone Didi-Huberman, este tipo de producción buscaría construir un camino unidireccional que asegurara el establecimiento de un único significado, el cual se impondría como ideología. Por el contrario, la imagen-montaje es el ejemplo más preciso del dominio de la realidad por medio de la forma, ya que por su condición dialéctica impediría cualquier posibilidad de ideologización de la obra de arte. Desde su definición misma, la imagen renuncia a la comprensión totalizante y a reflejar directamente la realidad, tal como lo afirma Didi-Huberman respecto a la imagen-montaje:

Dys-pone y recompone, por lo tanto interpreta por fragmentos en lugar de creer explicar la totalidad. Muestra las brechas profundas en lugar de las coherencias de superficie –corriendo el riesgo de mostrar las brechas de superficie en lugar de las coherencias profundas-, de manera que la puesta en desorden, el “caos” dice Lukács, es su principio formal para empezar. No muestra las cosas bajo la perspectiva de su movimiento global, sino bajo la de sus agitaciones globales: describe los torbellinos en el río antes que la dirección de su curso general. *Dys-pone* y recompone, expone por lo tanto creando nuevas relaciones entre las cosas, nuevas situaciones. Su valor político es por lo tanto más modesto y más radical a la vez, porque es más experimental: sería, hablando estrictamente, *tomar posición* sobre lo real modificando justamente, de manera crítica, las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes” (Didi-Huberman, 2008, p. 128).

Mientras la composición en busca de sentido gesta un movimiento único y organizado para arribar a un significado totalizador e ideológico; la composición en procura de la forma permite la toma de posición frente a la realidad, en la medida en que suscita una mirada inquisitiva que puede devenir crítica, y por tanto, política. El espectador que observa una imagen, cuyo sentido se extiende como un velo sobre todas sus partes, mantiene pasiva su mirada puesto que lo que observa se le impone como mensaje que simplemente debe decodificar y consumir. De ese realismo de sentido surgen las imágenes ideologizadas, las cuales se encuentran muy cerca de las imágenes de consumo, ya que en ellas el lenguaje no es poético sino comunicativo.

Así en Diettes aunque hay un gesto poético, éste al hacerse simbólico se hace unidireccional, lo que mantiene la imagen en una dimensión comunicativa. Por el contrario, la incompreensión que, en un primer momento, experimenta el espectador de la imagen-montaje de Muñoz activa la mirada y la transforma en actividad constructora. El enigma que propone su imagen detiene la mirada, no porque la limite, sino porque requiere de su sosiego para que pueda indagarla. Esta imagen necesita de la presencia de la mirada, no para establecer un significado, sino para hacerla testigo indirecto de la realidad por medio de la forma. En ese sentido, la mirada se transforma, abandona la pasividad del consumo agitado, para hacerse verdadera experiencia y, a partir de ahí, hacerse crítica en su toma de posición. La imagen toma posición cuando es capaz de sopesar el material heteróclito que reside en ella y logra valorarlo sin llegar a imponerle un sentido preciso; se mantiene en la constante

indagación. Por ello, la toma de posición no es una toma de partido, sino una asunción de la responsabilidad como autor constante de la imagen. La posición del espectador en la obra permite constatar las diferencias existentes entre Diettes y Muñoz, pues mientras ante la obra de la artista el espectador permanece en su posición de receptor, ante la del artista éste asume un papel protagónico, ya que se hace autor de la imagen en su actividad de reflexión montada.

Didi-Huberman señala que la diferencia entre la composición, por montaje en Brecht, y como realismo en Lukács, radica en que en la primera no hay un interés por *presentar lo real* (lo que implicaría imponer un sentido a la realidad), sino por *presentar lo real problemático*, exponiendo: los puntos críticos, las brechas, las aporías, los desórdenes y demás disrupciones presentes en la realidad. Así mientras, en su afán de realismo, Lukács busca ocultar las grietas y quiebres de la realidad para presentarla como una sola en la literatura, Brecht da cuenta de ellas presentándolas como heterogeneidad que compone la imagen. Del mismo modo que es descrito el procedimiento de Lukács, procede Diettes, pues aunque registra una realidad problemática, ésta por efecto del gesto que realiza sobre ella en el dispositivo que propone, parece resuelta, pues además de que indica un significado, éste es de resolución. Esto en tanto la prenda sumergida en agua apela a resolver el problema e instaurarse como posibilidad de duelo. Un ejemplo extremo de esa diferenciación en el modo de asumir la realidad en los procesos de composición de la imagen puede explicarse mejor al comparar el trabajo de Jesús Abad Colorado con el de Oscar Muñoz.

En su pretensión por mostrar *cómo es realmente* el conflicto, el fotógrafo antioqueño, expone sus imágenes como verdad. Allí la fotografía permanece en su definición seminal: captura la realidad y se mantiene como huella de ésta. La imagen no sobrepasa su referente, sólo se constituye como tal, como documentación de la realidad. Es por ello que la fotografía allí se mantiene en su definición como mecanismo, tal como lo describe Barthes, pues por medio de ésta se puede verificar que el conflicto es algo real y verdadero. En ese caso, la fotografía constata y verifica lo real, se formula como evidencia de ella. Este tipo de imagen deteriora aún más la mirada, puesto que sume la pasividad del espectador en la impotencia. Las atrocidades que presentan las imágenes de Colorado ciegan la mirada, al dejar en silencio al espectador, pues ante ellas no es posible decir nada, puesto que implicaría un exceso, y en cierto sentido, una infamia: ¿cómo decir que algo es horrible o atroz cuando lo es en sí mismo sin necesidad de la palabra? La mirada es detenida en el referente, ante el cual no se puede decir ni hacer nada. La imagen es la realidad, simple y llanamente: sin construcción de significados, ni de sentidos, y mucho menos de preguntas. En ella no hay posibilidad alguna. La imagen encarna la atrocidad que ciega y enmudece, en ella no hay lugar para la razón, ni para la

sensación, sólo para la emoción. Esta imagen no detiene la mirada para que decodifique los significados que hay en ella, y mucho menos, la detiene para que se sosiegue y pueda iniciar una actividad indagadora. Esta imagen detiene la mirada para ofuscarla y clausurarla para siempre. Precisamente esas imágenes son las que permiten contrastar y considerar el poder evocativo de las imágenes de Muñoz, y aún de Diettes, puesto que se presentan como alternativa de reflexión y posibilidad de palabra.

La imagen-montaje que propone Muñoz presenta lo real problemático al tomar una imagen del flujo de información y transformarla en *punctum*, en su encuentro con otras temporalidades, que la ponen en movimiento y la problematizan. Así, aunque Muñoz no pretende representar la realidad tal cual es, al tomar una fotografía, inmersa en el devenir de ésta, y recomponerla a partir del interés por la ausencia, suscita en la mirada del espectador el recuerdo de la constante desaparición de cuerpos en nuestro país. Es así como Muñoz reproduce el gesto de Perseo, señala la realidad de forma indirecta, sin que ello sea realmente lo que le interesa. Tal como se ha mencionado hasta el momento, en la imagen-montaje la mirada del espectador construye su comprensión de ésta en su indagación como actividad remontadora. Allí, la mirada no reconstruye un significado ni un sentido, sino que sopesa como experiencia lo que se le presenta. En esa posición de *expectador*, la mirada se involucra, pues no observa con la razón, sino con la intuición, con la sensación que una vez entra en contacto con la imagen resuena en su interior como recuerdo. Entonces aquello que fulgura no es la realidad que se revela como verdad absoluta, sino como verdad fragmentaria en tanto resuena en el interior del espectador, al activar su memoria individual, la cual, en el caso específico de *Aliento*, también puede ser colectiva. De acuerdo con lo anterior, la mirada del *expectador* deviene experiencia en tanto en ella, éste se ve inmiscuido, al dejar que los movimientos presentes en la imagen se extiendan en él como torbellinos.

Antes de continuar, es necesario mencionar que en *Ante el tiempo* Didi-Huberman define la memoria como un movimiento anacrónico, que se salta todas las reglas de cronología para establecer relaciones entre materiales dispares con temporalidades diferentes. En la apertura del libro *Ante el tiempo* Didi-Huberman intenta establecer por qué una imagen del siglo XV ha resonado tanto en él. En esa reflexión se da cuenta que, aquello que reside de importante en la imagen, es que en ella resuenan los *drippings* de Jackson Pollock. Ese bestial anacronismo (el siglo XV junto al siglo XX), lo justifica argumentando que las imágenes son por definición anacrónicas y que sólo necesitan que una mirada las penetre para que ese anacronismo sea activado, no sólo por el material que reside en ellas, sino por lo que la mirada puede también agregarle. Es por ello que para Didi-Huberman la

comprensión de las imágenes, no requiere un esfuerzo racional consciente, sino la mirada atenta y alerta a lo que ve en la imagen como espejo²⁶. Esto, ya que la condición heteróclita de las imágenes puede activar la memoria involuntaria del espectador, tal como lo argumenta Didi-Huberman al definir de forma precisa el modo en que opera la memoria en la imagen anacrónica:

Ese tiempo que no es exactamente el pasado tiene un nombre: es la memoria. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones consagrándolo a una impureza esencial. Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente el “pasado”. No hay historia que no sea memorativa o *mnemotécnica*: decir esto es decir una evidencia, pero es también hacer entrar al lobo en el corral de las ovejas del cientificismo. Pues la memoria es psíquica en su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de “decantación” del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica (Didi-Huberman, 2006, pp. 40-41).

En esa potencia reside el porvenir que compromete la imagen, puesto que, la mirada nunca llega a determinar la obra con un solo sentido, no llega a cerrarla. La mirada de cada espectador es una posibilidad de remontaje, pues los saltos y vacíos que residen en la imagen encierran la potencia del enigma, de lo irresoluble, que constantemente invita a la mirada, como una apertura. En ese sentido, la memoria de cada individuo no establece un sentido, sino que simplemente determina su recorrido por aquello insondable que propone la imagen. Es por ello que el presente texto, es quizás sólo la indagación de mi mirada particular, que de ninguna manera pretende plantearse como sentido, sino que simplemente intenta trazar los caminos recorridos por ella en el encuentro con la imagen de Muñoz y Diettes. Así, por su naturaleza enigmática, no se le puede otorgar un significado definitivo a la imagen, pues esa condición irresoluble implica su constante apertura. De manera que cada mirada en lugar de arribar a un sentido, tomará posición, pues consolidará una lectura particular a partir de su consideración como *expectador* de la imagen.

Esa condición de apertura por lo irresoluble se puede comprender con ayuda de Walter Benjamin. En su ensayo titulado *El narrador* Benjamin reseña uno de los relatos consignados por Herodoto en sus *Historias*: Psamenito, rey de los egipcios, ha sido derrotado por el rey persa Cambises y es puesto en la calle para ser humillado. Frente a él pasan: su hija como criada de los persas y su hijo camino a la ejecución. Ante ello el rey se mantiene incólume, mientras su pueblo se duele de su desgracia. Psamiento sólo muestra su dolor cuando ve, sometido por la orden persa, pasar a uno de

²⁶Pensar la imagen como espejo permite comprender su proceder simultáneo: por un lado su materialidad como soporte de diferentes unidades temporales, y por otro la apertura que permite que el espectador pueda ver en ella su memoria.

sus criados más viejos. Benjamin menciona ese relato para evidenciar el modo en que lo inexplicable mantiene vigente la narración, pues ya que el relato no explica las razones por las que el rey egipcio sólo se lamenta cuando ve pasar a uno de sus criados, esa irresolución suscita múltiples interpretaciones que llevan a la lectura del relato una y otra vez, sin que nunca se llegue a establecer de forma definitiva una resolución al enigma.

Es así como aquello irresoluble, al establecerse como un espacio vacío, provoca constantemente sorpresa y reflexión en el lector. En ese sentido puede afirmarse que la fotografía de *punctum* y la narración son muy cercanas, en tanto escapan del lenguaje comunicativo para hacerse potencias a partir de la ausencia. La fotografía, al igual que la narración, se configura entorno a un enigma y no a un significado, entonces aquello que parece un punto ciego donde la mirada se detiene, se convierte en el punto de partida para la recuperación de la visibilidad. En ese sentido, el enigma recupera la mirada en tanto la activa como indagación y propositiva. Del mismo modo que la narración continúa suscitando la curiosidad del lector al no explicarle nada, la fotografía provoca la mirada del espectador a partir de una imagen interrogativa que, al permanecer como tal, puede continuar restituyendo lo visible. Así, sirviéndonos de la bella metáfora empleada por Benjamin, se puede decir que lo poético es el mejor lugar para depositar lo irresoluble, que como las semillas guardadas en las pirámides, conservan su capacidad germinativa al instalarse en la memoria de los lectores de imágenes.

Así, al igual que las semillas de Benjamin, la fotografía permanece como potencia para ser dispuesta en cada mirada. La imagen de *Aliento* se hace memorable no por el contenido que encierra, sino porque se hace enigmática. La imagen entonces se formula sólo como la posibilidad de preguntarse de otro modo respecto a lo real, por supuesto, desde lo poético. En ese sentido, se puede afirmar que la imagen-montaje por medio de la forma permite superar el miedo que suscitan las contradicciones y problemas que parecen irresolubles en la realidad. Aunque la imagen no propone un modo de resolución, crea un espacio tiempo que permite considerarlas, comprenderlas y sortearlas.

Didi-Huberman reseña varios de los estudios realizados por Walter Benjamin sobre Brecht, para evidenciar el modo en que las imágenes toman posición y se politizan sin reducirse a la ideología. De acuerdo con Benjamin el pensamiento crítico aparece cuando la mirada juega a reconstruir las diferencias, las palpa sin ningún temor y no las elimina. Tomar posición implica la posibilidad de poder sopesar los diferentes materiales que se presentan ante la mirada, y no esperar comprender un mensaje, el cual el artista nunca ha construido, sino que asume la construcción de su propia

interpretación a partir de su propio trabajo reflexivo, en el que están presentes tanto la memoria, como la imaginación. El montaje suscita la toma de posición de la mirada porque *dys-pone*, expone un material múltiple y heterogéneo a la espera de que el espectador trabaje con él. La toma de posición no es algo que el espectador observa pasivamente en la imagen, sino que realiza en la reflexión, la cual se configura los espacios vacíos que componen la obra:

Por otra parte, el montaje procede desbrozando, es decir creando vacíos, *suspenses*, intervalos que funcionarán como vías abiertas, caminos hacia una nueva manera de pensar la historia de los hombres y la disposición de las cosas. Ahí donde el partido impone la condición preminente de una parte en detrimento de otras, la posición supone una co-presencia eficaz y conflictiva, una dialéctica de las multiplicidades entre ellas. He aquí por qué, dice Benjamin, se puede tomar posición y dar que pensar de manera inaudita sin tener, previamente, “ninguna idea en mente”. Es la nueva posición recíproca de los elementos del montaje la que transforma las cosas, y es la transformación misma la que trae un pensamiento nuevo. Este pensamiento zanja, disloca, sorprende, pero no toma ningún partido definitivo en la medida misma de su naturaleza experimental y provisoria, en la medida en que, nacido de una pura transformación tópica, se sabe recombinable, él mismo modificable, siempre en movimiento y en camino, *siempre en la encrucijada de los caminos*” (Didi-Huberman, 2008: 145).

De acuerdo con lo anterior, la mirada, al instalarse en la imagen hace mover a todas las cosas de su lugar habitual. La mirada del espectador realiza una actividad remontadora que le permite considerar las diferentes unidades temporales en su relación, y no sólo como unidades independientes. Las relaciones en la imagen se establecen a partir de un principio poético formal, el cual no se impone como sentido sino que es el orden *caótico* que implementa los límites del juego que propone la imagen. En la imagen-montaje la forma no se configura como sentido, sino como límite de la imagen, lo cual permite mantener su movimiento. Es por ello que la imagen-montaje permite que la mirada se vuelva crítica, ya que da lugar a una nueva visibilidad del mundo, la cual puede llegar a hacer de éste un material tan plástico como la imagen lo es. La imagen le resta pesadez a la realidad y la hace más leve y más susceptible de comprensión. En esa medida, la visibilidad que resulta de la experiencia de la imagen puede hacer de la realidad un material dúctil, que en el mejor de los casos podría llegar a transformar como toma de posición, no de ideología.

De acuerdo con lo anterior, la imagen no petrifica con la captura de lo atroz, ni con la imposición de un sólo significado, sino que permite comprender lo problemático de la realidad a partir de su condición irresoluble. Así, el espectador a partir de su propia actividad desmontadora, puede establecer su propia comprensión de la imagen y desde allí, el carácter problemático del mundo, sin esperar que ningún sentido se le imponga, ya que estará satisfecho con su nueva comprensión de lo real. La mirada comprende el enigma porque lo nombra, no porque lo descifre, y esa comprensión deviene política, tal como lo menciona Didi-Huberman:

“Así ocurre sin duda, con toda poesía y toda palabra: su valor de uso comprende lo peor y lo mejor, el acto de hablar para no decir nada (aspecto huidizo, ingenuo, decorativo, del lirismo), pero también el de tener el valor de nombrar (aspecto afrontado, vital, político del lirismo). Ahora bien, este valor de nombrar es el de afrontar lo real en su dimensión de imagen – como Perseo afrontaba a la Medusa por el truncamiento de su espejo-, es decir, así mismo, de afrontar el presente en su dimensión de memoria” (Didi-Huberman, 2008, p. 211).

Los artistas no cuentan la historia, sino que la remontan: toman fragmentos históricos y los disponen para que el espectador los considere como imagen. Ya que esa recomposición les infunde un carácter poético, siembra en ellos la mirada de Perseo. En ese sentido, la mirada de quien observa *Aliento* deviene crítica, puesto que le otorga un mayor poder de visibilidad, que le permite ver el mundo de otra manera. Cuando de nuevo el espectador vea en cualquier medio de comunicación la imagen de las personas reclamando la presencia de sus familiares con un a foto en la mano, ya no la verá como una imagen más, ni la consumirá ni la acumulará en su memoria inconsciente, sino que realmente se detendrá en ella para verla. Sólo en ese momento se hará visible, porque luego de remontar *Aliento*, el espectador probablemente habrá comprendido cómo acontece la ausencia como una presencia. En ese sentido, la imagen propuesta por Muñoz procura que la mirada asuma una posición, ya que ésta al recuperar su capacidad de visibilidad, podrá comprender el mundo de otra forma. Así la poética que plantea Muñoz devendrá política cuando, la imagen de los familiares de los desaparecidos no sea una noticia más, sino una imagen de experiencia.

Una vez la mirada del espectador vuelva al mundo, transformada y con mayor potencia, la imagen recuperará su condición enigmática, pues los espacios que ocupaba el observador en su actividad, volverán a estar vacíos, dispuestos a la entrada de otra mirada que de nuevo la remonte. Cuando el espectador sale de la imagen, ésta absorbe los puentes construidos por éste, para salvar el vacío, con el objetivo de hacerse de nuevo forma misteriosa, pues es así como recupera su condición plástica y poética. Entonces, la imagen queda latente en el espejo soporte, sólo para hacerse visible ante otro aliento que la animará y vivificará. Mientras llega ese otro espectador, la imagen conservará su capacidad germinativa, así como las semillas de las pirámides recordadas por Benjamin.

4. Entre la presentación y la representación en Río Abajo y Aliento



Que el, sin embargo, había contemplado la figura de la terrorífica Medusa reflejada en el bronce del escudo que portaba en su mano izquierda y que, mientras un pesado sueño se adueñaba de las culebras y de ella misma, le arrancó la cabeza del cuello y que de la sangre de su madre nacieron Pegaso, veloz por sus alas, y sus hermanos (...)

4. Entre la representación y la presentación en *Río Abajo* y *Aliento*

Entre la representación y la presentación en *Río Abajo y Aliento*

La memoria se ha convertido en un tema de debate en el ámbito académico global, dada la necesidad de reflexionar respecto al modo en que se ha escrito la historia. Aunque historia y memoria son dos cosas distintas, se relacionan de forma directa ya que esta última, a pesar de estar relacionada mucho más con la dimensión subjetiva, se convierte en una fuente importante para la construcción de la historia, aquella versión oficial asumida como la memoria colectiva de una comunidad. En ese sentido, la cuestión que subyace a esto es el interés respecto al modo en que recordamos de forma colectiva.

El holocausto o shoah nazi se ha erigido como el metarrelato de la memoria, debido a la amplia acogida que han tenido las reflexiones que ha suscitado entre filósofos, escritores y académicos europeos. Aunque a simple vista puede parecer un gesto colonizado, en tanto se inicia la reflexión desde allí, considero importante señalar que muchas de las reflexiones adelantadas respecto a la Shoah, si bien responden a las condiciones particulares de tal acontecimiento, pueden servir de punto de vista para observar el modo en que, desde otras latitudes y condiciones, se ha dado respuesta a una situación de completa transgresión al cuerpo. Por lo anterior, a continuación realizaré mi reflexión a partir de la visita a algunos de estos autores. Es importante señalar que con ese movimiento no pretendo erigir dichas reflexiones en un paradigma, sino sólo como un punto importante de disertación.

Con frecuencia, una vez tiene lugar un acontecimiento atroz, es decir, que excede las capacidades de expresión humana por sus nefastas proporciones (pienso en los acontecimientos a los que se les ha atribuido dicha condición, particularmente los genocidios que tuvieron lugar en Ruanda, Camboya, Yugoslavia y, por supuesto, Alemania), los testigos o sobrevivientes muchas veces se sienten condenados a la impotencia, a la imposibilidad de la palabra para poder narrar lo acontecido, lo que les ha pasado a sus cuerpos. A pesar de ello, los testigos y los académicos se han encargado de que dicho silencio no se incube, y por el contrario han reflexionado respecto a lo acontecido, desde diferentes disciplinas. Esto, probablemente, como respuesta al asombro y la sorpresa que produce que, a pesar de la civilidad y la reflexión humanista hecha hasta el momento, continúan teniendo lugar acontecimientos tales como estos. Ante ese desfase del marco legal acordado, aparece la

necesidad de testimoniar y reflexionar, quizás siguiendo el viejo adagio de la necesidad de recordar para que no se vuelva a repetir. Para el caso europeo, la Shoah es el punto de reflexión de muchos de los filósofos contemporáneos, los cuales han asumido diferentes posturas respecto al modo en que se debe recordar y hacer memoria. Un punto álgido de la discusión se da en el momento en que algunos filósofos señalan la condición irrepresentable del acontecimiento como consecuencia de su atrocidad. Se menciona que lo acontecido, al exceder la imaginación, no puede ser representado, en tanto no se puede dar cuenta de todo lo que implicó y significó para quienes lo vivieron. La palabra y la imagen parecen incapaces de dar cuenta de lo atroz, en tanto se les considera como formas ruinosas y anquilosadas que restan. Entonces, se plantea la cuestión: ¿cómo dar forma a la memoria con unos materiales aparentemente incapaces de ello? O mejor aún, retomando la cuestión planteada por Víctor Viviescas: “¿cuál es el sentido y la posibilidad de una palabra, de unas prácticas de presentación/representación que acometen la tarea de *volver presente al ausente*, de ser memoria del horror y, en suma, de asumir el ejercicio del testigo y el testimonio?”²⁷.

El problema no es hacer presente la ausencia, ni dar cuenta de ella, todos sabemos que a diario ésta acontece como la disolución del cuerpo en medio del conflicto, en un proceso que Viviescas ha llamado estetización de la política, en tanto prácticas de agresión²⁸. ¿Por qué resulta necesario re/presentar la ausencia? ¿Acaso ese procedimiento da lugar a la memoria? ¿Por qué es necesario dar forma a aquello que ya sabemos y que hace parte de nuestra cotidianidad? Precisamente, porque la ausencia que resulta de la agresión contra el cuerpo, acontece para muchos de nosotros, quienes permanecemos protegidos en las ciudades, como una estadística o nota periodística en la que la imagen de los dolientes sólo tiene lugar como grito y lamento. ¿Acaso la representación hace más comprensible la ausencia? ¿Qué hacemos con tanta ausencia, la dejamos acumularse como un mal de archivo noticioso o la dejamos pasar como un río sin ninguna importancia? ¿Por qué resulta

27Esta pregunta fue formulada por Viviescas en su conferencia titulada *La palabra como testimonio*, pronunciada durante la Primera Cátedra Franco Colombiana, organizada alrededor del tema Arte y política llevada a cabo en octubre de 2010. El material de dicha cátedra se encuentra en proceso de publicación.

28El cuerpo como espacio de vejaciones y transgresiones con significaciones políticas en el contexto colombiano ha sido objeto de estudio desde el arte. Cito apenas dos: *Los cuerpos en dolor: emblemática del régimen ético de violencia* (2010) de Juan Carlos Guerrero y *Cuerpo Gramatical: cuerpo, arte y violencia* (2006) de José Alejandro Restrepo.

necesario hacer de la ausencia un acontecimiento para que sea percibido por la sensorialidad y deje de ser reconocida por medio de un trabajo de decodificación insignificante? ¿Esa re/presentación nos permite comprender con mayor profundidad la ausencia o nos permite otorgarle un sentido? ¿Puede hablarse de una condición irrepresentable del conflicto colombiano?

4.1 Irrepresentable: entre la representación y la presentación de la memoria.

De acuerdo con lo planteado por Jean Luc Nancy en *La representación prohibida* en la historia del arte siempre se ha cuestionado el sustento ficcional de la imagen. Ello evidencia la desconfianza que se ha establecido respecto a ésta debido a su condición de imitación, copia o simulación de lo original. Pero para Nancy no se trata de la imagen-imitación, es decir aquella que evoca o que refiere algo fuera de ella, sino que se centra en la imagen misma, en su posibilidad de presencia. Con esto, Nancy establece las diferencias entre representación y presentación, mientras que la primera referencia algo fuera de ella, la otra es presencia: “una presencia cuyo sentido es un au-sentido (*absens*)” (Nancy, 2006, p. 28). Se trata de una imagen en ausencia de sentido, sin algo fuera de ella que la sostenga, sino que es ella misma. De tal modo, Nancy no se ocupa de la imagen que es reflejo de una idea, sino de la forma que constituye, de la presencia sensible a la que falta sentido, puesto que no hay nada exterior a ella, sólo es su mismidad. En esa medida se trata de una imagen en tanto “presentación de una ausencia abierta en lo dado mismo – sensible” (Nancy, 2006, p.30).

Al establecer la relación entre la imagen y la memoria, Nancy determina que las obras que se han preocupado por representar, es decir, por crear una imagen que dé cuenta de una idea exterior a ella, se han convertido en memoriales, en tanto se configuran como señales de lo que no está, lo que implica una concentración no en la ausencia, sino en aquello otro. La representación no es una repetición sino un intensivo, de modo que se trata de una presentación recargada y recalcada. En esa medida, Nancy coincide con Wajcman, pues los dos establecen que la obra no debe *dar a ver*, sino que por el contrario debe *hacer ver*. La representación, al igual que la reflexión desarrollada por Ricoeur a propósito de la imagen y su relación con la memoria, posee una doble dimensión, pues se trata de una ausencia de/en la presencia. Nancy define la representación como un fenómeno dialéctico en el que entran en juego la presencia y la ausencia, como una relación paradójica y contradictoria: “Es la ausencia que da el rasgo fundamental de la presencia representada se cruzan la

ausencia de la cosa (pensada como el original, la presencia real y la única válida) y la ausencia *en* la cosa amurallada en su inmediatez, es decir, lo que ya nombré como el *au-sentido* (*l'absens*), el sentido en cuanto no es justamente una cosa” (Nancy, 2006, p. 38).

De acuerdo con Nancy, el régimen nazi destruyó la representación al evidenciar la incapacidad de dar otra imagen al holocausto que no fuera la muerte misma. Antes de la Shoah la representación permitía tener varias ideas de las cosas que presentaba, en la medida en que la presencia podía abrirse y ausentarse de sí misma para referir aquella idea que era exterior a ella, lo que permitía la entrada de otras ideas o visiones. En Auschwitz la muerte no podía ser remplazada por ninguna otra cosa, era la muerte misma, no había lugar para un más allá de la mirada, era la presencia misma de la muerte sin significado alguno, era ella en su materialidad muda, la visión que cegaba.

A pesar de ello, Nancy señala que no es ni ilegítimo ni imposible representar la Shoah, sino que por el contrario es necesario dar testimonio del exterminio nazi por medio de la representación, la cual no puede configurarse del mismo modo en que se había hecho con anterioridad, sino que en ella se evidencia su imposibilidad paradójica. En la representación, la dialéctica entre la presencia y la ausencia permitía la posibilidad de un vacío a partir del cual se podía construir algo que superaba la mera presencia, lo que implicaba ir más allá de la mirada. Representar implicaba la posibilidad de otorgar sentido en la medida en que la ausencia de la presencia, su vaciamiento, permitía sobrepasar la materialidad de la imagen para atribuirle una idea y así insertarla en un tejido que sobrepasara su mera presencia, para hacerla significar en un nivel más abstracto. Luego de Auschwitz se trata de la presencia misma sin significado ni sentido, pues los hombres del campo no eran ni siquiera objetos sino que era vidas amuralladas sin ninguna posibilidad. Antes la representación era la puesta en presencia que dividía la presencia misma y la abría a su propia ausencia. La presencia al dividirse en sí misma daba lugar a dos partes: la parte en suspenso del ser-ahí para dejar pasar el sentido o lo *au-sens* (*absens*).

Luego de la Shoah, esa división resulta imposible, de manera que al artista solo le resta evidenciar esa irrepresentabilidad, ese vaciamiento de la forma para dar lugar a la idea. De manera que se trata de la materia y la imagen misma, las cuales ya no dan a ver, al dar paso a lo que les era ajeno pero que referían, sino que hacen ver por ellas mismas, en su condición de ausencia. La imagen ya no representa haciendo espacio para indicar otra cosa, sino que presenta la ausencia que incuba y la mantiene como tal. Ante esa imagen, ya no estamos ante una copia o simulacro, sino ante la

presencia de esa ausencia²⁹. La cercanía de esa redefinición de la imagen con la definición de la fotografía, nos devuelve al asunto de la huella como índice que da cuenta de algo o alguien que se encuentra ausente, pero ese remplazo de una cosa por otra, ya no supone un trabajo de decodificación en el que determinada imagen tendría determinado significado preciso, al señalar algo fuera de ella, sino que por el contrario, funciona como marca sensible que significa algo en sí misma³⁰.

Ese *hacer ver* es la tarea del arte de la presentación. La mirada se enfrenta con una presencia que no se desdobra ni se vacía para dar lugar a otra cosa, sino que por el contrario se trata de una presencia, una potencia agotada en su acto. Esa potencialidad lleva a que la imagen sea un acontecimiento pues no remite, sino que es la cosa misma en el presente. De acuerdo con lo planteado por Wajcman en *El objeto del siglo*, el arte es acontecimiento, en tanto no está hecho para hacer recordar, sino para hacer ver, para hacer presente, incluso lo que no se ve. Aunque Wajcman también se refiere al exterminio nazi como un elemento transformador de las imágenes, su análisis está centrado en el ámbito de lo estético, ya que se ocupa de los cambios que representó la obra de Duchamp y Malevich en el arte moderno. De acuerdo con el seguidor de Lacan, antes de la irrupción de estos dos artistas, el arte ofrecía una interpretación del mundo, pero luego de ellos se presenta como un acto, un intento por transformar la mirada del espectador. La tarea del arte ya no es *dar a ver* sino

29 Aunque Rosalind Krauss en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* se refiere a la transformación que significó la formulación de los principios del arte conceptual para la historia del arte norteamericano y europeo, no es esa perspectiva la que empleo para el desarrollo de la investigación. Por el contrario, tomo esta discusión desde los planteamientos de los filósofos europeos que se han ocupado del estatuto de la representación a partir del momento de la Shoah nazi. Aunque las razones de esa transformación son diferentes, de acuerdo a la perspectiva de los autores, desde el campo únicamente artístico y desde la relación de la historia con el arte, las consecuencias de ese cambio de estatuto de la representación poseen varios puntos de coincidencia. Aunque resultaría interesante establecer esa relación, esto excede los límites de la investigación, de modo que queda como un trabajo pendiente para desarrollar posteriormente.

30 La distinción entre la representación y la presentación que intento dilucidar a continuación la elaboro a partir de las reflexiones realizadas en el marco de la Maestría de Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional. Estas disertaciones han sido propiciadas por el grupo de trabajo que hace parte de la maestría (Rolf y Heidi Abdelharden, José Alejandro Restrepo, Adriana Urrea y Víctor Viviescas), las cuales han sido acompañadas de los desarrollos de teóricos y creadores internacionales (Joseph Danan, Jean-Frédéric Chevallier, entre otros).

hacer ver, de modo que los espectadores se encuentren implicados en lo que ven y así abandonen su posición de pasiva recepción, pues: “Las obras implican a sus miradores no simplemente como sujetos sino como sujetos videntes, es decir, sujetos implicados en lo que ven” (Wajcman, 2001, p. 35).

Esa implicación de los espectadores hace de la obra de arte, no una reproducción visual, sino algo visible, porque es allí donde se opera ese hacer ver como dispositivo. La obra de arte se encarga de hacer ver lo invisible: la ausencia, que de acuerdo con lo argumentado por Wajcman es el objeto del siglo. El espectador se hace testigo de la ausencia: tanto del otro como de sí mismo, debido a que la imagen no representa, no está fija sino que está en un proceso constante de disolución, es una imagen móvil. En esa medida, el espectador es el hacedor de las obras, las cuales se plantean como dispositivos en los que todo está dispuesto para que la mirada lo active no de forma interpretativa, sino como actividad horadada. El espectador al enfrentarse con la obra, en lugar de buscar llenar los vacíos por medio de la interpretación, lo que supondría un proceso de decodificación, evidencia la condición vaciada y agujereada de ésta. El espectador ya no atraviesa la obra hasta llegar a un significado evocado por ésta, sino que la atraviesa y vuelve a ella en el reconocimiento de la materialidad de lo ausente. La obra ya no se vacía para dar lugar a la mirada del espectador quien como investigador debía seguir las señales para reconstruir el significado que ésta buscaba expresar. Ahora, la obra acoge el vacío y hace de él su principio compositivo. Las obras no ilustran la ausencia, hacen de ella una presencia, de modo que no se trata de obras sin significado, sino de dispositivos significativos que se activan en el momento en que intervienen los espectadores como montadores con la mirada. El significado ya no es exterior a las obras, por el contrario se encuentra en ellas, en su presencia material. Entonces, la visibilidad para Wajcman tiene lugar en la presencia del objeto, cuando logra mantener la mirada en el objeto mismo y no la saca de él, de manera que “Estas obras ‘no se asemejan a’, no son ‘cómo’, no ‘dicen la misma cosa que’- ellas son la misma cosa, la cosa misma [...] Obras que ya no muestran, que ya no dicen: que apuntan a manifestarse ellas mismas como la apuesta a la que apuntan” (Wajcman, 2001, p. 197).

La transformación de la representación en una presentación implica la comprensión de la imagen ya no como un indicio, sino como una materialidad en sí misma capaz de producir significados en el espectador. Dentro de este proceso, cambia el modo en que el artista concibe la obra de arte, pues deja de crear formas como signos para que el espectador encuentre en ellas determinados significados que van más allá de la materia y la forma que se les presenta. El artista abandona el

deseo de “querer decir”, puesto que deja de determinar el camino de lectura, y por tanto de decodificación, que debía seguir el espectador para llegar al significado que había establecido como signo. En el momento en que se pone en crisis la representación como sujeción al mundo de los signos, la materialidad sensible de la obra de arte adquiere una mayor y fundamental importancia, en tanto el artista ya no la emplea como medio para llegar a un mensaje, sino que es ésta misma lo que debe aprehender el espectador. En esa medida, el artista deja de crear signos por medio de un material sensible, para configurar con éste un dispositivo que sirve de plataforma para la apertura sensible del espectador ante la obra.

De acuerdo con lo anterior, el papel del espectador también se transforma, ya que deja de aproximarse a la obra como decodificador pasivo, para empezar a hacerlo desde su percepción sensible; ya no busca superar la materia para buscar el significado planteado por el artista, sino que puede permanecer tranquilamente en ella, puesto que allí está su trabajo sensible. En otras palabras, el espectador ya no decodifica, sino que percibe, puesto que la obra se configura como un dispositivo que debe ser activado, ya que ha perdido su condición de mensaje. Es por ello que se trastoca la comprensión de la obra, ya no se trata de un medio para la realización de un acto comunicativo, en el que se podía diferenciar claramente el emisor (el artista) del receptor (el espectador), sino que es la forma material que hace una invitación a la percepción del espectador. En esa medida, el artista sólo propone un dispositivo en el que el espectador puede entrar a jugar y establecer relaciones libremente.

El artista que cuestiona el estatuto de la representación deja de crear vínculos lógicos y relaciones de causa-efecto entre los materiales que dispone, dado que su interés ya no es crear una forma homogénea y ordenada en que todos los elementos conducen a lo mismo. El artista de la presentación trabaja como un agujereador que deberá restar teleología y narratividad a su obra, de modo que cree espacios vacíos en los que el espectador pueda entrar y alojar su trabajo. En esa medida, el artista deja de ser un demiurgo genial para hacerse un montador que selecciona y dispone materiales que puedan potenciar el trabajo sensible del espectador, pues es éste el nuevo creador. De manera que el artista ya no busca: ni demostrar, ni reproducir ni expresar, sino producir, mostrar, producir y descubrir, puesto que su trabajo ya no consiste en crear vínculos unidireccionales entre los materiales que dispone, sino en esa simple disposición. El artista sólo dispone una plataforma sensible compuesta de materiales heterogéneos, la cual opera por intervalos o intersticios. Ante ésta, el espectador no debe buscar la pieza que falta para llenar los vacíos existentes y de ese modo

encontrar el significado que el artista quería dar a la obra, sino por el contrario debe mantener esos espacios como lugares de apertura para la instauración de relaciones múltiples³¹.

Ese cambio del arte, de la representación a la presentación, transforma la mirada del espectador. Además de que éste adquiere un papel mucho más activo en la observación de la obra, debido a que su mirada es una acción, ya no se acerca a las obras de la misma forma. Mientras que en el arte representativo el espectador se preguntaba: “¿qué quiere decir eso que veo?”, frente al arte de la ausencia se formula otra pregunta: “¿qué es lo que veo?”. El arte no mimético vuelve a la presencia del objeto material, al que no atribuye uso, ni sentido, ni significado. En esa medida, el arte de la presentación no sólo exhibe su objeto material, sino también la mirada del espectador, la cual queda comprometida con la obra al hacerla ver lo que probablemente no se tiene ganas de ver. Al efecto hipnótico y obnubilador de las imágenes con las que se cruza la mirada, Wajcman contrapone la vivificación de la mirada que proponen las presencias materiales del arte. No como sublimación, sino precisamente como valoración de la presencia misma, de lo que se ve. Ello implicará una importante definición del arte de cara a su transformación, tal como lo propone Wajcman: “De ahí una manera de atrapar lo que sería la obra de arte: un objeto que, a diferencia de cualquier objeto de consumo, antes de llenar, antes de satisfacer nuestra *libido vivendi*, vendría por el contrario a quitar, a mellar, a dividir, a perforar en nosotros un montón de agujeros” (Wajcman, 2001, p. 206).

Al trabajar con la ausencia, el arte busca mostrar el vacío, mostrar y hacer ver el agujero y asimismo agujerear la mirada del espectador. En esa medida, la obra se plantea como acontecimiento, pues en cuanto el observador se pone frente a ella, algo pasa, tanto en el espectador como en la obra misma. La presencia de la obra implica un presente que se activa como algo que acontece y que transforma. De tal modo, la reflexión de la memoria que se hace en la obra de los dos artistas colombianos de esta investigación en ninguna medida se planteará como un comentario o un deber ser de ésta, sino por el contrario, como una activación de la misma. La obra de ninguno de los dos artistas busca ilustrar la idea de memoria, sino que por el contrario busca activar en el espectador una reflexión sobre ésta. Ni *Aliento* ni *Río Abajo* significan lo que es la memoria, por el contrario indagan lo que ésta podría ser a partir de los dispositivos que plantean. La memoria no es una idea que evoca la

31Para una comprensión detallada pero resumida de esa transformación de la representación a la presentación se puede consultar el artículo de Jean-Frédéric Chevallier publicado en 2011 en la Revista *Literatura: Teoría, Historia, Crítica* del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia.

obra, sino que se realiza en el espectador, cuando éste permite que la obra acontezca y afecte su fuero interno como forma. La reflexión llega después de la experiencia de la obra, y es sólo en el espectador donde la idea de memoria se inscribe.

Entonces, ¿podría hablarse de una fotografía de presentación? ¿existe una fotografía de representación? De acuerdo con lo desarrollado hasta el momento la fotografía de representación sería aquella del *stadium* que muestra, en contraposición a la fotografía del *punctum* en la que se *hace ver* por medio por la disrupción. Así, mientras la obra de Erika Diettes se plantea como una imagen unívoca que indica la ausencia a partir de las prendas de ropa de las personas, la de Oscar Muñoz es una imagen abierta que funciona como un dispositivo o plataforma que hace de la ausencia una experiencia sensible sin ningún significado preestablecido. ¿Puede esta fotografía que presenta o representa constituirse como dispositivo de memoria del conflicto colombiano?

4.2 Lo irrepresentable: ¿se presenta o se representa?

En la obra de Oscar Muñoz la ausencia misma es una presencia, un acontecimiento que tiene lugar como experiencia, como presentación por medio del dispositivo artístico. La imagen en Oscar Muñoz no se consolida ni colma de significado como en Diettes, sino que permanece suspendida, no se realiza para que sea el espectador quien lo haga, no sólo con la experiencia que suscita su aliento sobre el círculo de acero, sino sobre todo con su pensamiento y reflexión. Muñoz no se preocupa por lo irrepresentable del conflicto, pues su trabajo parte de la reflexión respecto a la capacidad de la imagen para permanecer en el tiempo. Sin embargo, tal como lo menciona José Roca en el texto curatorial de *Protografías*³²: “En un contexto social en el cual el verbo ‘desaparecer’ tiene una connotación claramente política y en el que cada hecho de violencia es rápidamente remplazado en las noticias por uno más reciente, la muerte del individuo tiende a disolverse en la estadística; estos retratos anónimos se resisten a no estar más, rehúsan caer en la doble muerte que supone el olvido” (Muñoz, 2012, p. 23). En esa medida, aunque el autor no se ocupa del conflicto colombiano, al explorar los límites de la imagen llega a proponer un dispositivo, cuya irrepresentabilidad, aquella imposibilidad de la imagen para resistir y contener el tiempo, puede ser relacionada con la imposibilidad de representar la desaparición del cuerpo en nuestro contexto. Es allí donde se hace

³² Protografías fue el título que José Roca y María Wills dieron a la retrospectiva de la obra de Oscar Muñoz, realizada en el Museo de Arte del Banco de la República en 2012.

evidente la apertura de la obra, en tanto el artista presenta sus cuestionamientos y dudas, y éstos llevan al espectador a realizar su propia tarea de montaje en la que se encuentra comprometida su experiencia del mundo, cualquiera que ésta sea. En esa medida esa impotencia encontrada en la imagen por muchos se convierte en el lugar donde el espectador se hace mucho más potente en su trabajo de creación por montaje. Entonces aquello irrepresentable moviliza en lugar de detener.

En la presentación en la *Global photography now* organizada en el Tate, Oscar Muñoz definió la fotografía como un soporte capaz de dar lugar a la memoria gracias a su capacidad para invitar y activar la sensibilidad del espectador: “En la acción fotográfica una vez se han atrapado los rayos de luz del exterior que constituyen la imagen, lo que llamamos el *index*, sólo cuando se fija definitivamente en un soporte, ésta se convierte en archivo, en grafía. A la vez Walter Benjamin hablando sobre la historia nos dice: ‘La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. Sólo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado’ (Ensayos escogidos)” (Muñoz, 2009, p. 204). Para Muñoz la cognoscibilidad de la fotografía se da por la apertura que significa el concepto de *punctum* propuesto por Barthes, de modo que la apertura que impregna al espectador como vacío, es la que da lugar a la memoria, la cual no acontece en lo que la fotografía captura, sino en la ausencia que encarna como materialidad. En otras palabras, cuando el espectador deja de ver el objeto o la persona que la fotografía refiere como índice, y reconoce en ella la ausencia de éste, ese es el instante cognoscible, que permite al espectador recordar la sensación que impregna su memoria. En ese sentido, el dispositivo de *Aliento* suscita la memoria de la ausencia y no de la imagen del sujeto que se observa, pues tal como lo señala Muñoz a propósito de dicha obra: “En este instante, que el espectador no puede retener por mucho tiempo, su reflejo se pierde para aparecer el del otro, activando un diálogo que incluye al espectador. En esta sencilla acción instantánea estoy tratando de dotar a estos retratos, tomados de los obituarios de los diarios, de un instante cognoscible y de un elemento punzante” (Muñoz, 2009, p. 204). Ese elemento punzante es el vacío que el espectador alcanza a vislumbrar al entrar en la plataforma sensible que da *Aliento*. En esa medida, la ausencia no es un irrepresentable, sino una sensación que se presenta y que puede bordearse al impregnarse de la obra.

En el caso de Diettes lo irrepresentable como consecuencia de lo atroz sí es el punto de partida, ya que la artista se interesa por dar cuenta de los efectos que el conflicto causa a las personas. A partir de su investigación respecto a la muerte de su tío, se dio cuenta que los familiares de los desaparecidos guardaban la ropa y artículos personales de éstos últimos, como una reliquia que les

permitía preservar su memoria³³. Esto, como se mencionó antes, la llevó a establecer contacto con las comunidades del Oriente Antioqueño, en donde pudo escuchar el testimonio de la atrocidad del conflicto en la voz de muchas personas, lo que significó una aproximación a la Medusa:

Una señora me contó que cuando le dijeron dónde estaba su padre lo tuvo que recoger con una bandeja porque lo habían hecho picadillo. No encontraba por ejemplo los dedos. Por eso te digo, hay un punto a donde llegas y donde encuentras que hay tanto sobre tanto, sobre tanto, en un exceso de excesos que es difícil de traducir en palabras, incluso por el mismo llanto. El mismo llanto se queda corto. Por eso hay como un ahogo de llanto. No es ni siquiera un llanto. Me obsesioné por capturar ese ahogo de llanto. Es donde ves a la gente inhalar pero se olvida de exhalar. Algo que se queda como sin aliento. Me obsesioné por generar imágenes ‘ese silencio de dolor’³⁴

Es por ello que Diettes desarrolla su trabajo como una investigación documental, en la que la imagen también se encuentra muy cerca a dichas lógicas. Resulta interesante el modo en que la artista alude al aliento de las víctimas, puesto que mientras ella se ocupa del registro y la captura de ese momento de silencio que resulta del dolor y la incapacidad para narrarlo, ese mismo aliento es empleado por Oscar Muñoz como la potencia de creación de la imagen. De modo que mientras en Diettes el aliento es detenimiento, en Muñoz es movimiento de creación. Sin embargo, ¿ese detenimiento implica la imposibilidad de la imagen para hacerse dispositivo de memoria? ¿la imagen documental ciega la mirada? ¿es imposible pensar en una imagen testigo que represente y sea visual? Para evidenciar las posibilidades de la imagen de Diettes resultan convenientes algunos de los planteamientos de Didi-Huberman.

En *Imágenes pese a todo* Didi-Huberman comenta las cuatro fotografías tomadas por algunos de los integrantes del *Sonderkommando* a las cámaras de gas en Auschwitz³⁵. La primera parte del libro está compuesta por el texto escrito a propósito de la exposición de éstas, y la segunda es la respuesta que el autor da a las críticas que le hicieron a su análisis. En el primer capítulo Didi-Huberman hace

33 Véase Diettes, E. (2010).

34La artista es citada por Ileana Diéguez en el artículo *Cuerpos Residuales, prácticas de duelo*. Véase Diéguez, I. (2010).

35 Incluidas en la exposición *Memoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)* presentada en 2001 en el Centre George Pompidou.

una descripción detallada de la estrategia y el riesgo que implicó tomar fotografías desde la cámara de gas para dar testimonio del exterminio nazi. Allí señala que a pesar de toda la crueldad y lo monstruoso del acontecimiento era necesario imaginar y pensar pese a todo, puesto que limitarse a lo inimaginable y lo impensable era hacer realidad el deseo del régimen nazi, al impedir que se hiciera memoria de lo acontecido. Para Didi-Huberman cuando lo que acontece es concebido como un imposible se detienen todas las posibilidades expresivas del hombre: la palabra, la imagen, la mirada y el pensamiento. En ese punto, Didi-Huberman coincide con Rancière al señalar que allí donde fracasa el pensamiento es donde se debe perseverar en él, darle un nuevo giro que permita reflexionar.

Igualmente, Didi-Huberman también coincide con Giorgio Agamben y Nancy, al afirmar que reducir la reflexión del holocausto a lo irrepresentable conducía el pensamiento a una adoración mística, en tanto se lo reducía a una incompreensión irreflexible imposible de decir. En ese sentido, la palabra, la imagen y el pensamiento debieron sobreponerse a la mirada de la Medusa para contrarrestar el deseo del régimen nazi -aquella de eliminar cualquier posibilidad de testimonio definida como la Solución Final- y por tanto dar testimonio de lo que allí ocurrió. Es por ello que luego de la Shoah hubo una gran producción de textos por parte de los sobrevivientes, debido a su interés por hacer memoria y resistirse al objetivo nazi. Esa palabra, junto a las imágenes que lograron rescatarse (fotografías, dibujos, pinturas, realizadas durante el exterminio y luego de él) y fueron producidas posteriormente, está colmada de verdad en tanto testimonio, que se configura como resto que da cuenta de lo desaparecido y de lo ausente. En nuestro contexto, durante los últimos años se ha dado una proliferación de textos y documentos que recogen el testimonio de las personas afectadas por el conflicto, lo que se constituye como un gran archivo que durante los próximos años seguirá ampliándose. Entonces, es importante preguntarse: ¿toda esa producción puede suscitar la memoria de lo acontecido? ¿el archivo da lugar a la memoria? ¿cómo debe ser esa palabra e imagen que permitan recordar, que susciten la memoria de lo acontecido sin deshacerse en la multiplicidad de los miles de testimonios, fragmentos de una misma imagen? ¿debe la memoria constituirse como un único relato capaz de abarcar cada uno de esos fragmentos como unidad? ¿acaso esta exigencia no es una ceguera misma, una continuación del error al establecer la unidad como única posibilidad que impide observar la particularidad que nos muestra a los hombres y a la catástrofe en lugar de a las cifras y los hechos históricos? ¿Puede la imagen y la palabra dar testimonio de lo acontecido y activar la memoria? ¿cómo es la relación entre testimonio y memoria? ¿puede la imagen que testimonia activar la memoria de quien no estuvo allí? ¿pueden las imágenes suscitar algún tipo de

experiencia para constituirse como memoria de un acontecimiento ajeno a nosotros pero que debemos recordar?

Sin proponérselo, Didi-Huberman logra dar respuesta a algunas de estas preguntas, al oponerse a las críticas que Wajcman le hace, apoyándose en su concepto de lo visible como el único camino posible luego de la Shoah³⁶. Por su condición subjetiva, los testimonios están condenados a la inexactitud, ya que tienen una relación fragmentaria e incompleta con el acontecimiento del que dan testimonio, sin embargo, ello no lo desposee de su condición de verdad. Para Didi-Huberman, a pesar de ese carácter fragmentario, es a partir de esos testimonios que es posible saber e imaginar lo que sucedió: *Para saber hay que imaginarse. Para recordar hay que imaginar*. Estas dos afirmaciones las realiza Didi-Huberman, pero a ¿qué se refiere con imaginar? En el último capítulo de su libro se establece que la imaginación es la posibilidad de resistencia y sublevación ante la atrocidad. Didi-Huberman opone la imaginación al silencio de lo irrepresentable, al definirla como potencia capaz de dar lugar al pensamiento, la palabra y la imagen. Didi-Huberman establece la relación entre los testimonios y la memoria al señalar que a los vestigios de lo acontecido (testimonios), no se les puede exigir ni atribuir la verdad absoluta, de modo que tan sólo se les puede reconocer su capacidad de verdad como fragmento. En esa medida ninguno (ni textos ni imágenes ni testimonio) puede ser considerado como la verdad absoluta del exterminio, sino que son fragmentos y, como tal, son una potencia.

De acuerdo con lo anterior, la memoria no tiene lugar en la recopilación de todos y cada uno de los fragmentos, con el objetivo de reconstruir punto por punto lo acontecido –función que cumple el archivo, para, en el mejor de los mundos, dar lugar a la historia–, sino a partir del fragmento reflexionado en el que es posible encontrar el todo, sin completud ni absolutización, sino como evidencia de la posibilidad de continuación del movimiento. La memoria no consiste en la reconstrucción total del acontecimiento, de modo que se pueda volver a ver a la Medusa, sino en la posibilidad del pensamiento y la imaginación que se puede realizar a partir del fragmento que sirve de punto de partida para la reflexión. En tanto el fragmento se enuncia como totalidad que ciega, el no testigo puede intentar imaginarse aquello que falta a partir de ese resto, y por tanto devenir

36 De acuerdo con lo mencionado por Didi-Huberman, Wajcman lo acusa de establecer las cuatro fotografías, hechas por los miembros del *Sonderkommando*, como la imagen de la Shoah, cuando ésta, en concordancia con el argumento desarrollado en *El objeto del siglo*, no puede tener ninguna imagen que no opere a partir del *hacer ver*.

testigo en esa imposibilidad de totalidad. Es por ello que para Didi-Huberman las imágenes y relatos testimoniales que proceden del exterminio no pueden ser reducidos a documentos, ni absolutos ni fragmentarios, sino que deben ser asumidos como resto. Esto, en tanto en cada uno de esos testimonios reside una ruina de la Medusa, una imagen de ella, es decir, una posibilidad de apertura que no busca la completud sino el movimiento.

Al respecto, resulta importante señalar que Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido* establece que la memoria y la imaginación se desarrollan de acuerdo a un mismo objetivo: hacer presente algo ausente; esto en la medida en que las huellas de lo acontecido se configuran como imágenes a partir de las cuales es posible activar el recuerdo en las personas. Esta coincidencia se debe a que las dos tienen lugar como mimesis, la cual se desarrolla de formas diferentes para cada una. Mientras la memoria es una imitación que procura mantener la semejanza y la coincidencia con aquello que se encuentra ausente, la imaginación imita como simulación, razón por la cual se encuentra mucho más cerca de la ficción. En esta última, la relación que establece con lo ausente no es de semejanza, sino que se independiza de ésta y se configura como irreal.

De acuerdo con lo anterior, la distancia entre la memoria y la imaginación se debe a que mientras la primera realiza una labor que busca ser exacta y fiel, la segunda acontece como ficción a partir de lo posible. Sin embargo, la memoria se configura en esa paradoja, ya que tiene lugar como una imagen en la que se encuentran de forma dialéctica: la presencia de lo ausente, en cuanto irreal, y la presencia de lo anterior, como pasado. De acuerdo con ello, la memoria acontece como una imagen ficcional, que aunque refiere un tiempo pasado, no es semejante a él, sino que es una elaboración. De manera que en los procesos de memoria coexisten dialécticamente la verdad y la ficción, razón por la cual cada testimonio se constituye como resto que aunque refiere el pasado, no puede dar cuenta de forma total de él, pero esto en lugar de representar una limitación, implica la posibilidad de la creación en la ficción, aquello que no es semejante a la realidad, pero permite comprender lo acontecido.

En *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo* Giorgio Agamben argumenta que el verdadero testigo es quien ha sido petrificado por la realidad y ha muerto, de modo que el sobreviviente sólo puede dar testimonio de esa imposibilidad de testimoniar, es decir, de narrar fielmente lo que paso punto por punto. Así, al cuerpo muerto que encarna la imposibilidad absoluta, se opone el testimonio del sobreviviente que logra sobreponerse al silencio y dispone jirones con el objetivo de invitar a otros a que sean testigo por medio de la imaginación, que buscará construir el pasado sin

preocuparse por reconstruirlo tal cual fue. En esa medida, el testimonio es ese intento de construcción nueva de la Medusa, como una imagen que se puede dominar; no se trata de su *reconstrucción*, sino de la creación de esta como un material ficcional moldeable.

Eso supone una transformación de poder, pues el sobreviviente, al igual que Perseo, ya no se encuentra dominado por la Gorgona, sino que puede imaginarla y conocerla en la memoria que construye a partir del jirón. Esto permite desenterrar la idea de la posibilidad de la reconstrucción de la imagen absoluta de la Gorgona, ya que se la asume como fragmento. Es así como la posibilidad de imaginación que ofrece la imagen rompe con la concepción de imagen absoluta como completa semejanza, para hacer de ella una pluralidad múltiple de imágenes. En esa medida, es como si una vez hubiera aparecido la Medusa, aquellos que pudieron protegerse y no la vieron, cuando ésta se retira, abren los ojos y empiezan a intentar imaginársela observando la huella que dejó en aquellos que sí la vieron y quedaron petrificados como jirones de una misma imagen. Cuando la Medusa sale de escena cada una de sus huellas se convierte en una pieza del caleidoscopio que irisa su imagen, en el movimiento constante de su construcción. En ese sentido, delante de la imagen-resto es imposible asumir la pasividad que el espectador asume ante la imagen absoluta, puesto que para que pueda aproximarse a la visión de lo que se le sugiere debe ponerse en movimiento hasta hacerse caleidoscopio por medio del pensamiento. Sólo de esa manera el no-testigo de lo acontecido, puede hacer memoria, pues es él mismo quien con su movimiento de caleidoscopio, se constituye como el lugar de la memoria al implicarse. Esto es precisamente lo que sucede con la cognoscibilidad que busca propiciar Muñoz con su dispositivo, tal como se señaló antes.

Esa negativa de Didi-Huberman a asumir cualquier imagen como absoluta, sea esta poética o documental, redime la imagen, ya que mantiene su posibilidad de apertura, en tanto no la reduce a significar, ni como semejanza ni como ilustración de lo acontecido, sino como ella misma, en su estatuto de ausencia. Es por ello que para Didi-Huberman, aunque la imagen sea documental, ésta es susceptible de imaginación siempre y cuando el espectador esté dispuesto a tomar e iniciar dicha investigación. De acuerdo con lo anterior, se puede decir que, a pesar de la condición visual de las imágenes de Diettes, y su cercanía a la imagen documental, en ellas reside una posibilidad de imaginación, pues aunque más oculta y difícil de observar, puede hacerse un instrumento de reflexión, mucho más dificultoso, debido a la aparente clausura en la que permanece como significado absoluto. Sólo cuando el espectador es capaz de cuestionar ese significado mismo y busca trasegarlo al observar el reverso de la misma y empieza a considerarla como una posibilidad y

no como una afirmación, la imagen puede hacerse pensable. Cuestionar la condición de absoluto de la imagen es una tarea del espectador a pesar de lo que la imagen pueda pretender y parecer.

Didi-Huberman afirma que si se tomaran las cuatro imágenes tomadas por los *Sonderkommando* como la imagen absoluta de lo que fue la Shoah, éstas adquirirían el poder cegador de la Medusa, en tanto detendrían la mirada, no dejarían que se las observara, sino que simplemente se las asimilaría como el signo del exterminio nazi sin lugar a ningún cuestionamiento, ni siquiera a la mirada. Didi-Huberman señala que la interpretación absolutista de las imágenes socava completamente su posibilidad de pensamiento. De manera que cualquier procedimiento que pretenda hacer de las imágenes la explicación absoluta de algo, reduciéndolas a simple simulacro o ilustración, cegaría la mirada e impediría el pensamiento.

Estos planteamientos de Didi-Huberman permiten volver a interrogar la obra de Diettes. En primer lugar, en *Río abajo* el espectador debe sublevarse a la facilidad de la mirada decodificadora que ésta propone, para poder acceder a su apertura; el espectador debe abandonar la certeza que las fotografías de ésta son sólo la constatación de la ausencia de personas víctimas del conflicto, debe lograr deshacerse de la seguridad que le ofrece pensar en las víctimas en cuanto se encuentra delante de dichas fotografías. En esa medida, la educación de la mirada del espectador debería cuidarse de cualquier hipertrofia de las imágenes, al querer ver todo en ellas. Es necesario recordar que para Didi-Huberman la imagen sólo acontece como apertura en la mirada del espectador, sin importar cual sea la condición de ella, pues es necesario: “Imaginarlo pese a todo, algo que nos exige una difícil ética de la imagen: ni lo invisible por excelencia (pereza del esteta), ni el ícono del horror (pereza del creyente), ni el simple documento (pereza del sabio)” (Didi-Huberman, 2004, p. 67).

De acuerdo con Wajcman toda imagen visual es incapaz de dar cuenta de la Shoah, ya que es algo irrepresentable en tanto excede las posibilidades de la imaginación, de manera que imágenes tales como las descritas por Didi-Huberman sólo llevaban al espectador al voyerismo y al fetichismo. Para Wajcman toda imagen visual impide la posibilidad de pensar en tanto se erige como significado absoluto. Sin darse cuenta, con su refutación el pensador lacaniano cae en lo que acusa a la imagen: absolutiza. Mientras Didi-Huberman deposita la posibilidad de la imagen en el espectador, Wajcman lo hace en ella, de manera que para el segundo la mirada dependerá del modo en que se presente la imagen. Por el contrario, para Didi-Huberman la potencia de las imágenes es responsabilidad del espectador sin importar el tipo ni la condición de la imagen que se presenta ante sus ojos. Ese

cambio de responsabilidad es lo que permite a este último afirmar que dichas imágenes pueden ser observadas también como resto a pesar de su condición documental. En ese sentido, Didi-Huberman se opone a la lógica de la negatividad del inimaginable estético que establece que sólo es posible vislumbrar desde lo visible. La mirada es el lugar de la imaginación en donde aquello que parece impensable o irrepresentable es sólo su punto de partida, no su limitación ni su objetivo. De acuerdo con lo anterior, se puede decir que las reflexiones de Didi-Huberman permiten ampliar la reflexión al ofrecer un nuevo prisma de observación, ya que evidencia que no se trata de clases ni categorías de imágenes, sino de potencias de espectadores.

De acuerdo con lo anterior, se puede matizar lo afirmado hasta el momento respecto a las imágenes propuestas por Diettes, ya que, si bien éstas son mucho más visuales que visibles, esto no debe conducir a la negación de toda su posibilidad como dispositivo de memoria a partir de la imaginación, pero tampoco se puede afirmar del todo que éstas no ciegan la mirada al presentarse como la evidencia del dolor de las víctimas del conflicto colombiano. Las imágenes de Diettes plantean una dificultad en tanto el dispositivo propuesto por la imagen en lugar de potenciar su posibilidad de imaginación, la mantiene en el lugar del significado decodificable, de modo que es absolutamente necesario que el espectador cuestione ese procedimiento para que sea posible abordar la posibilidad de pensamiento de la misma. La cercanía del trabajo de Diettes con el trabajo investigativo lleva a que sus imágenes se encuentren muy cerca de lo documental, lo que supondría una lectura simplemente informativa, es decir, reducida a lo que en ellas se presenta: prendas de ropa y rostros dolientes de los familiares de desaparecidos como signo del dolor de las personas afectadas por el conflicto. A pesar de que dichas imágenes pueden detener la mirada al ser comprendidas de forma unívoca y absoluta como la ausencia que resulta del conflicto, éstas pueden ser el punto de partida de apertura, siempre y cuando el espectador pueda preguntarse: ¿de qué otro modo puede representarse la ausencia sobrepasando la información inmediata que se tiene sobre ella en nuestro contexto? ¿cómo las prendas de ropa podrían no sólo significar la ausencia sino presentarla? ¿la ropa y los familiares son las únicas huellas de la ausencia?

Erika Diettes se interesa por este tipo de imágenes, porque le permiten documentar esa imposibilidad del decir que imprime el dolor que acontece en el contexto colombiano, pues en sus propias palabras: “La imagen emerge allí donde la palabra se traba, donde lo fragmentario –esos instantes de silencio- son las huellas de una incompletud irremplazable, definitivamente imposible de rearmar [...] Me interesa pensar ese silencio que atraviesa el arte en el reto de poner ante los ojos e imaginar lo que parece escapar a toda representación” (Diéguez, 2010, p. 40). Sin embargo, cuando

las fotografías no resultan del instante decisivo de la toma de la realidad, sino que resultan de una puesta en escena premeditada, ¿puede reducirse esto a un gesto estetizante? Probablemente el gesto que realiza Erika Diettes buscaba trazar un movimiento simbólico, tal como lo sugiere Ileana Diéguez:

En esta instalación el cristal emerge como escenario que inmoviliza las aguas y enmarca los objetos en enormes tumbas traslúcidas. El propio trabajo de construcción de la obra implicó la puesta de la prenda en un escenario de agua, involucrando también cierto procedimiento ritual, como si la artista conjurara la muerte y el destino fúnebre a través de la acción de sumergir en el agua, como si lavara, los tejidos que alguna vez vistieron cuerpos (Diéguez, 2010, p. 39).

De acuerdo las afirmaciones de Diettes en varias entrevistas, su interés era elaborar la idea del río como cementerio, lo que la condujo a pensar que al presentar las prendas de ropa de una forma agradable, podría restituir algo de dignidad a la ausencia de esos cuerpos. Silvia Suarez en *Impacto social* señaló que ese gesto que buscaba imprimir belleza a las prendas de ropa era una condición primordial para dignificar a quien había padecido el conflicto, ya que con dichas imágenes podría realizar su duelo. De acuerdo con ello, el gesto de Diettes no es mera estetización, sino que es belleza que busca otorgar dignidad. Aunque esto puede sonar bastante desconfiable para cualquier persona inscrita dentro de las instituciones del arte, para la víctima que ha dejado de ver el cuerpo de su pariente y que intuye hundido en el fango o perdido en la turbulencia de algún río, la imagen que propone Diettes le puede significar la reconfiguración de esa imagen, que aunque no puede ser verdadera, lo puede llevar a pensar que de, forma simbólica, su pariente ha tenido un último lugar de descanso honorable. En oposición, esa estetización de la imagen se encuentra en mirada del crítico de arte, quien no ha sido testigo del conflicto, y sólo percibe de éste las imágenes mediatizadas que los noticieros le presentan. El crítico no puede comprender lo que significa ese gesto para la comunidad de la que procede la prenda, porque su lugar y comprensión del mundo es otra, completamente ajena, lo que lo lleva a mirar con sospecha una imagen que puede llegar a percibir como ideologizada³⁷. De acuerdo con lo anterior, se puede decir que la reflexión de la artista respecto al contexto la lleva a realizar un gesto fotográfico, el cual por acertado o desacertado que parezca, evidencia el interés por sobreponerse al silencio y a la impotencia a la que parece condenado el sujeto luego de la experiencia del conflicto.

³⁷ Respecto al concepto de estetización se puede consultar el artículo escrito por Diego Paredes en el que se analiza el planteamiento de Walter Benjamin y se lo relaciona con los postulados de Jacques Rancière.

En esa medida, se evidencia un intento por restablecer el pensamiento y la imagen, lo que en ninguna medida supone establecer dichas imágenes como el absoluto del significado de la desaparición. Es por ello que a pesar de la visualidad de la cual se encuentran impregnadas las imágenes de Diettes, éstas también pueden llegar a ser visibles en tanto el espectador logre activar su pensamiento. Esa activación se da en el momento en que éste entra en desacuerdo con aquello que se le presenta, cuando se opone al mensaje que parece inscrito en ella. La molestia que significa el aparente esteticismo con que se presentan las imágenes es un punto de partida para reflexionar, ya que lleva a preguntarse por las necesidades e intereses por sumergir las prendas en agua, lo que supone la llegada a una comprensión simbólica de la imagen. En esa medida, el dispositivo no sólo funciona en el espectador en la aceptación de lo que le propone sino también, y quizás mucho más, en el cuestionamiento del mismo, lo que supone una reflexión mucho más detallada, en tanto se refuta lo que se observa y se le contrasta con otros elementos. El peligro reside en la mirada del espectador no-testigo que no logra observar en detalle la imagen y la acepta sin ningún cuestionamiento, de modo que la admite en completo acuerdo con ella y sólo la recibe como un mensaje que bien podría decodificar en cualquier otro lugar. Ante ellas su decodificación se puede reducir a pensar: ‘esas son las víctimas y su dolor’ o ‘esta es la ausencia’; tal como se evidencia en la interpretación que hace del dispositivo Ileana Diéguez: “La exposición de esas imágenes produce un efecto evocador por la inmediata asociación entre el cristal traslúcido en que están impresas las prendas fotografiadas y la referencia a las aguas que se llevan los cuerpos” (Diéguez, 2010, p. 41). Lo anterior evidencia el modo en que todo en el dispositivo está dispuesto de forma unívoca y cerrada, ya que el interés de la artista, tal como lo comprende la crítica mexicana, es poder establecer su obra como posibilidad de duelo. Es por ello que, la imagen sólo se abre cuando el espectador no-testigo es capaz de sobrepasar la ceguera de lo representativo y, además de considerarla críticamente, pone en perspectiva el proceso comunitario que se moviliza alrededor de ésta.

Didi-Huberman se opone del todo al detenimiento en lo irrepresentable, ya que esto sólo es la sensación que sucede al acontecimiento y que puede ser superada por medio de la potencia de la imaginación. En ese sentido, rechazar las imágenes de Erika Diettes significaría negar la posibilidad a observarlas como propuesta y por tanto como camino de reflexión sin que sea ella misma la respuesta absoluta. Desprestigiar su trabajo sin reconocer la posibilidad de reflexión que significa para las personas afectadas por el conflicto sería caer en el mismo equívoco de Wajcman, ya que significaría criticar la imagen absoluta procediendo por absolutos y respuestas totales. De acuerdo

con lo anterior, afirmar que es sólo un gesto estetizante plagado de visualidad sería rechazarla sin permitirse la posibilidad de observarla, criticarla y desplegarla. Es así como a la negación y el rechazo tajante opongo, la crítica y la observación detallada, para suscitar un espacio de discusión y no el establecimiento de un canon de las imágenes de memoria en donde se establecería una clasificación entre las mejores y las peores, sino como una evidencia de los diferentes caminos posibles en esa reflexión respecto a la relación entre el arte y la memoria.

Didi-Huberman señala que todo intento de palabra, imagen o pensamiento posterior a la impotencia subsecuente al acontecimiento evidencia una resistencia y una posición política que permite dar lugar a la memoria, no como consignación de testimonios, sino como la continuación del trabajo que ellos inician desde el no testimonio. Pero, en el caso de los dos artistas colombianos, cuando se trata de testimonios que no parten de la experiencia directa del acontecimiento: ¿cómo puede leerse ese deseo de testimoniar de quienes no son testigos? ¿son estos legítimos? El terreno de los testimonios no es un espacio sagrado en el que los diferentes a él no pueden entrar, ya que todo el esfuerzo de los testigos directos busca suscitar esa posibilidad, que aquellos que no vieron a la Medusa la puedan conocer en el rastro de su ruina. El objetivo de los miembros del *Sonderkommando* era que, pese a su muerte, las imágenes o sus palabras fueran evidencia de lo acontecido para que el sujeto ajeno a ello fuera capaz de hacerse responsable de ellas por medio de su reflexión y de ese modo no dejara olvidar lo que significó dicho acontecimiento. En ese sentido, se buscaba que el otro, completamente ajeno a éste, fuera capaz de testimoniar por medio del trabajo de memoria que realizaría, a partir de los restos, aquellos que lograran salvarse de la catástrofe. En esa medida el trabajo de memoria no se depositaba en las ruinas sino en el otro que podría tener conocimiento de lo acontecido. De acuerdo con lo anterior, se puede afirmar que la obra se constituye como posibilidad de testimonio, en tanto el espectador asume la responsabilidad de hacerse testigo de lo que ésta le invita a pensar y reflexionar, ya sea como representación o presentación.

Así, ante el riesgo sugerido por Wajcman, respecto a la usurpación del lugar del testigo, Didi-Huberman señala que no es posible el testimonio sin el *otro*, ya que éste no se puede realizar *de y en* la pura intimidad pues ésta “muda o sin representar, ‘absoluta’, no hubiese transmitido nada a nadie” (Didi-Huberman, 2004, p. 133). Esa necesidad de involucrar al otro como testigo, como aquel que desarrolla el trabajo de la memoria con la imaginación, es lo que permite que tenga lugar el momento ético de la mirada, ya que el sobreviviente no se afirma como testigo, al afirmarse como autor de una certeza subjetiva, sino cuando constata que posee un saber que debe transmitir, que hay que poner en movimiento, compartir colectivamente como bien y como tormento.

Así el testigo no es aquel que estuvo frente a la Medusa sino aquel capaz de transmitir esa experiencia. No se trata entonces de usurpaciones de lugares, de intentar estar allí y experimentar lo que le sucedió a las víctimas, sino de trabajar con esa experiencia y procurar compartirla de modo que suscite reflexión y por tanto devenga memoria en los no-testigos. Entonces, la imagen en lugar de buscar remontar el tiempo buscando reconstruir lo acontecido tal como sucedió, se preocupa por potencializar sus posibilidades de imaginación. Así aunque en Diettes hay un gran peso en lo visual, cuando los familiares pueden narrar de otro modo la muerte de sus familiares, acontece una reflexión que, aunque no da cuenta de la verdad, permite recordar de otro modo, gracias al acontecer dialéctico de la memoria. De acuerdo con lo anterior, el artista no-testigo deviene testigo en tanto configura una imagen capaz de suscitar la imaginación al hacer del material histórico –de todas las producciones de los testigos directos que se mantiene como archivo–, una experiencia que puede devenir memoria en el espectador.

El artista se sitúa entre la indecibilidad de lo irrepresentable y lo farragoso de los archivos documentales del acontecimiento. En ese *entre* hace de la imagen y de la palabra poética la posibilidad de pensamiento, intentando responder: ¿cómo el documento histórico puede devenir experiencia?³⁸ En esa medida, el artista no pretende dar testimonio de lo acontecido, sino que se hace testigo en la reflexión de ello, testimonia ese esfuerzo por pensar e imaginar pese a todo. En esa apuesta por el pensamiento Erika Diettes y Oscar Muñoz trabajan con diferentes porcentajes de visualidad y visibilidad.

Diettes y Muñoz parten de un material documental, las prendas de ropa y las fotografías de los obituarios, las cuales han quedado como resto de las personas de las que procedían. Estos dos elementos aparecen como fotografías en el dispositivo que crean los dos artistas, las cuales aunque poseen visualidad logran trastocarla. Mientras Muñoz lo hace con mucha mayor contundencia al involucrar la aparición-desaparición por el aliento, Diettes lo hace mucho más tímidamente a imprimir las fotografías sobre cristal. Esta impresión confirma la condición representativa de la obra, en tanto se relaciona de forma directa con el río y la fragilidad de la vida, de manera que la

³⁸ Es importante señalar que Paul Ricoeur diferencia la historia de la memoria. Mientras la primera busca revelar las formas de la memoria, con el establecimiento de documentos, la segunda se ocupa de modelar esas formas del pasado, por medio de la experiencia en el sujeto particular. De manera que mientras la historia es la versión oficial de lo acontecido, compartida por una comunidad, la memoria es la versión particular de ese acontecimiento que posee cada sujeto de esa comunidad.

experiencia se da cuando el espectador no-testigo cuestiona esa imagen. Por el contrario, cuando Muñoz incluye la respiración como un elementos fundamental para la activación de la obra como dispositivo, el espectador debe involucrar su cuerpo, lo que se constituye en una experiencia reveladora.

En esa medida, tal como menciona Didi-Huberman es necesario considerar las diferentes posibilidades de las imágenes: “Hay imágenes de la Shoah que, si no lo dicen todo –y aún menos ‘el todo’- de la Shoah, son de todos modos dignas de ser miradas e interrogadas como hechos característicos y como testimonios de pleno derecho de esta trágica historia” (Didi-Huberman, 2006, p.102). A Wajcman le parece que las imágenes del *Sonderkommando* pueden llegar a cubrir la ausencia en tanto se imponen como significado y como verdad respecto a la atrocidad de lo que ha acontecido. A ello Didi-Huberman opone la imagen-jirón en la que está presente el doble régimen de su funcionamiento: tanto visual como visible, detalle y panorámica, semejanza y desemejanza, nunca una sola de ellas, sino las dos al mismo tiempo. Las imágenes acontecen en la dialéctica del desarrollo al mismo tiempo de lo visual y lo visible, de lo que cubre y lo que muestra, ya que la imagen para él nunca es total, pues es sólo un destello y no la sustancia de lo que se pretende representar, tal como lo es para Muñoz que sigue a Benjamin. Para Didi-Huberman la imagen no es total en tanto se desarrolla como destello dialéctico del ir y venir entre el conocimiento y el desconocimiento, no es la visión total sino una invitación y una apertura al saber. Por ello para recordar es necesario imaginar, observar la imagen como un fragmento que se construye y se reconstruye con cada mirada, que puede poner en diálogo tanto lo visual como lo visible que reside en ella.

Pero ¿cómo el espectador ajeno es capaz de volverse testimonio a partir de la imagen? Didi-Huberman argumenta que la imagen de archivo puede devenir en imaginación cuando es posible establecer relaciones especulativas a partir de ella, entre lo que se ve y lo que sabe aquel que la observa, de modo que esta imagen no queda constreñida a la información, sino que también sirve para poner en movimiento el pensamiento, siempre y cuando no se la asuma como simple información. En ese sentido, de acuerdo con la propuesta del historiador francés, se debe prestar atención a la fenomenología de la imaginación que no es simple percepción sino *casi-observación* del mundo. Ésta es una interpretación en la que el lector al observar una imagen no busca la semejanza con el objeto del que procede sino que la pone en relación con otros elementos e imágenes, así en lugar de decodificar sumerge lo observado en el tejido sensible que pertenece al

espectador. De acuerdo con ello, el trabajo del espectador testigo procederá por medio de la imaginación a modo de montaje, ya que:

Una imagen sin imaginación es, simplemente, una imagen a la que no hemos dedicado un tiempo de trabajo. Porque la imaginación es trabajo, ese tiempo de trabajo de las imágenes, que sin cesar actúan chocando o fusionándose entre ellas, quebrándose o metamorfoseándose. Todo ello actuando sobre nuestra propia actividad de conocimiento y de pensamiento. Así pues, para saber, hay que imaginar: la mesa de trabajo especulativa debe ir acompañada de una mesa de montaje imaginativa (Didi-Huberman, 2004, p.177).

Entonces, Didi-Huberman propone el montaje como el proceso necesario para establecer la legibilidad de la imagen, superando el nivel decodificador. Por medio de este procedimiento interpretativo la imagen es puesta en movimiento ya que es relacionada con otros elementos, lo cual le permite resonar al establecer la frontera, que la une y la separa con los demás elementos³⁹. De ese modo, la imagen traza su significado al rodearse de lo que ella no es, pero que la define desde la multiplicidad, puesto que cada uno de los elementos con los que se encuentra en la interpretación del espectador harán parte de su comprensión pero, por diferencia, mas no por equivalencia. Es por ello que para Didi-Huberman el conocimiento no puede construirse de forma solitaria, es decir, en la concentración en la imagen misma sin ninguna otra relación que los elementos presentes en ella misma. A propósito de ello, Didi-Huberman evidencia el modo en que Jean Luc Godard en sus *Histoires du cinema* logra poner en relación las imágenes del Hollywood junto con las de la Shoah para demostrar no sólo las diferencias sino, sobre todo, aquello que comparten a pesar de la aparente distancia insalvable existente entre ellas. De manera que el montaje es una mecanismo propio del conocimiento puesto que: “El montaje sólo es válido cuando no se apresura demasiado en concluir o en clausurar de nuevo, es decir, cuando inicia y vuelve compleja nuestra aprehensión de la historia, no cuando la esquematiza abusivamente. Cuando nos permite acceder a las singularidades del tiempo, luego a su esencial multiplicidad” (Didi-Huberman, 2004, p.180). De acuerdo con ello, se puede afirmar que la condición relacional de la imagen es lo que hace posible que sea el lugar idóneo para el desarrollo de los procesos de memoria, en tanto es un espacio libre para establecer relaciones entre lo acontecido y la interpretación personal de ello.

39 Al respecto resulta importante señalar que para Ricoeur debido a la condición histórica de la humanidad, en la memoria todo se relaciona a pesar de que no sea de una manera lineal. En esa medida, Didi-Huberman coincide con Ricoeur, al establecer el tiempo como una puesta en relación en la que confluyen diferentes experiencias temporales y espaciales.

Al argumento lacaniano de Wajcman, de que las imágenes debían hacer visible la ausencia, sin darse cuenta que le exigía a la imagen volverse un absoluto por negación, Didi-Huberman señala que las imágenes nunca muestran todo y que eso es lo que les permite vislumbrar la ausencia. Esa condición del *no-todo* de las imágenes, Didi-Huberman la concreta en la idea de la imagen-laguna, la cual se encuentra muy cerca de la idea de *punctum* de Barthes, en la medida en que es definida como aquello que falta y que significa una apertura para la mirada. Mientras el *punctum* consistía en aquello disruptivo presente en la imagen que no hacía parte de la unidad coherente que se proponía, la laguna de Didi-Huberman es aquello que no está, la ausencia presente en la imagen, como lo que falta. Este concepto le permite oponer a la imagen total de la ausencia, por la que aboga Wajcman, la idea de una imagen jirón que no es ni el todo, ni la nada, sino una ruina capaz de suscitar la indagación de la mirada del espectador. De acuerdo con ello, al considerar las imágenes de Diettes se puede afirmar que aquello que falta es precisamente lo más importante, el cuerpo, y es por allí por donde se puede filtrar un poco la mirada del espectador, en tanto logra cuestionar ese vacío, no sólo desde el lugar de la víctima, sino desde su propia posición.

Para el interés de la tesis ¿cómo sería el proceso de montaje en las obras de Oscar Muñoz y Erika Diettes? ¿existen en sus dispositivos procedimientos de montaje? Tal como ya se mencionó, en Diettes hay un gesto inicial de montaje, pues al tomar las prendas de las personas desaparecidas y sumergirlas en agua para luego disponerlas en otro lugar, se da un desplazamiento que busca otorgar una mayor importancia a los procesos de duelo en ausencia del cuerpo que deben ser realizados en el país. Sin embargo, ese montaje no llega a plantear un contraste o una confrontación de la imagen misma sino que simplemente es puesta a circular dentro de otro contexto, los espacios de exposición artística en donde muy probablemente, para el espectador sea difícil establecer otro tipo de interpretación que la relacione con el lugar de la víctima. En cuanto a Oscar Muñoz, la imagen es extraída de los periódicos para ser puesta en un dispositivo que la libera de toda marca política y contextual, ya que el espectador se encuentra con fotografías de identidad que pueden pertenecer a cualquier persona, de modo que la imagen es dispuesta con una mayor apertura, puesto que la obra no se constituye a partir de la fotografía sino en su constante aparición y desaparición.

De acuerdo con lo anterior, señalar que las imágenes de Erika Diettes se limitan a representar visualmente la ausencia implicaría detenerse tan sólo en uno de los costados del régimen de las imágenes planteado por Didi-Huberman. Es por ello que intentando abordar la posibilidad de visibilidad de estas imágenes es necesario detenerse en ellas aún más y trabajar mucho más reflexivamente. Es así como no me puedo limitar a señalar que Diettes busca plantear imágenes

absolutas, sino que simplemente son un intento unas imágenes-jirón que buscan aproximarse a lo problemático que observa. Pero entonces ¿qué es lo que hay de visible en esas imágenes? ¿con qué se las puede relacionar además de las imágenes de prensa y de noticiero de televisión? ¿qué implica relacionarlas con las fotografías de ropa de desaparecidos publicada por la fiscalía? ¿cuál sería la imagen que se le opondría de forma radical? ¿qué pasaría al relacionarla con las imágenes de detergente de hace unos años?

Antes de detenerse en la ceguera de la imagen y señalar que es una estetización del dolor, resulta necesario darse cuenta que es una imagen que requiere un mayor esfuerzo ya que es necesario encontrar lo que falta en ella, lo que plantea alguna duda o cuestión. Probablemente Erika Diettes no se propone mostrarlo todo, sino simplemente proponer modestamente una perspectiva. Lo que, quiérase o no, se inscribe en unas dinámicas de exposición que llegan a enunciarla como imagen absoluta, aunque no pretenda serlo, ya que para el espectador de la galería de arte será imposible dejarla de comprender como las huellas del conflicto. De otro lado, se encuentra también el proceso que desarrolla con las víctimas de los enfrentamientos militares, en donde la imagen es considerada como un símbolo que permite realizar el duelo, ya que aunque no restituye el cuerpo desaparecido, procura dotarlo de la dignidad que le fue arrebatada. Entonces, la obra de Diettes busca propiciar un tiempo de reflexión en el que cada espectador podría otorgar un significado a las desapariciones y sus consecuencias. Sin embargo en un intento de montaje valdría preguntarse ¿cómo éstas propician una reflexión crítica? ¿cuál es la pregunta que se filtra por esa imagen de víctimas y de desaparecidos? Aunque la obra propone sólo la imagen de la víctima, ya sea como ausencia o presencia doliente, resulta importante relacionarla con su contraparte, entonces es necesario preguntarse por la imagen de los victimarios, por el modo en que son presentados por los medios de comunicación. Contraria a la expresividad doliente, el victimario es presentado como un sujeto sosegado, controlado y dotado de palabra. Al tener esto en cuenta, es posible cuestionar la forma repetitiva en que la víctima es representada como un cuerpo doliente, mientras el victimario es un cuerpo sosegado. ¿Acaso no existen transiciones en esos cuerpos de modo que puedan transformar el modo en que son representados? ¿puede un victimario llorar? ¿puede una víctima hablar? Aunque Diettes no plantea estas preguntas desde la imagen, el espectador puede hacerlas por montaje, saliendo de la imagen misma. Con lo anterior, no sugiero que se trate de borrar las responsabilidades y crear un olvido de impunidad, sino que se intente desarticular el modo en que se nos ha planteado el conflicto, para interrogarlo de otro modo. Conocemos muy bien que las acciones son las que diferencian a la víctima del victimario, sin embargo resultaría mucho más innovador preguntarnos:

¿qué es lo que tienen en común los dos lados de una misma realidad? ¿ésta sólo posee dos lados? ¿qué es lo que ha llevado a estas personas a situarse en determinado espacio del escenario del conflicto en nuestro país? Preguntas como las anteriores nos permitirían establecer nuevas formas de reflexión y por tanto significarían la apertura a otros intentos de enunciación crítica, los cuales, por supuesto, exceden el campo del arte en la medida en que implican una apertura a la reflexión política. En este caso, el tiempo crítico es posterior a la obra.

En cuanto a Oscar Muñoz: ¿se puede pensar en otra cosa que no sea la ausencia? ¿es la imagen absoluta que hace visible la ausencia? ¿puede la obra suscitar un tiempo crítico o es simplemente la representación absoluta de la ausencia? ¿cuál es la imagen que se filtra por su dispositivo? Probablemente, cuando el espectador colombiano experimenta *Aliento*, relaciona su experiencia con las escenas del noticiero que le han mostrado durante años, a personas con la fotografía de sus familiares desaparecidos en la mano, en pancartas o camisetas. Probablemente allí aparece el momento crítico, pero ¿con qué otras imágenes la podemos relacionar? ¿cuál sería la opción a otra pregunta que se pudiera filtrar para observarla a modo de montaje? Entonces se trata de un movimiento doble, pues al cuestionar a Wajcman se puede evidenciar la equivocación en la que estaba cayendo al enunciar una especie de canon de las imágenes en donde la de Oscar Muñoz sería la encarnación absoluta de esa presentación de la ausencia, mientras que las de Erika Diettes serían las menos logradas, en tanto imágenes llenas y colmadas en las que todo está representado. Con frecuencia, la obra de Muñoz ha sido relacionada con la reflexión respecto a la condición efímera del hombre, el problema de la identidad, o la indagación respecto a los límites de la fotografía. Esas diferentes interpretaciones permiten constatar la mayor apertura con la que se formula la obra de Muñoz, ya que al reducir las condiciones de visualidad de la imagen, lo visible significa una apertura en la que cada espectador interpreta de acuerdo a su experiencia de la obra y las relaciones que ésta despierta en su interior.

Didi-Huberman encuentra en el montaje la posibilidad de aproximarse a lo que no se puede ver y que sólo es visible. En lugar de concentrarse en una sola imagen, considera que la multiplicación y la conjunción de imágenes, su puesta en relación crean *vías* para mostrar, para hacer visible, pese a todo, lo que no puede verse. Las vías son las lagunas que se establecen entre las imágenes, lo que falta y que significa apertura, ya que señalan el camino sin serlo ellas mismas. En ese sentido, para Didi-Huberman el montaje es la forma de hacer visible, de mostrar aquello que no se puede ver, al trazar vías por medio de la asociación de varias visiones o varios instantes del mismo fenómeno.

Pero ¿qué es aquello que *Aliento* hace visible? La ausencia, la cual puede adquirir múltiples significaciones de acuerdo a los elementos que se dispongan en sus límites. Así, mientras el análisis que la presenta como una reflexión sobre la imagen, se compone como un montaje en el que están presentes teóricos de la fotografía (Barthes, Benjamin, Sontag, Krauss, Fontcuberta, entre otros), el que la considera como una reflexión sobre la identidad, dispone conceptos y reflexiones psicoanalíticas (Freud, Lacan, entre otros). En ese sentido, Didi-Huberman propone la imagen como una actividad de constante montaje, en la medida en que su apertura no busca la definición, sino la constante disposición a una nueva interpretación, lo que la mantiene en constante movimiento.

Para Didi-Huberman el montaje intensifica la imagen y devuelve a la experiencia de ver un poder que nuestras certezas o costumbres visuales suelen apaciguar, es por ello que ante la imagen de Erika Diettes tenemos que realizar un mayor esfuerzo, ya que podemos resolverlas al creer que simplemente son la continuación de la gramática del dolor que se propaga desde los medios de comunicación. Por el contrario, Oscar Muñoz plantea su dispositivo desde lo visible, les quita a las fotos de los obituarios todo elemento visual que pueda haber en ellas para inscribirlas dentro de su dispositivo en el que la mirada se detiene como experiencia que se abre espacio en el tiempo de la ausencia. Al respecto resulta útil el análisis que hace María Iovino de *Aliento*:

Este acto se realiza sobre un espejo que contraría la lógica de éste, en la medida en que cuando empaña su luz, no conoce la ceguera sino que también vivifica una imagen: la imagen documental de un problema, la de los rostros de personas fallecidas en actos violentos, que publican los diarios y que se ocultan inmediatamente después de su dramático anuncio, en la sobreposición de otras imágenes y de otras realidades, tal como lo hace el espejo de Muñoz (Iovino 2003, 53).

Muñoz extrae la imagen del soporte que la condena al olvido y la dispone en un dispositivo en el que éste mismo da lugar a una reflexión sobre la memoria. El mecanismo que crea la ceguera es lo que permite ver, pues sólo cuando el espectador deja de observar su imagen puede observar aquella que permanece oculta ante sus ojos. El aliento permite que la imagen acontezca de forma paradójica, ya que únicamente se puede ver por la ceguera, pues sin la nublación que produce el aliento en el espejo no se puede llegar a vislumbrar la imagen del otro. De modo que la imagen visual es cegada para aproximarla a la visibilidad, pues lo visible acontece en el breve instante en que ninguna de las imágenes presentes en el dispositivo se pueden ver. En ese momento de ceguera, ese *entre*, el espectador ve, aquello que no se puede ver, la ausencia que lo involucra a él mismo; no se ve la imagen de forma directa sino por medio del escudo de Perseo. Con ello, Muñoz no representa la pérdida de la imagen en el olvido, sino que presenta ese olvido-ausencia, con el acontecer continuo de la desaparición de la imagen. Entre las dos imágenes que componen el dispositivo, hay un

intersticio, es decir, una tercera imagen que se percibe como la esencia de la obra, pues es allí donde tiene lugar la experiencia, ya que el espectador deja de ver para sentir el acontecer de una desaparición. Esa tercera imagen es el espacio vacío que da entrada al trabajo de montaje del espectador, de modo que la aparente imposibilidad de la imagen que indaga Muñoz es el lugar propicio para mantener la memoria, no de un sujeto preciso, sino de la continuidad de la disolución de las cosas⁴⁰.

De acuerdo con lo anterior, la ausencia no es concebida por los artistas como un estatuto irrepresentable, ya que en lugar de detenerse en el señalamiento de ésta como algo inimaginable, logran transformar esa dificultad en el lugar de entrada del espectador. Si bien la ausencia no se puede ver de forma precisa en una imagen, ésta puede ser bordeada por el intersticio que se propone desde la obra como apertura de sensación. En ese proceso, Muñoz va más allá que Diettes en tanto, mientras ésta se mantiene en la evidencia de la ausencia (las prendas), logra crear ese intersticio que da lugar a la mirada inquisitiva del espectador. Así, aunque, a partir de la obra de Diettes, la mirada no se limita a una comprensión de lo irrepresentable de la ausencia, ésta propicia un pensamiento que se desarrolla en la continuidad de esa imagen en la que, como se mencionó antes, no existe ningún *punctum* o elemento disruptivo. De modo que el trabajo del espectador, tiene que situarse fuera de ella para poder establecer su trabajo de montaje, lo que muchas veces excede los límites de la imagen. Por el contrario, el dispositivo de Muñoz conduce a un pensamiento con mayor multiplicidad, en la medida en que a partir del encuentro de esas dos imágenes el espectador puede bordear la experiencia de ausencia con su trabajo de montaje.

Por último, es importante señalar que cuando Didi-Huberman se resiste a aceptar lo irrepresentable como la única posibilidad de representación, evidencia que dicha limitación impide pensar respecto a aquello que se pretende señalar, en tanto se le atribuye una condición de absoluto que además de impedir la reflexión, haría imposible reconocer en ello algo de nosotros mismos. Este es el argumento que emplea para demostrar que la Shoah no fue un acontecimiento ajeno a toda la humanidad, como encarnación del mal absoluto, sino que procedía de ella misma, de modo que en ella subsistía algo de nosotros mismos, lo cual sólo podía indagarse negándose a aceptarla como un

⁴⁰Tal como se mencionó antes, las imágenes de carnet de identidad Muñoz no las emplea con el objetivo de que se reconozca un sujeto en particular, sino que las emplea para señalar aquello que las excede y las convierte en significantes vacíos de un acontecimiento, la ausencia. En esa medida, la imagen no señala la presencia como huella sino la ausencia misma que significa esa presencia.

absoluto imposible de representar. Esta reflexión puede trasladarse al análisis de la obra de Diettes, en la medida en que se arriesga a proponer una imagen que, pese a todas las críticas e incorrecciones que le son atribuidas, lleva a pensar en el conflicto, aunque sea de forma unívoca. Cuando Diettes se arriesga a salir de los lugares seguros del arte y plantea su obra como una resistencia a continuar comprendiendo como una lógica que excede las capacidades personales, evidencia que el conflicto reclama nuestra reflexión en tanto no es otro completamente ajeno, sino que nos implica como humanos.

Cuando nos ponemos delante de estas imágenes, y éstas nos comprometen emocionalmente, al reconocer en ellas la huella de una persona desaparecida, reconocemos que el conflicto no es un absoluto del cual estamos protegidos en las ciudades, sino que es algo de lo que hacemos parte por la misma seguridad que mantenemos en el silencio. No se trata de que con su obra Diettes presente la amenaza que representa el conflicto, sino que éste es también nuestra responsabilidad. Así, ese a la univocidad del dispositivo en Diettes, el espectador puede realizar su tarea de montaje. Cuando la artista se resiste a considerar como irrepresentables los acontecimientos del conflicto, propone una imagen que puede llevar al espectador a cuestionarse sobre el estatuto de la gramática del conflicto en el país, pero como reflexión que no procede de ella, sino que le es posterior.

Es allí donde reside el valor del trabajo de Diettes, pues al negarse a la posibilidad de una imagen o un significado absoluto, ya sea por vacío (visible) o por saturación (visual), permite que aquello que ha sucedido se mantenga como cuestión, como enigma a resolver, como las semillas guardadas en las pirámides, tal como lo recordaba Benjamin al reflexionar sobre la narración. Allí, a pesar de su visualidad, la imagen puede considerarse como punto de partida para el cuestionamiento, de modo que cada mirada montadora estará impelida a considerar de nuevo la cuestión. Esto, si se tiene en cuenta que una vez nos dicen que un problema es irresoluble, nos tranquilizamos y lo abandonamos, sin detenernos a pensar en él, ya que tenemos una palabra para sellarlo y abandonarlo. Diettes señala esa irresolución, pero no se detiene allí, pues busca sugerir la necesidad de pensar al respecto, aunque ello no esté presente como dispositivo en la obra, pero sí lo hace al inscribirse en las Jornadas de la Luz⁴¹. En ese sentido, el trabajo reflexivo del espectador ante ese problema no deberá

⁴¹ Es importante señalar que esa dimensión Relacional de la obra de Diettes que sugiero no la analizaré en la medida en que esta investigación se circunscribe solamente a la indagación de la imagen. De manera que ello queda pendiente para una próxima investigación.

buscar la respuesta absoluta, sino que deberá proceder por aproximaciones incompletas y por tanto siempre abiertas a otras posibles consideraciones.

Es así como la imagen, tanto en Diettes como en Muñoz, no resuelve sino que se presenta como cuestión abierta, susceptible de interpretaciones múltiples y plurales de acuerdo al lugar de enunciación del espectador. Así a modo de cierre de este apartado, se puede señalar que la imagen no tiene lugar para dar respuesta, sino quizás para llenar el tiempo en el que acontece nuestro cuerpo, como ejercicio de meditación profunda que nos exige sentir y pensar de otro modo. Sensaciones, pensamiento y palabras que tienen forma como trabajo, quizás con el único propósito de que dejemos una muy tenue e irreconocible huella en esa masa informe y compleja que ha seducido de momento nuestra sensibilidad. De modo que la comunidad que inaugura la obra de arte estaría conformada por un número indeterminado de cuerpos que intentan tallar una palabra que no resuelve, pero que es ella misma forma, tal como la pompa de jabón en la que se trabaja insistentemente sin importar que su eternidad dure un segundo, pues no se trata de la empresa de la consecución de una palabra única y absoluta, sino de la producción continua y diversa de ellas. De manera que a partir de Didi-Huberman se puede pensar que el trabajo estético no se reduce a un recuento de fracasos, sino que cada intento es un acierto en sí mismo, como aproximación a lo irresoluble. Así ante la obra de arte no será necesario plantearse la utópica tarea de establecer la Palabra definitiva al respecto, sino considerar el trabajo como aproximación a lo que se vislumbra. Entonces, el trabajo del espectador puede compararse a la espera en la que acontecen los personajes de Samuel Beckett, quienes no saben hacia donde se dirige su tiempo, ni hacia dónde se dirige su trabajo, sino que simplemente están allí aconteciendo, llenando el espacio y el tiempo con palabras sin dirección ni resolución; pero, sin embargo, entretenidos en esa espera que sucede sólo como aproximación, como un vago intento por vislumbrar aquello que parece irresoluble.

Ese cuestionamiento constante y absurdo hacia lo apenas vislumbrable es lo que mantiene activo el pensamiento. Pero ello tampoco supone la pérdida del sujeto en el absurdo trabajo de Sísifo, puesto que su ser se define por las palabras con las que bordea su experiencia del mundo. En ese sentido, de la conciencia de que cada trabajo no conduce a la gran respuesta que lo resolverá todo, sino que cada intento es una aproximación, un intento valioso, en tanto permite la reconfiguración del sujeto en la pronunciación de nuevas palabras. Y ese trabajo no es ni absurdo ni agotador, pues tal como lo demuestra el trabajo narrativo, muchos hombres se han endilgado, durante mucho tiempo, a las pocas historias que existen. Hay muy pocas grandes historias en la Historia: el amor, la muerte y la guerra; aunque durante todo el tiempo que hemos atravesado la galaxia, no hemos parado de pensar

e imaginar respecto a ellas, porque quizás la única resolución que tengan para cada uno de nosotros, sea el desgaste que significa para nuestro cuerpo particular con nombre. Porque a pesar de todas las palabras, imágenes y pensamiento que se han creado a su alrededor tenemos, por fortuna, que vivirlas por nosotros mismos, sin saber bien qué son ni en qué consisten, pero sin embargo nos acontecen en el presente de nuestro cuerpo bordeado por palabras, el cual se endosa al *continuum* de ese movimiento infinito. De modo que el pensamiento se convierte en una labor ilimitada, necesaria, aunque forzosamente incompleta, puesto que:

Como si la imaginación se animase precisamente cuando surge lo “inimaginable”, una palabra empleada a menudo para expresar, simplemente, nuestro desconcierto, nuestra dificultad de comprender: lo que no comprendemos pero que no queremos renunciar a comprender —que no queremos en cualquier caso, revocar una esfera abstracta que nos liberaría fácilmente de ello—, estamos obligados a imaginárnoslo, y ésta es una manera de saber pese a todo. Pero también una manera de saber que sin duda nunca comprenderemos en su justa proporcionalidad (Didi-Huberman, 2004, p. 235).

5. El espectador emancipado: De cómo la palabra vacía deviene memoria

5. El espectador emancipado: De cómo la palabra vacía deviene memoria



Yo, Perseo, vencedor de la Gorgona de cabellos de serpiente y que me he atrevido a ir por las brisas del cielo batiendo las alas, ciertamente sería preferido (...)

El espectador emancipado: De cómo la palabra vacía deviene memoria

De acuerdo con lo desarrollado hasta el momento, se puede afirmar que el espectador es el lugar en que puede tener lugar la memoria, en tanto es él quien puede devenir testigo al aproximarse a la apertura que le propone la obra de arte. En ese sentido, ésta es solamente un dispositivo que puede proponer un trabajo de memoria, ya que se configura como una plataforma abierta desde la cual es posible realizar múltiples ejercicios de montaje. Es por ello que hay que preguntarse por el espectador, por su acontecer como montador. Para que el pensamiento y la palabra tengan lugar como memoria es necesario el trabajo de la mirada del espectador, ya que sólo cuando éste logra implicarse en aquello que observa puede tener lugar la reflexión.

En la conferencia que clausuraba la exposición en 2007 de Alfredo Jaar en el Musée Cantonal de Beaux Arts Lausanne⁴², Didi-Huberman compara el trabajo del espectador al de un equilibrista, en tanto debe mantenerse en equilibrio sobre la tensión que existe entre emoción y razón. Para Didi-Huberman la mirada debe desarrollarse como una dialéctica entre: la implicación y la explicación. Ninguna de las dos operaciones debe sobreponerse a la otra, sino que deben realizarse al mismo tiempo y con igual importancia, puesto que si ello sucede, el espectador podría caer de su peligrosa actividad de equilibrista. Con implicación Didi-Huberman se refiere a la emoción que puede suscitar la fotografía en el espectador, quien corre el riesgo de hundirse en la identificación si sigue ciegamente ese impulso. En cuanto a la explicación, la define como aquella que se ocupa de dar forma por medio del lenguaje, pero cuyo peligro es reducir la imagen a una simple racionalidad desprovista de toda humanidad. Estas dos operaciones deben acontecer de forma dialéctica para que el espectador pueda ser al mismo tiempo sujeto y objeto de la observación; esto último en la medida en que pueda verse en la imagen que lo concierne, pero siempre cuidándose de mantenerse a distancia. De acuerdo con ello, Didi-Huberman afirma que la mirada del montador debe acontecer como una *comprensión implicativa* en la que el lenguaje y el fuero interno del espectador estén presentes para dar lugar a la apertura, al conocimiento, al nuevo intento:

⁴²Este texto puede consultarse en: *La política de las imágenes: Alfredo Jaar*. Musée Cantonal des Beaux-Arts Traducción de Alejandro Madrid. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.

No solamente el conocimiento en sí mismo supone momentos de emoción; algunas cosas -las cosas humanas- sólo son susceptibles de interpretación y de una explicación a través del procedimiento necesario de una comprensión implicativa, “haciendo suyos”, a través de una aprehensión casi táctil, los problemas abordados. Lo que no quiere decir, por cierto, que “uno se lo crea”, sino que el objeto del conocimiento, en ese mismo momento, se reconoce al estar íntimamente implicado en la constitución misma del sujeto que conoce (Didi-Huberman 2008, 45).

Didi-Huberman hace énfasis en esa mirada de *comprensión implicativa* al señalar que en ella es posible tanto la emoción como la razón, ya que consistiría en una mirada cuya racionalidad se encontraría fundada en la emoción en que se trama esa experiencia. En otras palabras, se trata de una emoción reflexionada, del pensamiento de aquello que nos sobrecoge, se trata de no dejarnos cegar ni por montaje racional ni emocional. Se trata de no detenerse en la somera identificación ni compadecer, ya que la mirada debe ser activa para lograr imaginar. En ese sentido, para Didi-Huberman la dimensión política de las imágenes consiste en el hecho de rescatar la mirada de la ceguera en que la sumen las imágenes de consumo, de modo que pueda sobrepasarse ese momento y se logre dar lugar a una contra-información.

A propósito de la misma exposición, Rancière también es invitado a realizar una disertación respecto al poder político de las imágenes. Éste se opone a Didi-Huberman al afirmar que el hombre no se encuentra perdido en una marea caótica de imágenes informativas, como una sobreproducción desproporcionada y sin ningún orden, sino que esa misma saturación posee un tipo de organización. Para Rancière la misma producción y emisión de imágenes obedece a un principio de montaje, de modo que aquello que se percibe como confuso en realidad es una organización consensuada que busca mostrar sólo algunos aspectos de la realidad con algunas imágenes muy precisas. En ese sentido, Rancière señala que vale la pena, no sólo pensar en el artista como el único montador encerrado en una sala de montaje, sino que también existen otras personas dedicadas a ese trabajo, pero con objetivos distintos a los del artista. Lo que le permite afirmar que esa aparente marea obedece a un consenso que busca determinadas comprensiones de las imágenes. Así, sin dejar del todo de lado los planteamientos de Didi-Huberman, Rancière propone la pregunta desde otro lugar.

Rancière continúa con su planteamiento respecto a la división de lo sensible⁴³ para formular dos preguntas bastante pertinentes para la investigación: ¿qué está de más en ese exceso de producción de imágenes? ¿qué es lo que no se muestra y ha sido silenciado en medio de esa marea? Rancière afirma que las imágenes son organizadas y reducidas a formas que limiten su poder de imaginación:

Eso es lo que quiere decir informar en el sistema dominante: poner en forma, eliminar toda singularidad de las imágenes, todo lo que en ellas excede la simple redundancia del contenido significable, ponerlas a las distancias que correspondan a la jerarquía de su interés, reducirlas, en resumidas cuentas, a una función estrictamente deíctica, aquella de la materia sobre la que recae la palabra de quienes saben qué imágenes merecen ser retenidas y quién está habilitado para decir qué dicen (Rancière, 2008, p. 75).

Así, mientras el consenso monta las imágenes y les da forma para constituir un horizonte en el que todo está ordenado sin ninguna fisura, el arte monta buscando la apertura y el intersticio. En el montaje del consenso también se encuentra presente la palabra pero aquí no se enuncia como pregunta sino como autoridad que certifica y cierra el significado de la imagen. Se trata de la puesta en escena de la autoridad de la palabra, refiriéndose a una imagen y estableciendo lo que se debe pensar de ésta. Es por ello que dentro del régimen sensorial consensuado, la imagen no muestra por sí misma, sino que para hacerlo debe estar acompañada de la palabra.

Es importante aclarar que Rancière diferencia muy bien entre el régimen sensorial de consenso y el de disenso. Mientras el primero es aquel que se impone como el único modo de sensibilidad –lo sensible para Rancière supone las formas de: percibir, pensar, hacer y hablar–, el segundo es la posibilidad de cuestionar esa determinación con la propuesta de un nuevo orden sensible. Éste puede tener lugar en el espacio del arte debido a la apertura que supone la percepción de materiales heterogéneos configurados como dispositivos capaces de controvertir el orden sensorial que impera. Éste último es el que es percibido como normal y/o natural debido a que se impone a todas las experiencias sensoriales cotidianas. A este régimen Rancière lo denomina policivo, ya que en él todos los sujetos perciben de acuerdo al lugar y función que ocupan dentro de la sociedad. Ese régimen de conceso organiza todas las esferas del acontecer cotidiano, de modo que se impida

43A grandes rasgos Rancière critica la concepción de que la sociedad se encuentra dividida en dos grandes clases de hombres: La élite y la multitud, lo cual había sido planteado en *La Política* por Aristóteles. Para el filósofo griego mientras los primeros son capaces de realizar el trabajo del pensamiento y poseen la palabra y el lenguaje para expresarlo; la multitud sólo se mantiene en la inmediatez de lo sensible, razón por la cual sólo posee el grito para expresarse. Señala que esa división se mantiene como un orden consensuado el cual puede ser transgredido desde el arte, el cual deviene político al proponer una nueva división sensible diferente a la establecida.

cualquier tipo de conflicto que pueda llegar a quebrar dichas lógicas. En esa medida, el consenso actúa por inclusión, ya que busca integrar todo aquello que genere conflicto, otorgándole un espacio dentro del orden.

Es importante señalar que este orden no se da por la imposición de un solo sujeto sobre otros, tal como sucede en una dictadura, sino que es un acuerdo asumido y aceptado por los integrantes de la comunidad, quienes lo asumen como natural. Sin embargo, a pesar de que todos asumen esos acuerdos, éstos han sido establecidos sólo por algunos pocos, aquellos que poseen el poder de la palabra y tienen a su disposición todos los espacios para manifestar su orden: el atrio político, los medios de comunicación y la publicidad. Estos agentes emiten su palabra, la cual es aceptada como orden por aquellos que aparentemente sólo poseen el grito y la emoción para expresarse.

En oposición a ello, se encuentra el disenso, esa capacidad para controvertir lo que parece natural y ordenado. Ésta es la condición del espacio de la política, pero en el momento en que esta esfera se integra completamente a las lógicas del consenso, el disenso ya no tiene lugar en ella. Por esa razón, Rancière atribuye una dimensión política al arte, al cual concibe como uno de los pocos espacios en los que es posible el disenso, en tanto apertura a la diferencia y lo heterogéneo. Es por ello que Rancière propone el arte como un espacio inédito y diferenciado del consenso. El disenso, en el espacio del arte, se da en el momento en que el espectador logra cuestionar los esquemas perceptivos que concibe como naturales, a partir de las experiencias concretas que le proponen los artistas con su trabajo. En ese sentido, el arte adquiere su condición política cuando suscita la controversia a partir de la disposición de dispositivos sensoriales que hacen posible la construcción de nuevas ficciones.

De acuerdo con Rancière, probablemente continuando los planteamientos de Roland Barthes, sobre la realidad se encuentra dispuesto un tejido constituido por palabras, las cuales se organizan a modo de narraciones o ficciones. De acuerdo con ello, el disenso y el consenso son ficciones con diferentes grados de aceptación. El consenso es una ficción del lenguaje aceptada colectivamente por muchos sujetos que no la reconocen sino que la asumen como el orden normal de las cosas. En oposición, el disenso es una ficción que irrumpe y quiebra el orden establecido y nunca llega a establecerse como orden. Así, el disenso se da cuando entran en conflicto diversos regímenes de sensorialidad respaldados por ficciones particulares, ya que cada ficción instaura una sensibilidad particular, un modo de percibir y comprender la realidad. Si se pensara en una imagen, sería como un tejido que es interrumpido súbitamente por otra puntada, o forma de relacionar las palabras, lo que en un primer

momento haría pensar en una ruptura, pero en realidad, se trata de una continuación *diferente* del tejido, puesto que el hombre acontece como palabra, y por tanto pareciera condenado a permanecer en ella. Sin embargo, le queda el cuerpo en su acontecer sensible, y es allí donde, Rancière deposita su posibilidad de libertad.

De acuerdo con lo anterior, el consenso y el disenso se establecen dentro de diferentes esferas como regímenes ficcionales que se oponen pero que pueden relacionarse, ya que tanto la política como la estética son órdenes que se configuran y funcionan con unas sensibilidades específicas, de modo que cada una instaure una división de lo sensible. Así, mientras la política busca el consenso, el arte propicia el disenso, tal como lo refiere el filósofo francés en *Sobre políticas estéticas*:

El problema consiste en crear formas de intervención que no se limiten a suministrar otros datos, sino que cuestionen esta distribución de lo dado y de sus interpretaciones, de lo real y de lo ficticio. Los espacios del arte pueden servir para este cuestionamiento si se dedican menos a los estereotipos de la denuncia automática o a las facilidades de la parodia indeterminada que a la producción de dispositivos de ficción nuevos. Porque la ficción no es la irrealidad, es el descubrimiento de dispositivos que prescinden de las relaciones establecidas entre los signos y las imágenes, entre la manera en que unos significan y otros “hacen ver” (Rancière, 2005, p. 77).

Esa diferencia entre las dos esferas no significa que no se puedan relacionar, pues para Rancière el arte y la política se pueden vincular de dos formas: *Estética de la política* y *Política de la estética*. Mientras la primera es el modo en que en el campo de la política es posible emplear estrategias de la estética, en la segunda es el modo en que estrategias políticas pueden aparecer en medio de la esfera de la estética. Así aunque la estética y la política son dos esferas diferentes, con su propio régimen de percepción y de pensamiento, pueden trabajar de forma conjunta. Rancière se concentra en la *política de la estética* para establecer el modo en que se relaciona el arte con la vida; de acuerdo con él, esa relación puede darse de dos maneras: el arte devenga vida o se mantenga de forma autónoma respecto a ésta. Mientras la primera es propia de las estrategias del Arte Relacional, la segunda se mantiene mucho más próxima a los planteamientos de Adorno y Lyotard. Rancière, siguiendo lo propuesto por Nicolás Bourriaud, establece que el arte relacional es aquel que suscita la construcción de micro-espacios de sociabilidad que restablecen el lazo social existente entre los individuos pero que no es visible ni perceptible. Por el contrario, la posibilidad política de la obra autónoma, y por tanto rebelde, reside precisamente en su capacidad para mantenerse al margen de la vida, como un espacio en el que es posible una aproximación a lo sublime.

De acuerdo con Rancière, la dimensión política de la obra de arte se configura en la promesa de emancipación que ofrece dar lugar a una nueva división de lo sensible, a partir del espacio tiempo que propone como dispositivo. En éste, los cuerpos pueden sentir de forma diferente, con relación al modo en que lo hacen dentro del régimen consensuado en el que se encuentran. En ese sentido, esa promesa de emancipación implica la configuración de una comunidad. Esas dos posibilidades de *política de la estética* prometen dos tipos diferentes de comunidades de espectadores emancipados. El arte de la forma rebelde promete una comunidad que se configuraría a partir del principio de que el arte es objeto de una experiencia específica, por lo que instituye un espacio diferente y separado de las demás experiencias del hombre. Por el contrario, la promesa de comunidad del arte relacional se configura en la disolución de la especificidad del arte, de modo que se define como un modo de vida que no conoce ninguna diferenciación de experiencias, sino que todas hacen parte de una unidad indiferenciada en la que se instaura una nueva sensorialidad. En el primer caso se trata de una comunidad exclusiva diferenciada de la vida, y en otro de una integrada y disuelta en las dinámicas propias de ésta.

Para Rancière, en el arte relacional esa promesa de comunidad se hace real puesto que el arte deja de estar aparte y se transforma en una forma de vida⁴⁴. Sin embargo, señala que este proceder puede volverse una metapolítica en la medida en que la obra se instaura como un orden que se implementa en la vida. De modo que ese devenir vida del arte implica necesariamente la pérdida de su potencial político, ya que restringe su posibilidad de disenso al suprimirse como espacio libre capaz de dar lugar a nuevas redistribuciones de lo sensible. En otras palabras, el arte que deviene vida pierde su politicidad cuando se instaura como orden y abandona su capacidad de apertura.

Por el contrario, cuando la promesa de comunidad se da a partir del mantenimiento de la rebeldía de la obra, al mantenerse aparte y diferenciada de las demás esferas de la vida, el arte siempre guarda su potencia de libertad. La obra afirma su condición política al apartarse de cualquier forma de intervención directa sobre la realidad. Este planteamiento se encuentra muy cerca del modo en que Adorno definía la obra de arte, para quien la única función social del arte consistía en no tener ninguna, pues debía mantenerse como espacio libre de cualquier compromiso. Allí, lo político de ninguna manera tiene lugar como mensaje o ideología, sino como completo vaciamiento de

⁴⁴Como referencias de ese arte que deviene vida Rancière cita como ejemplos a: la vanguardia marxista, el movimiento *Arts and Crafts*, la Bauhaus, el urbanismo situacionista e incluso a Mallarmé.

cualquier presupuesto o idea anterior. La obra mantiene su libertad como posibilidad política por su indiferencia respecto a cualquier proyecto político, ya que no pretende nada más sino acontecer como materialidad heterogénea. En ese sentido, este tipo de arte mantiene todo su potencial de emancipación.

Así mientras el arte relacional se hace política, la forma rebelde mantiene su condición de lo político disensual⁴⁵. A pesar de esa permanente libertad Rancière señala que la forma rebelde también puede devenir metapolítica por dos vías. En primer lugar cuando, en su interés por preservar su diferencia del resto del mundo, se convierte en algo tan particular que se vuelve el espacio de unos cuantos elegidos que o bien buscan hacer negocio con ello, o hacen demagogia bajo el pretendido interés por acercar el arte a los grupos sociales ajenos a él. La otra es cuando el arte se aproxima a lo irrepresentable al intentar dar testimonio de la catástrofe. En ese momento el arte se anula como forma rebelde, pues se identifica con la tarea ética del testimonio para dar cuenta de lo irrepresentable. Así cuando la heterogeneidad del arte es comprendida simplemente como testimonio, todo su potencial es suprimido al serle atribuido un significado que aunque negativo le otorga una función ética.

Es por ello que Rancière concibe que el único arte capaz de conservar lo político como potencial es el Arte Crítico, aquel en el que se combinan esas dos estrategias de la *política de la estética*. El Arte Crítico es concebido como un tercer camino en el que trabajan de forma dialéctica: la legibilidad que procede del arte que deviene vida y la ilegibilidad que emana de la forma rebelde. En esa medida, el Arte Crítico se configura en medio de los dos procedimientos que lo anteceden, pues no es ni completamente legible, ni completamente incomprensible. En él, el espectador puede sentirse llamado por aquello que comprende, de modo que inicialmente intentará realizar un trabajo de decodificación, pero una vez lo inicie, se dará cuenta que ese trabajo no lo conduce a un sentido, sino a la apertura de aquello ilegible que reside en la obra.

.La posibilidad política de ese Arte Crítico radica en su capacidad para demostrarle al espectador que es capaz de transformar el mundo por sí mismo, al controvertir el espacio sensible que ocupa

⁴⁵Rancière establece muy bien la diferencia entre la política y lo político (condición política). Mientras la política es una esfera de lo humano, con un régimen de identificación sensible, lo político es el disenso, la posibilidad de transformar ese estado naturalizado de lo sensible, para suscitar otro. Mientras la política es una esfera, lo político es una posibilidad, una capacidad, una función que puede encontrarse no sólo dentro del régimen de la política, sino también y, sobre todo, en el de la estética.

dentro del régimen dominante en el que se encuentra. Esa posibilidad de emancipación sólo puede darse cuando el espectador es consciente de la configuración de los datos sensibles en la que se encuentra inmerso y logra construir formas nuevas en oposición a éstas. En ese sentido, esa definición del Arte Crítico resulta un tanto utópica, pero sin embargo esperanzadora, en tanto permite pensar en la posibilidad de una reformulación del mundo a partir de las capacidades sensibles del sujeto. ¿Podría pensarse la obra de Oscar Muñoz y Erika Diettes como arte crítico?

El Arte Crítico se establece como una posibilidad de una nueva división de lo sensible, en tanto no se establece como orden en la vida, ni tampoco se pierde en la sensibilidad utópica del estado permanente de libertad de los sujetos. Es político en tanto permite reformular lo sensible, no como la libertad misma sino como la posibilidad de transformación que da paso a otro régimen sensible que define otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades, sin llegar a imponerse en tanto siempre mantiene su apertura. El Arte Crítico no es político porque conduzca a la libertad absoluta, sino porque significa la posibilidad de transformación de las relaciones sensibles existentes, porque permite reformular lo sensible. Así, aunque el arte no conduce a la salida del bosque del lenguaje, otorga algo de libertad en tanto permite reformularlo, pues a pesar de que el disenso continúa dentro del tejido, cada transformación implica una transformación y por tanto un hálito de libertad.

De tal modo, el disenso es político en tanto implica el quiebre y la transformación de lo que es visible, se interpreta y se dice de lo real, lo que se configura como posibilidad ficcional desde la cual es posible observar con mayor complejidad. Es importante señalar que para Rancière no existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, tal como lo señala en *El espectador emancipado*: “lo real es siempre objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible. Es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí, trazando una línea divisoria simple entre el dominio de ese real y el de las representaciones y las apariencias, de las opiniones y las utopías” (Rancière, 2010, p. 77). De acuerdo con lo anterior, la ficción es una narración de la realidad que puede aceptarse y naturalizarse como consenso, pero que puede cuestionarse señalando esa condición de ficcionalidad. En ese sentido, Rancière no atribuye un carácter político al arte depositando en él una esperanza excesiva, al definirlo como un espacio de ficción capaz de conducir a la libertad; sino que lo plantea como el lugar potencial para encontrar otros modos de narrar la realidad sensible. Es así como Rancière define lo político como una posibilidad de transformación y de cambio en la narración de la realidad:

Tampoco la relación del arte con la política es un pasaje de la ficción a lo real sino una relación entre dos maneras de producir ficciones. Las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas. Pero tampoco salen de ellas mismas para convertirse en formas de acción política colectiva. Ellas contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de “sentido común”, formas de un sentido común polémico (Rancière, 2010, p. 77).

Por lo anterior, se puede decir que la condición política del arte reside en su capacidad de evidenciar el carácter ficcional de la realidad, de modo que el espectador se sienta capaz de encontrar su propia manera de narrar lo que ve, siente e interpreta de su experiencia sensible, dejando de lado las formas en las que se supone que debe de hacerlo. En ese sentido, lo político tiene lugar en el arte en el momento en que el espectador es capaz de reconocer su capacidad de creación ficcional que puede dar lugar a una nueva asunción de su sensibilidad. Así, cuando Rancière refiere que una de las posibilidades del arte para dar lugar al disenso consiste en *hacer ver lo que permanece invisible*, no se está refiriendo al señalamiento de las dinámicas económicas, sociales y políticas que dan lugar a las grandes desigualdades e inequidades que afectan a la humanidad, sino a la invisibilidad de la realidad como ficción o narración consensuada. De manera que la *política de la estética* del Arte Crítico es la capacidad de unos cuerpos cualquiera de apropiarse de su realidad como narración ficcional.

De acuerdo con lo anterior, para Rancière la obra de arte es política cuando el espectador logra hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación, en la apertura a la libertad de la reconfiguración sensible. La obra no dice qué debe hacer, ni le muestra los mecanismos de la dominación, sino que por medio del juego le ofrece una posibilidad de apertura, lo que da lugar a lo político. Rancière se refiere a lo planteado por Schiller en la *Educación Estética*, para señalar que la estética se configura como un espacio de juego en el que el espectador se encuentra libre de cualquier determinación, por lo que puede realizar configuraciones e interpretaciones libres. En ese sentido, lo político en el arte se da en el momento en que posibilita nuevas formas de asunción y circulación tanto de lo visible como de la palabra, en el espacio vacío que instaura como posibilidad de juego.

En ese sentido, la visibilidad de la obra no sólo dependerá del dispositivo que proponga el artista, sino también, y con mayor relevancia, del trabajo del espectador con ésta. Es por ello que para Rancière el arte es político dentro del régimen estético, ya que allí no importan las intenciones del artista, ni el contenido que éste deposite en él, ya que: “El efecto del museo, del libro o del teatro reside en las divisiones de espacio y tiempo, y en los modos de presentación sensible que ellos

instituyen, antes que en el contenido de tal o cual obra. Pero ese efecto no define ni una estrategia política del arte como tal ni una distribución calculable del arte a la acción política” (Rancière, 2010, p. 66).

La dimensión política de la obra no es algo ni medible ni calculable, ya que simplemente opera en el lugar del sujeto como posibilidad de libertad, y ello es algo que muy difícilmente podría establecerse. Muy al contrario de lo que podría pensarse a partir de la idealización del arte, éste no significa una salida ni una solución a las diferentes problemáticas y conflictos que componen la experiencia contingente del sujeto, sino que simplemente son una posibilidad de vacío, un espacio en blanco para la creación y transformación de la redistribución de lo sensible dentro de los procesos estéticos. La esfera de la estética es definida por Rancière como un régimen de identificación a partir del cual se pueden establecer relaciones con la esfera de lo social y lo político, ya que éstas también se encuentran involucradas con lo sensible. Es por ello que la estética en el caso de Rancière es definida como un dispositivo de exposición y una manera de hacer visible determinadas experiencias de creación enmarcadas en el tejido de la cultura, dado que son las capacidades que posee el espectador para hacer visible lo que se presenta ante sus ojos. En esa medida lo político es una condición inherente al arte, ya que por medio de la experimentación de la obra, el espectador puede llegar a transformar su determinación sensorial.

Es así como Rancière concibe la posibilidad de emancipación desde la estética como una transformación del Estado, sino como un cambio radical de las formas sensibles de la experiencia humana por medio de la apertura que ofrece el encuentro con una nueva. En esa medida, se transforma el papel del espectador, pues sólo él tiene el poder de emanciparse, ya que la obra es solamente un dispositivo con una propuesta de apertura, pero ésta debe ser realizada por el espectador por medio de su trabajo estético. De tal modo, para que el espectador pueda emanciparse, es necesario que abandone el lugar seguro de la recepción pasiva de mensajes, para hacerse demiurgo a partir de su potencial sensible, puesto que: “Los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performistas” (Rancière, 2010, p. 20).

Esto supone borrar las diferencias entre aquellos que hacen y los que observan, entre el maestro y el alumno. La emancipación propuesta por Rancière consiste en la verificación de la igualdad de capacidades pues con esto busca transgredir la frontera y dejar de limitar la sensibilidad a las labores que desarrolla el sujeto. En ese sentido, no importa lo que el artista pretenda hacer ver con su obra,

sino el modo en que su dispositivo se encuentra abierto a reconocer las capacidades del espectador anónimo. La obra debe estar abierta, ya que esa apertura es la que permite que esté dirigida a ese espectador sin ninguna particularidad, de modo que sea una dirección sin dirección, sólo apertura sensible. Esto no significa que la obra deba configurarse a partir del empleo de códigos fácilmente decodificables, sino todo lo contrario, ya que para establecerse como apertura deberá instaurarse como heterogeneidad a partir de dispositivos sensoriales capaces de resistir cualquier tipo de simple decodificación. En consecuencia, la distancia entre creador y espectador se reduce a una leve frontera que, al mismo tiempo que los separa los une. En ese terreno común entre estos dos agentes es posible establecer cruces y así redistribuir los valores con total libertad. De manera que la comunidad emancipada será aquella compuesta por sujetos capaces de asumirse como narradores, y por tanto como creadores, empoderados en la palabra. Pero ¿cómo acontece esa condición de lo político en el arte? ¿Cómo tiene lugar?

El artista se encarga de crear un dispositivo de material heterogéneo capaz de crear un espacio-tiempo particular en el que tenga lugar una experiencia sensorial excepcional. Esa excepcionalidad se deberá al descubrimiento de lo ilegible a partir de lo legible que reside en la obra. De modo que el dispositivo es una forma que el artista construye a partir del material que encuentra en su entorno, el cual ensambla y monta de una manera que el código decodificable se pierda, de modo que pueda hacerse un llamado a otras formas de comprensión⁴⁶. En esa medida, el artista crea un dispositivo que dispone un material que se hace heterogéneo, por los procedimientos de montaje que emplea el artista, ante el cual el espectador debe reconocer las limitaciones de su código decodificador, de modo que debe suspenderlo y abrirse a la exploración de sus otras capacidades interpretativas. De modo que es esa suspensión la que permite la libertad necesaria para que el espectador se atreva a jugar en el espacio vacío que le ofrece el artista.

La obra de arte es sólo una invitación, ya que el espectador deberá hacer un lugar en sí mismo a ese espacio-tiempo que se le propone, de modo que aquello que experimente devenga imagen y resuene en su interior como sensación y como pensamiento, en resumen, como imaginación. De acuerdo con

⁴⁶En varias de sus obras Rancière estudia algunas obras de artistas europeos para describir los diferentes modos en que se dan esos dispositivos por montaje. El collage es el procedimiento propio del Arte Crítico el cual puede establecer diferentes modos de relación de acuerdo al modo en que procede el montaje: por choque, inventario, encuentro o misterio.

lo anterior, ¿la obra de Oscar Muñoz y Erika Diettes rompen las coordenadas sensibles establecidas? ¿cuáles son esas coordenadas en nuestro contexto?

La legibilidad de las obras estará determinada por el régimen de identificación desde el cual se juzga la obra, de acuerdo con ello, la legibilidad producida por Muñoz se inscribe claramente dentro del régimen de lo artístico, debido al interés del artista por hacer de su obra una forma que pudiera ser valorada por fuera de la fuerte tradición que relaciona arte y política. A pesar de ello, en la mirada del espectador, ese régimen puede ser leído desde las estrategias y signos de la política. Esta mirada ha sido observada con sospecha desde la esfera y las instituciones del arte, ya que se considera que dicha lectura es tendenciosa y puede hacer de la obra mera ideologización, lo que significaría su cierre en la atribución de un único significado. Es por ello que para esta investigación es importante demostrar que es posible otorgar una dimensión política a la obra de Muñoz, sin que ello implique ni ideologización ni cierre. En cuanto a la obra de Erika Diettes, aunque a ésta puede atribuírsele rápidamente una dimensión política, de acuerdo al modo en que propone la obra, es importante establecer si esa aparente politicidad implica cierre o apertura al permanecer tan cerca al régimen consensual.

De acuerdo con lo anterior, mientras la obra de Diettes se mantiene muy cerca de la experiencia sensible cotidiana, la de Muñoz se presenta como un material diferente y heterogéneo distanciado de la realidad. *Aliento* está compuesta por círculos de acero que funcionan como espejos, lo que el espectador reconoce de inmediato, como un elemento que le es cercano y cotidiano. Esa legibilidad se mantiene hasta el momento en que decide depositar su aliento sobre el espejo, como el viejo juego de niños en la soledad del baño luego de una ducha caliente. Realiza el gesto corporal, lo que de inmediato lo conduce a la ilegibilidad de la obra. Aparece la imagen de otro, lo que genera un estado de inquietud, puesto que el objeto no continúa la lógica cotidiana, sino que se expande y abre una puerta a un espacio vacío. Allí donde estaba el yo se encuentra otro en disolución ¿esto tiene algún significado? ¿qué implica que el mismo soporte contenga dos identidades? Plantearse la pregunta respecto al significado puede o no conducir a la emancipación. Si el espectador encuentra una respuesta la obra quedará detenida, pues habrá perdido todo su potencial de misterio. Por el contrario, si cada vez que encuentra una respuesta, siente que ésta se resbala y huye hasta desvanecerse, constatará que no puede poseer la obra, pues en ella reside algo más que no lo deja imponerle: ni sus pensamientos, ni sus deseos, ni sus fines. De manera que la obra se presenta como algo muy diferente a lo que el espectador está acostumbrado a percibir, ya que todas sus capacidades de aprehensión son bloqueadas. Los conceptos, racionamientos y sensaciones que el espectador

tiene en su experiencia cotidiana le son inútiles para comprender lo que se presenta ante sus ojos. De manera que la emancipación comienza en el momento en que su experiencia ante la obra es de desposeimiento y pasividad, ya que no la puede comprender ni decodificar tal como lo hace con los demás materiales sensibles a los que se enfrenta en su vida cotidiana. Entonces, se trata de una experiencia completamente nueva.

Antes de proseguir, resulta importante señalar que para Rancière es fundamental que las obras se presenten dentro de marcos neutrales, para que su potencial político logre librarse de cualquier compromiso social. Esa necesidad de neutralidad puede ser acusada de utópica, ya que, a pesar de que las obras se expongan en museos o galerías, estos espacios son marcos institucionales que muchas veces restringen la entrada de un tipo específico de público, aquel que se identifica totalmente con el espacio sensible de la sin palabra que le ha sido atribuido por el régimen dominante. Es poco probable que un conductor de servicio público o una ama de casa, se interesen por entrar a un museo cuando pueden divertirse tranquilamente viendo televisión. Aunque ello no es una regla, es algo que pasa muy difícilmente. Cuando por azar o resultado de algún programa de difusión del arte, el sujeto dominado llega a entrar a la sala de exposiciones, puede que tenga lugar el espacio de libertad que propone la obra, siempre y cuando el espectador esté dispuesto a sobrepasar los límites que considera como propios.

En el caso de Erika Diettes es fundamental señalar que sus obras además de ser expuestas en los lugares tradicionales de exposición, han estado presentes en las Jornadas de la luz para ser observadas por los familiares que le han donado la ropa de sus familiares desaparecidos. Este procedimiento, que puede equipararse a las prácticas del arte relacional, le da otra significación a la obra, ya que difícilmente los familiares de los desaparecidos podrán observar algo diferente a la evidencia de la ausencia de sus seres queridos. En esa medida, se restringe el poder de emancipación de la obra, ya que además de que se encuentra cargada de visualidad, es elaborada para las víctimas, sin cuestionar dicho lugar. El gesto simbólico de fotografiar las prendas bajo agua, puede significar mucho para las víctimas, pero ello no conlleva a una reconsideración del espacio que ocupan dentro de la sociedad, sino por el contrario su confirmación. En esa medida, aunque la obra de Diettes ofrece la posibilidad de realizar el duelo que ha sido impedido por la desaparición del cuerpo, éste no permite a las personas afectadas por el conflicto cuestionarse sobre el nombre y el espacio que les ha sido otorgados desde el orden consensuado: el lugar de la víctima.

En *Río Abajo* las personas que han sido afectadas por el conflicto son representadas como víctimas, como sujetos sin palabra, de modo que al observar las fotografías muy probablemente, esos espectadores-testigos no hacen sino confirmar el lugar que ocupan dentro de la sociedad. Esto en tanto la obra no se constituye como un dispositivo de apertura que permita a la víctima moverse y cuestionarse el lugar que le es dado, ya que en la obra no hay ningún intersticio ni ninguna grieta que permita la entrada de otra interpretación. Del mismo modo pasa con *Sudarios*, en donde el cuerpo aparece constreñido, expresando un dolor que no pareciera tener palabra. En este caso, aunque la artista tomó las fotografías mientras las mujeres le contaban aquello terrible de lo que fueron testigo, el espectador no-testigo de la obra no puede ver ni conocer ese relato, pues simplemente ve la imagen de dolor impresa en el rostro. El dispositivo que propone la artista, desposee de la palabra a las personas afectadas por el conflicto, pues aunque éstas la han empleado para narrar su testimonio, la imagen se detiene en esa representación visual y habitual de la víctima como sujeto que llora y parece no tener palabra, ya que nunca se le muestra como tal. De acuerdo con lo anterior, *Aliento* sí propone un material heterogéneo en tanto no se limita a realizar una representación, sino que busca presentar la ausencia por medio de un dispositivo que no tiene ningún objetivo más que suscitar dicha experiencia.

El espectador de *Alientos* capaz de dejarse llevar por esa experiencia de aparición-desaparición, se encuentra muy cerca del espectador rancieriano, ya que puede realizar una actividad sin una finalidad definida, puesto que se trata de un trabajo como juego que no espera llegar a la resolución del enigma, sino simplemente aproximarse desde esa incapacidad. Es como si el espectador en lugar de sentirse bloqueado e incapacitado al constatar que sus habilidades no le sirven, se vaciara e hiciera de sí un espacio vacío en el que la obra podría entrar y desplegarse, sin que ello implicara su resolución. El espectador se abre para que la obra se expanda y le permita vislumbrar algo de lo que en ella reside, tan sólo un fragmento o un jirón. Esa apertura es el descubrimiento de ese nuevo mundo que se promete, en donde la libertad del juego de vaciamiento se opone a la servidumbre del trabajo que no hace más sino perpetuar el consenso de lo sensible. El espectador es libre de esa división ya que la obra por su condición de apariencia libre, no lo lleva a que busque asociar la apariencia a la realidad consensuada de su cotidianidad, sino que propicia la actividad de montaje.

Sin embargo, es necesario cuestionar de nuevo el planteamiento de Rancière por el sentido quimérico que se encuentra inscrito en su planteamiento. Rancière plantea que para que la obra de arte devenga política es necesario que la mirada a la que se ofrezca esté separada de todo código sensible preestablecido. Esto sólo es posible si antes el espectador es capaz de reconocer su

sensibilidad como un orden establecido que lo constriñe, pero puede transformar. En esa medida, antes de que el espectador pueda emanciparse en el despliegue de la obra en sí mismo, es necesario que pueda reconocer dicha limitación sensible. Es por ello que la obra debe funcionar primero como un espejo, de modo que en el encuentro con el dispositivo heterogéneo el espectador pueda cuestionarse los lugares seguros a los que llega de forma inmediata sin considerar la pluralidad del material que tiene ante sí.

En ese sentido, la imagen actúa como espejo en tanto permite reconocer las marcas históricas y sociales desde las cuales interpreta el sujeto pero ese reconocimiento no lleva a la continuación de esa identificación sino a la consideración de las diferentes posibilidades, al empezar a cuestionarlo y así vislumbrar la apertura a otras interpretaciones. Si delante la obra el espectador no siente que se le resbalan las definiciones, sino que por el contrario son bastante coherentes y estables, debe cuestionarse esos lugares seguros, de modo que pueda cuestionarlos para dar lugar a la apertura de la obra. Sin embargo, resulta problemático pensar las posibilidades políticas del arte en perspectivas tan ideales que no llegan a considerar las dinámicas y las lógicas propias de la esfera del arte, las cuales determinan en gran medida el modo en que se da la aproximación y observación de la obra. Es por ello que la obra en tanto dispositivo debe *hacer desear* al espectador pensar de otro modo a partir de las nuevas sensaciones que le propone. Es por ello que el artista tiene la tarea de crear un dispositivo tal que, no sólo se formule como heterogéneo, sino que sea capaz de provocar al espectador.

De acuerdo con lo anterior, se puede considerar la cercanía de la obra de Diettes al régimen consensual, ya que limita al espectador, sea este testigo o no, a observar algo que se ha visto en muchas otras partes: la víctima llorando desposeída de palabra. Por el contrario, la obra de Muñoz nos permite experimentar la ausencia como una constante fluctuación entre aparición y desaparición, la cual si bien puede relacionarse con las constantes desapariciones de cuerpos en el país, también puede ser asociada a muchas cosas más: el juego ante el espejo, la condición efímera del hombre, el problema de la identidad, entre otras. La apertura de la obra, en tanto presentación, permite al espectador encontrar múltiples posibilidades de montaje, lo que de acuerdo con Rancière es la posibilidad política del arte. Esa diferencia de apertura entre los dos artistas puede constataarse en la materialidad del dispositivo que crean. Aunque en *Río Abajo* se sugiere una fluctuación por la presencia del agua, pero ésta se encuentra detenida, las prendas de ropa se encuentran inmovilizadas y detenidas, pues aunque se encuentran impresas sobre vidrio, esto no hace sino confirmar la metáfora de purificación y dignificación de la víctima. Por el contrario, en *Aliento* el agua no es una

representación simbólica, sino que es una presencia física, que no está dirigida por otro elemento del dispositivo hacia una comprensión unívoca de ésta.

Los dos artistas cambian el soporte de la imagen, Diettes imprime sobre vidrio o tela, y Muñoz sobre círculos de acero. Ese cambio se hace mucho más potente en el artista payanés debido a que esa impresión sólo se hace visible por la presencia e interacción del espectador con la obra. Por el contrario, en Diettes, el cambio de soporte no implica una invitación particular al espectador, no le suscita un cambio de experiencia, pues sólo lo invita a detenerse en lo que se encuentra impreso sobre los soportes, los cuales no se reflexionan porque son dispuestos con una menor importancia respecto al enunciado que se establece desde la imagen fotográfica. Por esta razón, el espectador difícilmente llegará a reflexionar sobre las implicaciones del soporte. Es por ello que la obra de Diettes acontece dentro del lenguaje consensuado, ya que el espectador sólo podrá constreñirse a los significados simbólicos de esos materiales, lo cual no lo llevara muy lejos. Por el contrario, Muñoz diseña un dispositivo en el que es fundamental la experiencia perceptiva del espectador, en donde no sólo está involucrada la mirada, sino todo su cuerpo por medio de la presencia del aliento. No es sólo el espectador observándose sino aproximándose a la obra para descubrir lo que, a pesar de que ya se lo hayan contado, sólo puede experimentar y resonar en él de forma particular.

Así, mientras Diettes sólo llama la atención visual del espectador, Muñoz hace un llamado a todo su cuerpo, en tanto requiere su condición fundamental: la respiración. Es por ello que mientras en Diettes el espectador observa y realiza su tarea decodificadora sin llegar a cuestionarse nada, ante *Aliento* el espectador es invitado a involucrarse en un juego en el que debe percibir con todo su cuerpo e intentar descifrar qué es lo que tiene delante de sí sin decodificar, sino montado. Es por ello que el espacio-tiempo que crea Diettes es mucho menos indiferenciable de la experiencia cotidiana, ya que su visión además de que conserva la imagen a la que el espectador ya está acostumbrado, no le hace ninguna propuesta diferente a su cuerpo, pues lo mantiene en el estado apacible de la mirada. Por el contrario, Muñoz plantea una duda, una cuestión al espectador: ¿qué es eso que percibo? Lo cual posibilita la actividad de montaje.

En contraposición, el dispositivo sensible que plantea Diettes sólo hace un llamado a la mirada la cual se despliega en la actividad cotidiana de decodificación, ya que la obra no la invita a suspender ninguna de sus capacidades, sino a continuarlas y con ellas aprehender el significado que intenta

plasmarse en las imágenes⁴⁷. En Diettes la imagen funciona como metonimia en tanto se toma la prenda de ropa por el cuerpo, señalando la ausencia de éste mismo, pero dicha estrategia retórica no llega a desarticular la mirada, pues continúa aconteciendo sin mayor transformación⁴⁸. En *Aliento* hay también un llamado a la mirada, pero es puesta fuera de lugar cuando descubre que con ella no es suficiente para establecer lo visible, ya que para ello ha sido necesario el aliento y la respiración del espectador. Esto puede ser entendido como la necesidad expresa de la presencia vital del espectador para que se haga visible la obra, no sólo en ejercicio de la mirada, sino del acontecer natural del cuerpo. Si el espectador sólo mira sin indagar lo que la obra reclama de él, ésta continúa detenida, sin significación alguna ya que no suscita una experiencia diferente; ésta sólo se da en el momento en que el espectador decide arriesgarse e interrogar la obra misma en su silencio y aparente imposibilidad.

Cuando el sujeto es capaz de suspender la actividad que el régimen consensuado le ha otorgado, y escapa al *trabajo que no da esperapuede* darse la oportunidad de experimentar por sí mismo y de otro modo lo que parecería no concernirle. De acuerdo con Rancière a los dominados no es necesario explicarles que lo son, ya que lo saben perfectamente. Pero esa conciencia es de la situación social y política en la que se encuentran, no de esa división y determinación de lo sensible que establece quienes pueden hablar y quienes no. Allí reside la potencia del planteamiento de Rancière, ya que a partir del planteamiento platónico respecto a la división de lo sensible, encuentra una posibilidad política de emancipación. Cuando Rancière señala que no solamente se está oprimido por las condiciones sociales, políticas y económicas, sino que también nuestros sentidos lo están, inaugura una nueva perspectiva sobre la concepción de lo político.

47A propósito es importante recordar el modo en que en uno de los artículos de prensa a propósito de *Río Abajo* se mencionaba: “Por eso se esfuerza [refiriéndose a Erika Diettes] en lograr una imagen estética que exprese el horror. Es una contradicción aparente, pero en *Río Abajo* resulta clara. Para el colombiano promedio el significado es conmovedor y, por lo que sucedió en Buenos Aires, lo es también para los extranjeros” en Zambrano, A. (2008).

48De nuevo quisiera reiterar la continuidad con que la mirada colombiana se ha enfrentado a este tipo de huellas en los medios de comunicación y en los sistemas dispuestos por el gobierno, en respuesta a la Ley de justicia y paz.

Es por ello que dentro del régimen estético, la obra de arte logra establecer una sensibilidad diferente ya que en ella no se aplican las divisiones presentes en el mundo contingente, no se clasifica a la humanidad, sino que cualquiera puede entrar y verla sin importar su educación. La diferencia radicaré entonces en la capacidad que tenga el lector para asumir ese espacio de libertad que se le propone, en donde sólo necesita disponer un poco de su atención para ver la obra, sin exigirse palabras ni conceptos que no tiene, ni debe tener, para conocer la obra como material sensible. Esa libertad es posible siempre y cuando el espectador se sienta capaz de observarla y trabajar con su imaginación sin esperar nada de ella: ningún principio moral, ni ningún conocimiento del régimen artístico, simplemente la experiencia de lo diferente y opuesto a la experiencia cotidiana.

Cuando el espectador no educado logra sobreponerse al desasosiego y el miedo que suscita la pérdida del régimen de identificación que lo mantiene en un terreno seguro -así éste sea el de la dominación- puede acceder a la obra desde la libertad de la búsqueda de una palabra que le permita describir aquello que ha detonado en él como sensación. Sólo cuando este espectador abandona el terreno seguro del: “No entiendo”, y se propone hacerlo desde la sensación, y se libera de la presunta impotencia de la falta de conocimientos sobre arte, puede reconocer sus capacidades. Asimismo, únicamente cuando el espectador educado logra suspender sus conocimientos teóricos y conceptuales específicos y se calla un momento, la obra puede desplegarse en él también. Cuando el espectador especializado deja de poner ideas y conceptos, a modo de etiquetas, a todas las experiencias sensibles que experimenta cuando entra en una galería, puede encontrar su potencial en la sensibilidad.

De acuerdo con lo anterior, todas nuestras ideas y herramientas de la cotidianidad, sin importar las que ellas sean (las del crítico de arte, del ejecutivo, del lustrador, del profesor o el estudiante), si logran suspenderse pueden dar lugar al espacio vacío necesario para vislumbrar la obra y experimentar otra posibilidad de sensación. De modo que el espectador, al constatar la imposibilidad, debe exigirse jugar a inventar otras aproximaciones a lo sensible, lo cual implica un gran reto. En ese sentido, el espectador pasivo será aquel quien a pesar de la invitación que le hace la obra como heterogeneidad, permanezca en el terreno seguro de su pensamiento y reflexión usual, limitándose al empleo de las mismas palabras, que utiliza cuando se encuentra inmerso en las dinámicas consensuadas de su vida, para sosegar lo que la sensación detona en él.

Al reflexionar lo anterior, respecto a las obras de Erika Diettes y Oscar Muñoz, es posible identificar diferentes grados de propuesta de libertad. En el caso del artista payanés, por desarrollarse dentro del régimen artístico e inscribirse dentro de sus códigos y lógicas, su propuesta representa una gran imposibilidad para el espectador que no se encuentra acostumbrado al lenguaje artístico, pero esa dificultad, siguiendo a Rancière, en lugar de significar un bloqueo puede ser el lugar de una mayor potencia, ya que éste puede estar libre de cualquier condicionamiento conceptual que limite su mirada. En el caso del espectador especializado, aquel que reconoce los códigos y estrategias del arte, no tendrá miedo de enfrentarse a la obra porque se sentirá respaldado por sus conocimientos, ya que podrá reducir la comprensión de la obra a una simple reflexión sobre lo fotográfico. De acuerdo con lo anterior, *Aliento* supone dificultad para esos dos tipos de espectadores, ya que si ninguno de los dos logra suspender las estrategias de su sensibilidad consensuada, la obra no podrá desplegarse y realizarse en su sensorialidad. De acuerdo con ello, el reto consiste, para el primero, en reconocerse como agente capaz en la incapacidad, y para el segundo, en dejar de lado todos los conceptos de los que ha hecho acervo.

En el caso de la obra de Erika Diettes las dificultades se trastocan. El espectador no especializado deberá intentar sobreponerse a lo que aparece como evidente en las imágenes y abandonar la comprensión visual de la representación de las víctimas del conflicto. En cuanto al espectador especializado, éste deberá contener su consideración de desaprobación, de modo que tendrá que esforzarse para poder encontrar en ella una posibilidad de libertad. Al respecto, es importante recordar la argumentación de Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo* en donde argumentaba que a pesar de la ceguera que suponían las cuatro imágenes tomadas por los Sonderkommando, éstas eran susceptibles de imaginación, apertura y montaje por su condición de imagen. En esa medida, aunque la obra no sugiere en sí misma una apertura, es necesario que el espectador pueda encontrar en sí mismo la fisura por la que podría interpretar de otro modo la obra. De manera que el espectador tendrá que exigirse aún más, ya que el montaje tendrá que acontecer en su mirada, la que tendrá que fisurar por sí mismo sin ayuda de la obra de arte.

Para Rancière la obra de arte debe poder crear un espacio-tiempo en el que los espectadores, sin importar su nivel educativo ni su actividad laboral, se encuentren en igualdad de condiciones, en tanto poseen las mismas capacidades para percibir y sentir. Rancière coincide allí con Didi-Huberman al señalar que la imagen establece su poder de emancipación en la sensación, en tanto puede despertar el interés y el deseo sensorial del espectador, como una apertura sin categorías ni conceptos previos. Es por ello que la diferencia radical entre la propuesta de Diettes y Muñoz reside

en ese poder de invitación, pues mientras el dispositivo de la primera no sugiere un comprensión diferente de la realidad, sino que mantiene a la víctima en el lugar del cuerpo doliente; por el contrario, el dispositivo de Muñoz invita al juego gracias a que la sencilla experiencia de aparición-desaparición incita a realizar el ejercicio una y otra vez. Es por ello que se puede decir que mientras la obra de Muñoz tiene lugar en el juego, la de Diettes lo hace como continuación del pensamiento establecido, si el espectador no logra distanciarse de aquello que ve.

La posibilidad de emancipación del espectador en Muñoz estará dada por la distancia que se propone desde la obra como juego; en contraposición, ante las imágenes de Diettes el espectador deberá dejar de seguirlas para poder distanciarse, lo que significa un mayor esfuerzo y trabajo, en la medida en que requiere una mayor libertad en el espectador. En *Aliento* la apertura permite que el espectador explore sus capacidades en el juego, en tanto podrá intentar muchas aproximaciones sin llegar a establecer ninguna como definitiva. Además de ello, el dispositivo de Muñoz rompe la solemnidad con la que el espectador usualmente se aproxima a las obras, puesto que requiere de su actividad física, la que se convierte en divertimento en tanto logra repetirse una y otra vez, debido a la sorpresa que éste le causa. Pero la propuesta de juego no se reduce a ello, puesto que en esa aproximación repetitiva el espectador se siente atraído por algo que excede la simple aparición-desaparición, puesto que en el intervalo tiene lugar esa tercera imagen que se impregna en su fuero interno y que adquiere el sentido que el espectador pueda darle en su actividad de montaje.

A pesar de esa apertura política, en los términos de Rancière, por medio de *Aliento* el espectador puede aproximarse a una reflexión del conflicto colombiano. En esta obra, Muñoz propuso esa fluctuación entre aparición y desaparición, como la evidencia de la imposibilidad de la imagen para contener el tiempo y la memoria. Sin embargo, la desaparición es una narración cotidiana para el espectador colombiano, de modo que éste muy probablemente realice su primer montaje en la observación de la obra, con esa rememoración. Sin embargo, tal como se ha desarrollado hasta el momento, allí no residiría el poder político de la obra, puesto que no conduciría a la emancipación sensorial si el espectador ante ella piensa: “Esta es la víctima”. Por el contrario, el sentido político se dará en ella si el espectador se cuestiona esa atribución, y puede ponerla en relación con otros elementos; de modo que pueda llegar a preguntarse si la única posibilidad de desaparición es la de la víctima, o si se cuestiona que sólo los que desaparecen son las víctimas, o si puede encontrar en ello una metáfora de la condición efímera del hombre, o de la desaparición de la identidad una vez acontece la muerte, o de la imposibilidad de la imagen para contener la memoria. La posibilidad política de la obra residirá en esa conjunción disyuntiva que permite establecer el montaje como una

delineación de las múltiples posibilidades interpretativas de la ausencia que tiene lugar como experiencia. Si el espectador detiene su trabajo interpretativo en la puesta en relación con las noticias de desaparición de cuerpos en nuestro país, la potencia y la apertura de *Aliento* se reducirá a una tarea testimonial, lo que pondría en peligro su condición política.

Es así como la obra de Oscar Muñoz se encuentra mucho más libre que la de Erika Diettes en tanto suscita una experiencia mucho más alejada de la experiencia cotidiana e intenta establecerse como una forma rebelde que propone un juego. Lo político se da en el momento en que esa experiencia de ausencia puede ser interpretada de otro modo, desde otro lugar, y permite reformular el lugar de lo sensible en el que se encuentra el espectador que es el de la simple identificación de víctimas y victimarios. Sólo en el momento en que el espectador logra ver en la desaparición de la superficie de acero no la víctima del conflicto, sino una desaparición sin cargas sociales ni políticas puede llegar a plantearse de otro modo, es decir, aproximarse a la potencia política de la obra. Sólo cuando quien observa las prendas de ropa o los rostros dolidos puede ver más allá y no sólo establecerlas como evidencia de la ausencia que resulta del conflicto es posible que se configure una apertura, otra comprensión de las cosas en donde no sólo está la víctima sino también aquello otro que pese a toda la visualidad se podría ver. En esa medida, la obra se hace política en la constatación de su imposibilidad para testimoniar, pues no se hace testimonio de una situación contingente precisa sino que señala la posibilidad de narrar la realidad de otro modo.

De acuerdo con lo anterior, el trabajo de Oscar Muñoz puede considerarse como un dispositivo de memoria mucho más efectivo en la medida en que, con el material de una memoria particular crea un dispositivo de visibilidad que trastoca el orden consensuado. La constante aparición y desaparición depende de la presencia del espectador, cuando éste no está la obra se mantiene detenida, sin significado alguno, allí no hay una imagen, simplemente un soporte. Esto sugiere la necesidad de la presencia del sujeto no sólo para que acontezca la obra sino para que se active el dispositivo de memoria. Tal como ya se mencionó, el dispositivo no se plantea como un memorial de las historias particulares de cada uno de los sujetos de los obituarios del periódico, ya que lo que se puede leer en el dispositivo es una reflexión sobre la memoria y su relación con la imagen, en donde ésta es capaz de devenir memoria en el acontecer corporal del espectador. A partir del dispositivo de Muñoz se puede reflexionar que la memoria no se encuentra detenida en la imagen, sino que ésta, al igual que el círculo de acero que funciona como espejo, es simplemente un soporte que sin la presencia, la actividad y la interrogación del espectador no puede acontecer como memoria, ya que ésta sólo acontece como proceso subjetivo, puesto que quien pone en relación y

realiza una actividad de montaje es el sujeto. De manera que la imagen es sólo un soporte necesario para el trabajo de memoria que debe realizar el sujeto, labor cuyo fin no será la relación con la realidad que debe ser recordada, sino su punto de partida a la apertura.

Lo anterior se puede relacionar de forma directa con las reflexiones realizadas por Andreas Huyssen en *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización* en donde realiza una reflexión sobre los monumentos como lugares de memoria. Allí Huyssen se pregunta por el modo en que la obra de arte puede o no hacerse depósito de memoria, pues señala que no es suficiente con la construcción de un espacio y una materia construida con el objeto de recordar, ya que con frecuencia se adjudica el trabajo de memoria al objeto mismo, de modo que puede llegar a considerarse que una vez construido el monumento o memorial ha sido solucionado el problema de la necesidad de recordar. Sin embargo, Huyssen establece que con ello no es suficiente, dado que los sujetos pueden continuar viviendo su vida sin que ese espacio llegue a recordarle aquello que se supone debe sugerirle en tanto monumento. Huyssen menciona la necesidad de que esa materialidad espacial se active como dispositivo de modo que se constituya como invitación a los sujetos para que construyan a partir de éste un tiempo de reflexión y de permanencia en el trabajo de memoria⁴⁹.

En esa medida, la propuesta de la imagen pensante de Rancière es una propuesta importante para la reflexión en tanto permite observar el modo en que las imágenes deben ser dispuestas dentro de un dispositivo sensible que invite y propicie la reflexión a partir de la experiencia sensible y no desde la razón. De acuerdo con lo anterior, se puede decir que *Aliento* se configura como un dispositivo de memoria en tanto es una reflexión del proceso de memoria a partir de su reflexión sobre la imagen. *Propuesta para un memorial* (2005) es una obra de Oscar Muñoz compuesta por cinco videos en los que se reproducía el gesto realizado en *Re/trato* (2004). En las dos obras se observaba una mano que intentaba dibujar rostros (en el caso de *Re/trato*, del mismo artista, la imagen del artista, mientras en *Proyecto para un memorial* se trataba de la imagen de cinco individuos cuyas fotografías habían sido tomadas por el artista de los obituarios de los periódicos) con agua sobre una superficie de piedra caliente de modo que la imagen no podía fijarse permanentemente sino que se desarrollaba de nuevo en la fluctuación del aparecer-desaparecer, sin llegar a establecerse nunca del todo. Allí, Muñoz retoma una de las principales inquietudes que atraviesan su obra: La exploración de procesos

49A modo de ejemplo, cita el trabajo de Jochen Gerz y Gerhard Richter.

de definición/desvanecimiento y construcción/desaparición de la imagen⁵⁰. Esa imposibilidad de permanencia de la imagen implica la necesidad fundamental del espectador, de modo que éste sea el contenedor de esa imagen como experiencia de memoria. La única manera de permanencia de la imagen se da en el momento en que logra imprimirse en el fuero interno del espectador. De modo que la imagen sometida a su disolución, puede ser interpretada como una reflexión sobre la memoria, sin ser ella misma, puesto que es solamente el soporte, necesario para que se realice en la experiencia en el espectador.

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede decir que sucede todo lo contrario con la imagen propuesta por Diettes en la medida en que por su mantenimiento en el orden consensuado de lo visual, debido a su interés por hacer visible a la víctima, ésta se representa como tal. Diettes procede del modo tradicional del monumento, ya que considera que con la disposición de una imagen y la observación de ella será suficiente para que el espectador inicie el trabajo de memoria, pero ésta no llega a proponer nada ya que permanece y mantiene al espectador en la pasividad de la observación, de modo que es una imagen sobre la que puede pasarse la mirada rápidamente pues en ella no hay nada que choque ni interrumpa la construcción cotidiana de la imagen de la víctima. Lo que Rancière denomina como imagen es un elemento dentro de un dispositivo que crea un cierto sentido común⁵¹, que será político en la medida en que signifique la transformación de la sensibilidad en el que se

⁵⁰Al igual que José Roca, María Margarita Monsalve identifica tres elementos constantes en la obra de Muñoz: la ya señalada preocupación por el imposible detenimiento de la imagen, el interés por la percepción relativa y cambiante de las imágenes y el énfasis en la cualidad efímera y cambiante de los materiales soporte. Véase Monsalve, M. M. (marzo-mayo 2012).

⁵¹ Rancière entiende por sentido común: “Una comunidad de datos sensibles: cosas cuya visibilidad se supone que es compartible por todos, modos de percepción de esas cosas y de las significaciones igualmente compartibles que les son conferidas. Luego es la forma de estar juntos lo que une a los individuos o a los grupos sobre la base de esta comunidad primordial entre las palabras y las cosas” (Rancière, 2010, p. 102). Para Rancière la posibilidad de redistribución de lo sensible a partir de la obra de arte se debe a la posibilidad fenomenológica del espectador de comprender la heterogeneidad sensible ante la que se encuentra, a partir de la cual es posible enunciar una palabra que no responda a un proceso de decodificación ni clasificación, sino de percepción sensible. De manera que la comunidad se constituirá a partir de la posibilidad de compartir esa palabra que media dicha experiencia, pues aunque no todos los sujetos perciban lo mismo, podrán encontrarse en el lugar del intento y el esfuerzo de formular una palabra capaz de dar cuenta o señalar lo que se ha experimentado. La comunidad se constituiría entonces en el lugar del encuentro de las palabras disensuales a partir de una misma materialidad. Es importante también señalar que para Rancière la comunidad acontece no por una experiencia colectiva, sino que es una experiencia individual que luego puede devenir colectiva en la discusión de las palabras.

encuentran los sujetos, cualquiera que esta sea: “El problema no es oponer la realidad a sus apariencias. Es construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otros dispositivos espacio-temporales, otras comunidades de las palabras y las cosas, de las formas y las significaciones” (Rancière, 2010, p. 102).

En esa medida, las obras que se plantean como una mera ideología que debe ser decodificada por el espectador, no posee ninguna dimensión política, sino que es mera imposición. De acuerdo con Rancière ese proceso de decodificación por signos socava la posibilidad emancipadora existente en la obra, en tanto se convierte en un mensaje más para consumir que se impone e impide reconocer los procesos sensoriales que acontecen en el espectador siempre que se pone delante de una obra de arte. Es por ello que el autor enfatiza en que la obra se configura como material sensible que busca afectar la percepción del espectador. En esa medida, la obra busca suscitar una experiencia casi prístina, suspendiendo todas las otras experiencias. Sin embargo ¿es eso posible? ¿es probable que cualquier espectador pueda deshacerse de todo su acervo cultural para encontrarse con la obra? ¿se puede pensar en un tipo de comprensión a partir de la sensibilidad, es decir, sin conceptos ni categorías de ninguna clase? Esto permite evidenciar que bajo todo el planteamiento de Rancière se encuentra una apuesta por recuperar el cuerpo, en oposición a la razón. Pero ello puede ser contradicho en el momento en que dentro de su planteamiento Rancière establece que la palabra del espectador, luego de su experiencia con la obra, es la evidencia de la posibilidad política de ésta. Entonces ¿cómo sería esa palabra, no sería una palabra concepto ni de razón? ¿esto qué tan lejano o cercano es a la propuesta del equilibrista de Didi-Huberman?

Didi-Huberman no menciona ni hace alusión a una suspensión de la razón, por el contrario define la imaginación como el trabajo de montaje en el que está presente el pensamiento, el cual puede poner en relación la imagen con toda la experiencia del espectador. Para Didi-Huberman no es necesaria una suspensión de todos los aprendizajes del espectador, sino éstos son los que permiten la posibilidad de *comprensión implicativa* de la imagen. Considero que resulta equívoco depositar en el cuerpo toda la potencia de la obra, cuando éste ha estado durante tanto tiempo bajo el dominio de la razón, de modo que resulta necesario matizar la propuesta de Rancière pensando en el trabajo de montaje que propone Didi-Huberman, como la posibilidad de no desechar del todo las capacidades desarrolladas por el sujeto, pero otorgándole un manejo diferente. Ni decodificación ni cuerpo absoluto, sino sensibilidad reflexionada y puesta en relación, de modo que la obra no se detenga en

la particularidad de su acontecer sino que pueda desplegarse en el contacto con lo otro heterogéneo que subsiste en la experiencia acumulada del espectador.

Es así como ante *Aliento* el espectador no sólo estará sujeto a la experiencia de juego de aparición-desaparición, sino que ésta adquirirá su posibilidad política en tanto pueda relacionarse con otras experiencias que podrían aproximársele por diferenciación. De manera que lo político tendrá lugar en el momento en que gracias a la fisura que plantea la obra el espectador pueda constatar que aquellas otras cosas con las que relaciona dicha experiencia no pueden definir eso otro que experimenta, pero sí bordearlo. En ese proceso de *comprensión implicativa* el espectador se encontrará tejiendo el espacio que ocupa esa nueva experiencia con aquellos elementos con los que la relaciona pero que no la definen. En ese sentido, esa nueva sensación será en un espacio nuevo cuyo significado no es el resultado del intercambio de una cosa por otra, sino del encuentro de las múltiples relaciones que pueden establecerse a partir de ella. Por el contrario, en el caso de Diettes, es mucho más difícil ese proceso montaje debido a la unidireccionalidad que se construye a partir de su visualidad, de manera que para que el espectador pueda realizar la tarea de montaje necesita cuestionar aquello que recibe como significado e identificar si en ello subsiste alguna posibilidad de corporeidad.

A pesar de ello, en la obra de Diettes subsiste una posibilidad política. Si se mantienen las categorías que establece Rancière, el trabajo de la artista caleña se encuentra mucho más próximo al arte relacional que al de la forma rebelde, en tanto implica un trabajo con la comunidad de la que procede, y a la que se dirige en primera instancia. Diettes visita la comunidad afectada por el conflicto y empieza a conversar con los diferentes individuos buscando establecer el vínculo existente entre ellos en tanto igualmente afectados por el conflicto. La relación que encuentra entre ellos es la común pérdida de un familiar, y aunque se inscribe en una dinámica desarrollada con anterioridad por la comunidad, logra materializar ese vínculo por medio de las fotografías, a partir de las cuales se puede realizar un ritual que señala la existencia de esa comunidad. A pesar de ello, la obra por su visualidad continúa y refuerza el orden consensuado de víctimas y victimarios. De modo que, a pesar de que los sujetos implicados en el ritual puedan hacer uso de la palabra, ésta se mantiene en el plano de la enunciación de la víctima, ya que el vínculo que establece la obra acontece como el reconocimiento y apropiación de ese espacio pero sin ningún cuestionamiento. Es por ello que el espectador emancipado será aquel que logre desarrollar su interpretación fuera de esa circunscripción y busque fisurar la obra buscando la visibilidad, pero como ésta no estará dispuesta en la obra, tendrá que construirla en sí mismo, en su mirada. Ese alejamiento de la visualidad y

búsqueda de la visibilidad de la obra en sí, podría llevarlo a proponer una reconfiguración de lo sensible al cuestionar dichas categorías como acuerdos consensuados, de modo que sólo en ese sentido podría encontrarse en ella una lucha contra la dominación.

Esto podría ser posible si en las Jornadas de la Luz, la comunidad involucrada, tanto por los acontecimientos como por la obra, lograran resignificar su papel dentro de los acontecimientos y dejaran de asumirse como víctimas para empoderarse como agentes activos capaces de reformular y dar otra narración al modo en que se presenta su situación presente. Así de acuerdo a los planteamientos de Rancière la obra de Diettes devendría metapolítica en la medida en que asumiría un compromiso ético. Cuando un artista pretende mediar o generar un impacto sobre la realidad, enmarca su enunciación dentro de la lógica de la ética, esto en la medida en que se pretende que las formas del arte y la política se identifiquen de forma directa⁵². De acuerdo con ello, se puede decir que Erika Diettes atribuye una dimensión ética a su trabajo como artista en la medida en que considera que con su actividad artística puede generar procesos comunitarios capaces de resarcir en algo el daño ocasionado por el conflicto armado a una comunidad específica. En el momento en que Erika Diettes dispone sus obras, y parte de la realidad con esa intención, es susceptible de hacer de la posible dimensión política de la obra, una metapolítica, es decir, una imposición que impide la posibilidad del juego y la libertad política que le ofrece la obra de arte al espectador⁵³. Esa relación entre el socavamiento de la posibilidad política de la obra se encuentra directamente relacionada con el modo en que el artista asume y propone su obra con respecto a la representación.

52 Es importante señalar que para Rancière la eficacia de las formas sensibles radica en el trabajo conjunto y entrelazado entre tres lógicas: la representativa, la estética y la ética. Mientras la representativa produce efectos por medio de las representaciones, la estética los produce por la suspensión de dicha lógica; en cuanto a la lógica ética, ésta pretende que las formas del arte y de la política se identifiquen directamente. En esa medida, la política de la estética sólo puede resultar de la imbricación de estas tres lógicas, sin que ninguna se superponga a otra, sino que trabajen de forma mancomunada, sin que ello implique un *continuum*, sino un trabajo conjunto.

53 Al respecto es importante mencionar que en uno de los artículos de periódico que se realizaron respecto a *Río Abajo* la artista afirmó que luego de estar en contacto con la comunidad: “Entendí que debía hacer algo más, que no era solo la exposición. Que el arte tenía que cumplir con su labor social” Zambrano, A. (2008).

Diettes emprende su objetivo de hacer de su obra un testimonio, lo que la lleva a abordar la imagen como una representación, lo que desde la perspectiva rancieriana significa un error en tanto conduce a la instauración de una metapolítica, sin embargo, ¿se puede afirmar esto de forma tan tajante? De acuerdo con el análisis realizado por Ileana Diéguez, el valor de la obra de *Río Abajo* reside en que se configura como una posibilidad de duelo en ausencia del cuerpo. Allí, la imagen surge como respuesta a la emergencia que supone la imposibilidad real de realizar ritos fúnebres, ya que devuelve cierta corporeidad perdida a partir de la cual se puede realizar un duelo simbólico. Aunque desde la perspectiva de Rancière esto supondría la ideologización de la imagen, y por tanto su imposibilidad política, es necesario señalar que ese agenciamiento del duelo es político en tanto permite atribuir un lugar y una presencia a aquellos que fueron silenciados de forma definitiva. Así, aunque ello no implica un cuestionamiento de la gramática del consenso, le otorga una visibilidad que en nuestro contexto es absolutamente necesaria. Muy probablemente, antes de que se pueda reformular lo sensible, en nuestro país es necesario reconocer la capacidad de palabra, antes de cuestionar su enunciación. Dentro de las Jornadas de la Luz, las imágenes de Diettes activan emocionalmente la memoria de aquellos que fueron testigos de lo atroz, lo que los lleva a necesitar de la palabra para poderse expresar y contar una vez más aquello que no ha sido escuchado con suficiente atención y reflexión. Esto se daba de forma evidente en dichas jornadas, tal como lo describe Silvia Suarez:

Otros participantes [de las Jornadas de la Luz] buscaban a quien estuviera a su lado para narrar las circunstancias en las cuales los familiares y amigos fueron asesinados y/o desaparecidos. Otros guardaban silencio a la espera de expresar por escrito, en los paneles dispuestos dentro o a un costado del salón de la exposición, lo vivido durante al menos la última década y lo ‘revivido’ durante aquel instante (Suárez, 2008).

Esto no implica que lo político en Diettes acontezca como una especie de catarsis con la cual se resuelve el problema, sino que se propone como un movimiento constante que busca la escucha de esa memoria. De acuerdo con ello, se puede decir que antes de cualquier cuestionamiento, resulta imperativo que los sobrevivientes narren su testimonio de modo que puedan empoderarse de su palabra, de modo que el proceso de duelo simbólico les demuestre su capacidad de palabra, de modo que no se queden constreñidos a la imposibilidad de la mirada de la Medusa, ya que tal como lo refiere Suarez: “Erika no busca instaurar un régimen de representación del conflicto, sino propiciar la expresión de emociones que puedan derivar en una comprensión de la propia guerra”(Suárez, 2008). En esa medida, en este caso, por el trabajo comunitario en el que se inscribe la obra, la emoción no se detiene en el dolor, sino que puede tener lugar como palabra. Así, al igual que los sobrevivientes de la Shoah, es necesario que los testigos directos del conflicto puedan emitir y

mobilizar su palabra, para que luego de ello sí sea posible asumirla como un material plástico capaz de reformular y redistribuir el espacio que ocupan dentro de la sociedad. Primero es necesario que hablen y sean escuchados para que después se puedan realizar trabajos con mayores posibilidades políticas.

Esa comprensión de lo político de la obra se da cuando es dispuesta en los espacios de la comunidad de la que proviene, la cual no puede trasladarse cuando es expuesta en los espacios de las instituciones del arte. Para el espectador que no ha tenido con el conflicto más contacto que la pantalla de televisión, ¿qué posibilidad política puede tener una imagen que refiere un cuerpo que no significa nada para él, y acontece como dato y no como sensación? Con la imagen el espectador coteja terriblemente lo que le dice las noticias todos los días, pero ello no da lugar a ningún cuestionamiento, de la imagen sino que se da como simple continuidad del régimen. Diettes al intentar dar forma al imperativo de responder a una realidad tan convulsionada, considera importante y fundamental otorgar un lugar a la víctima dentro del espacio de lo visible en el campo del arte, pero ese intento, continúa cegando y haciendo invisible la mirada del espectador no testigo. En el gesto de exponer las imágenes en galerías se puede intuir que la artista considera que con la exposición de las fotografías en un espacio ajeno a los acontecimientos puede hacer visible el problema y con ello, se daría inicio a una posible solución. Pero es que acaso ¿el problema del conflicto reside en su invisibilización? ¿la dificultad no parte de la sobreproducción de imágenes que automatizan la mirada? ¿No se trata de un asunto de enunciación, tal como lo mencionaba Rancière a propósito de la obra de Alfredo Jaar?

Al seguir esa lógica, para intentar establecer el modo en que la artista atribuye una dimensión política a su obra dentro de las instituciones artísticas, es necesario establecer algunas otras preguntas. Dentro de los espacios expositivos de la institución: ¿Quiénes ven esas fotografías? ¿Cómo las ven? Aunque Diettes inicia su trabajo buscando hacer visible y enunciable aquello que no era visto, su propuesta no llega a producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones ni en la dinámica de los afectos, porque se mantiene en la lógica de la representación sin cuestionarla. Hace visible a la víctima, pero con ello no es suficiente. No es suficiente con mostrar la víctima, es necesario y urgente reflexionar sobre esa categoría e imagen.

Ese gesto de poner la imagen de las personas afectadas por el conflicto en un espacio de exposición artística, aunque transgrede la comprensión de lo que debe o no ser expuesto como arte, en realidad no significa una mayor transformación, ya que es como si otorgara la tarea de emitir palabras a

aquellos que siempre la poseen, ese público culto capaz de emitir alguna consideración sin importar la pertinencia o no de ésta⁵⁴. ¿Cambia en algo que dichas imágenes sean vistas en la sala de exposición o en el periódico? Prácticamente la imagen es la misma, lo que cambia es el público, entonces ¿por qué resulta necesario exponerlo en una galería y no solamente dejarlo expuesto en el centro de reunión de la comunidad de la que proceden las imágenes? Allí hay un imperativo de dar a conocer, de mostrar aquello que sucede en el país, pero es que ¿Acaso el público de galerías no ve noticias? Por supuesto que sí, pero dicho gesto pareciera señalar que para que quienes hablan, lo hagan respecto a la realidad del conflicto, fuera necesario llevar una porción de esa realidad al espacio museístico, es decir hacerlo material de interés para los únicos capaces pero que no se interesan, para que sean ellos quienes encuentren la respuesta. ¿La respuesta a qué? ¿Al conflicto a las desigualdades, a la ausencia misma?

A pesar de lo anterior, resulta importante señalar que dentro del régimen de consenso de nuestro contexto, la categoría de víctima es muy reciente. Sólo hasta después de la *Ley de Justicia y paz* (2005), y la posterior y muy reciente, *Ley de Víctimas y restitución de tierras* (2011), el estado y la sociedad colombiana empezaron a atribuir un lugar a aquellas voces que durante mucho tiempo fueron suprimidas como grito o llanto. De manera que la apuesta de Diettes por mostrar esas víctimas en otros espacios diferentes a los que acontecen usualmente, puede ser considerada en principio como un gesto que intenta configurarse como político, pero que se detiene en el momento en que esos cuerpos son representados como víctimas, sin ninguna otra posibilidad aparente.

La dimensión política de la obra dependerá de su apertura, la cual se encuentra en relación directa con el dispositivo que se disponga para ello. Lo anterior no quiere decir que sólo las obras que trabajan desde la presentación son susceptibles de una dimensión política. Las obras que trabajan dentro de la lógica de la representación también pueden serlo, pero para ello es necesario que no se desarrollen como la imposición de un mensaje unívoco que el espectador debe recibir pasivamente, sino que en éste exista una interrupción o choque que lleve al espectador a cuestionarse respecto a aquello que se observa bajo dicha lógica. Ni en Erika Diettes ni en Oscar Muñoz hay un trabajo

54 Al respecto resulta importante señalar que en un artículo publicado a propósito de la exposición de *Río Abajo* en la iglesia del Señor de la Misericordia en Medellín se cita, sin establecer claramente quien emite dicho mensaje lo siguiente: “Esta exposición es una manera de aliviar, de que alguien está contando por mí, de una manera segura, mi historia” Véase Quintero, M (2011). La seguridad de esa palabra procede de que es una palabra legitimada e importante en la medida en que pertenece a uno de esos sujetos que dentro de la división de lo sensible consensuado posee la palabra.

conjunto entre las tres lógicas señaladas por Rancière como necesarias para el desarrollo de lo político, sin embargo dicho planteamiento nos permite observar posibilidades políticas sin caer ni en el determinismo ideológico ni en la imposición de significados de las obras. Así aunque ninguno de los dos artistas podría citarse como ejemplo de arte crítico, en los términos que los plantea Rancière, éstos devienen políticos en tanto suscitan la reflexión respecto a lo sensible, con diferentes grados de potencia.

Al recordar el modo en que Ricoeur define la memoria como una puesta en relación en la que todos los acontecimientos se vinculan de alguna forma, ese remontaje de tiempos múltiples sólo puede ser realizado por el sujeto. Para que la memoria tenga lugar es necesario que los sujetos estén implicados, ya que es en la experiencia de éste en donde se configura. Diettes y Muñoz proponen dos formas distintas de memoria, mientras la primera acontece al procurar un duelo simbólico, en el segundo se da en la apertura del dispositivo. Aunque ninguna de las dos propuestas resuelve la ausencia real de los cuerpos, en tanto no puede ni pretende restituirles su lugar, a propósito de ésta se configuran dos dispositivos artísticos diferentes capaces de aproximar a diferentes percepciones de ésta. Así aunque ninguna de las obras resuelve la ausencia, la acomete como apertura, lo que permite que el espectador pueda hacerse una imagen múltiple de ésta, y por tanto política.

Las dos obras suscitan la experiencia de la ausencia, pero ésta deviene política de formas diferentes. En *Río Abajo*, se puede decir que acontece lo político en tanto se adquiere conciencia de un mundo que requiere nuestra condición política, como una toma de posición. En *Aliento* lo político se da en el momento en que se reconoce la necesidad de reconocer nuestras capacidades para reformular la realidad. De acuerdo con ello, se podría decir que las dos obras pueden trabajar de forma conjunta en la mirada del espectador, pues mientras la primera le demuestra la necesidad de la toma de posición, la segunda le demuestra que puede hacerlo por medio de la creación de nuevas narraciones o ficciones. Aunque el lenguaje no puede restituir la materialidad del cuerpo transgredido, sí puede permitirnos reformular narrativamente ese espacio vacío que éste deja, lo que nos ofrece la posibilidad de reflexionar respecto a las diferentes posibilidades para que eso no vuelva a suceder. Entonces, esa palabra vacía que surge de la experiencia de las obras de arte, no se limitan a lo irresoluble, sino que suscitan una posición política, en tanto apertura. De acuerdo con ello, la memoria en tanto brújula que permite remontar el tiempo, se da a partir del momento en que se configura la comunidad sensible de la emancipación.

El arte no otorga la palabra, porque el espectador ya la posee, sólo que cree no tenerla al estar inmerso en un régimen sensible policivo que determina su incapacidad para ello. Pero en cuanto el arte escapa a esa división dominante de lo sensible y crea la propia es posible que el espectador reconozca sus capacidades, de modo que la obra sólo le da un tiempo y un espacio para reconocerla, ya sea por medio de la representación visual o la presentación visible. Una vez el espectador posee la palabra, lo que haga con ella ya no concierne al régimen estético, porque después de que el sujeto se ha hecho político su acción y su palabra se desarrollarán en una esfera ajena al régimen de lo estético. En esa medida, el arte no es político al pretender remediar los males que produce la Política consensual, todas sus falencias, sino que lo es al contrarrestar el estado de despolitización en el que se encuentran los sujetos que permanecen y asumen el estado consensual dominante, como orden natural.

Esa definición de lo político en el arte como la posibilidad de contrarrestar la despolitización del sujeto en medio del régimen de consenso resulta completamente atractiva, pues de acuerdo con ello, se puede mencionar que la comunidad que anuncia la obra de arte es aquella de la esfera pública, ese espacio para la discusión en el que todos los ciudadanos, es decir, todos aquellos poseedores de palabra son capaces de discutir aquello que les concierne. Así, sin que la obra de arte se constituya en la esfera pública, ni determine la cuestión a discutir, procura las condiciones para que ésta se constituya propiciando la palabra en aquellos que creen no tenerla, así:

Los dispositivos se presentan a menudo como “metáforas”, es decir que se ofrecen como equivalentes de una situación global. Esta política, que incita al visitante a acabar por su cuenta el trabajo de la metáfora, supone naturalmente un espectador ya constituido. *Nos encontramos entonces con otras formas de intervención que pretenden llegar más lejos, trabajando en la constitución de un espacio político* [el subrayado es mío] y de capacidades subjetivas (Rancière, 2005, p. 62).

De acuerdo con lo anterior, se puede afirmar que procediendo de ese modo el arte puede evitar estar al servicio del mercado, configurarse como espacio de disenso político que puede aportar a la esfera de la política con la integración de nuevos sujetos conscientes de su capacidad de palabra. Rancière reconoce que la creación de esos espacios disensuales es un trabajo de la política, pero señala que ante la despolitización propia del estado del consenso, es necesario que los artistas creen esos espacios. Por ello atribuye al artista la tarea de crear espacios-tiempos en las cuales puedan hacerse demostraciones de disensión de lo político. Esto no significa la continuidad entre la esfera del arte y de la política, ya que precisamente, para Rancière lo político se debe a la irrupción que significan esas relaciones, ya que es eso lo que permite la libertad del disenso. En ninguna medida se trata de una continuidad de movimiento que iniciaría con la intención del artista para terminar en un efecto

preciso en el espectador, pues en palabras del mismo Rancière: “La eficacia estética significa propiamente la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado” (Rancière, 2010, p. 60).

La obra no emite un mensaje ni una sensibilidad que deba ser continuada en el espectador, sino que es el punto de partida para la divergencia y el disenso en la asunción de la palabra como poder de ficción. La política es esa reconfiguración de lo sensible que crea una comunidad al incluir a nuevos sujetos, ya que lleva a hacer visible lo que no lo era y hace escuchar como hablantes a quienes sólo producían ruido. Pero esa comunidad no se construye a partir del consenso, sino del disenso, en tanto cada sujeto de acuerdo a su experiencia establece una experiencia particular frente a la obra, razón por la cual se constituirán como comunidad no por el hecho de compartir ideas ni principios, sino por el hecho de poder tener la posibilidad de empoderarse por medio de la palabra y lograr moverse del lugar de identificación sensorial que les ha sido impuesto.

El espectador emancipado es aquel quien a partir de su experiencia perceptiva es capaz de asumir una posición y puede poner dicha experiencia en palabras, sin buscar coincidir ni repetir ningún tipo de discurso, sino simplemente haciendo uso de su capacidad. En esa medida la interpretación es una toma de posición, ya que la obra da lugar a una lectura sensible en la que la obra toma lugar en las relaciones o montajes en las que espectador las involucre, lo cual implica la subordinación de la obra a la experiencia del espectador, quien no la observa como una subjetivación, sino como un lugar de lectura y enunciación relacionada. La imagen espejo revela en la desidentificación cuando muestra al espectador que es capaz de muchas otras cosas y que su actividad de montaje es válida en tanto señala la sublevación desde un lugar particular de lo sensible, sin importar el que este sea.

Es por ello que resulta importante cuestionar la mirada de la que se ha partido para realizar esta investigación: ¿por qué trasladar las categorías de víctima y victimario al espacio del arte? ¿por qué atribuirle la tarea de memoria al arte? ¿por qué otorgar a esa tarea una dimensión política? Como espectadora de la obra de los dos artistas que ha podido reflexionar su mirada a partir de las lecturas que he realizado, podría señalar que ésta, por supuesto, se encuentra marcada por la experiencia cotidiana que me ha llevado a establecer esas relaciones evidentes e ideologizadas, las cuales, a pesar de todo me sirvieron de punto de partida para la investigación. De modo que en este punto de la disertación, considero que he podido distanciarme de esas categorías gracias a las lecturas. La lectura de los teóricos franceses presentes en esta investigación no son empleadas para legitimarla,

sino que sirven como orilla distante para observar de otro modo aquello que parece unívoco y limitado desde una lectura limitada al contexto. En otras palabras, el otro me sirve de lugar distanciado desde el cual puedo realizar una interpretación desplazada que me permitió jugar con los materiales desde diferentes perspectivas. Entonces, si la emancipación del espectador consiste en la posibilidad de jugar a distanciarse y a cambiar de lugar de enunciación sin llegar a establecer un único sentido a lo que se percibe, probablemente esta tesis pueda considerarse como un gesto político, que si bien no responde de forma inmediata a las urgencias que reclama el acontecer real, se configuran en mi plataforma de enunciación de apertura, pues como Rancière lo señala:

Pues el disenso está en el corazón de la política. La política, en efecto, no es en primer lugar el ejercicio del poder o de la lucha por el poder. Su marco no está definido de entrada por las leyes y las instituciones. La primera cuestión política es saber qué objetos y qué sujetos están concernidos por esas instituciones y esas leyes, qué formas de relaciones definen propiamente a una comunidad política, a qué objetos conciernen esas relaciones, qué sujetos son aptos para designar esos objetos y para discutirlos. La política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes. Ella rompe la evidencia sensible del orden “natural” que destina a los individuos y los grupos al comando o la obediencia, a la vida pública o a la vida privada, asimilándolos desde el principio a tal o cual tipo de espacio o tiempo, a tal manera de ser, de ver, de decir. Esta lógica de los cuerpos en su lugar en una distribución de lo común y de lo privado, que es también una distribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido, es lo que he propuesto llamar con el término de policía (Rancière, 2010, p. 61-62).

La política es la práctica que rompe ese orden policivo que reproduce las relaciones de poder en la división de lo sensible. Cuando se es capaz de cuestionar el mismo lugar de enunciación se da principio a la posibilidad política de la obra. Rancière, Didi-Huberman, Wajcman, Barthes, y los demás teóricos visitados en esta investigación no son asumidos como la institución incuestionable, ni como la palabra legitimadora de la reflexión que se propone, sino que son lugares de interpretación distanciada. Así del mismo modo en que resulta legítima mi primera lectura de las obras, el presupuesto del que partí para realizar la investigación, también lo es el paso por los teóricos que sin ser la verdad, me han permitido desplazarme y cuestionarme el mismo trasegar de la construcción de este documento.

6. Conclusiones



Él lava sus manos vencedoras con el agua que ha cogido y, para no dañar con la dura arena la cabeza portadora de serpientes, mulle la tierra con hojas y extiende retoños nacidos bajo el agua y pone encima la cabeza de la Forcínide Medusa (...)

6. Conclusiones

Conclusiones

Del mismo modo en que Perseo logra enfrentarse y vencer a la Medusa, el artista puede ponerse delante de la realidad que lo impele sin temor a perderse. La imagen es el espejo-escudo que le permite dar presencia a la ausencia del cuerpo, lo cual le permite contrarrestar el estado de impotencia e imposibilidad a la que parecen condenados los sobrevivientes de lo atroz. Erika Diettes y Oscar Muñoz se resisten a la irrepresentabilidad del vacío, y hacen de éste su poética de memoria.

Ante la necesidad que los impele a oponerse al silencio, los dos artistas colombianos logran transformar fotografías documentales en imágenes poéticas, las cuales se desarrollan en dispositivos sensoriales que se imprimen como experiencia en el interior de los espectadores. Aunque la imagen no puede restituir el cuerpo, procura su memoria gracias a su devenir en el tiempo en su condición dialéctica de presencia-ausencia. A pesar de que la imagen no es el cuerpo, lo contiene como ausencia, y es ese vacío el que permite la entrada de la mirada del espectador, la cual difícilmente se detendrá en esa ausencia, ya que ésta significa apertura para la puesta en relación con los demás elementos presentes en su narrativa. La imagen permite remontar el tiempo lo que inevitablemente suscita en el espectador la ocasión para reconfigurar su narración, ya que la experiencia con la obra significa la inclusión de un nuevo elemento en su tejido, lo que implica la necesaria modificación de éste.

Sin importar si la plataforma sensible propuesta por el artista presenta o representa, el espectador deviene testigo. Aunque Agamben menciona que no se puede testimoniar porque el verdadero testigo es aquel que ha visto a la Gorgona, las obras suscitan la memoria en su resistencia a la presencia total y cegadora del cuerpo colmado de muerte. Esa resistencia crea un espacio-tiempo protegido que da lugar a una palabra que puede nombrar el vacío sin definirlo, de modo que aquellos que no hemos visto a la Medusa, podemos delinearla sin llegar a definirla. Nuestro lugar seguro es la imagen y la palabra que procede de nosotros a partir de nuestra aproximación a la obra de arte como experiencia. Aunque la obra no se detiene en la desaparición del cuerpo, con seguridad en la mesa de montaje de cualquier colombiano está presente la imagen de personas con fotografías en sus manos reclamando el cuerpo de sus familiares, lo que supone el paso necesario por este camino de montaje sin que este trabajo se restrinja a esa relación. De manera que, aunque la memoria de los desaparecidos por el conflicto no es la única dirección, es necesario señalar que éste siempre estará presente como una de las posibilidades de montaje que ofrecen las obras de Diettes y Muñoz. En ese sentido, una vez el espectador evidencie que junto a esa interpretación puede contraponer otras relaciones que: se opongan, contrasten, ironicen, o la cuestionen, tendrá lugar lo político.

A partir del momento en que el espectador puede reconocer, por medio de la obra, su capacidad para reconfigurar ficcionalmente su tejido interpretativo de la realidad, su palabra deviene política. Entonces el espectador puede tomar posición, lo que no significa adherirse a ninguna ideología o lucha política, sino por el contrario el descubrimiento de la rebeldía como posibilidad de libertad en oposición a cualquier orden consensuado. Si el espectador asume el reto de montaje que le propone la obra, muy probablemente luego de que salga de la sala de exposición podrá negarse a naturalizar cualquier orden que no proceda de sí. En la imagen nada está resuelto, el espectador tiene que hacerlo, de modo que el camino que recorre le demuestra su capacidad para ordenar y significar, lo cual constituye el descubrimiento de sus capacidades políticas.

Oscar Muñoz y Erika Diettes ofrecen diferentes maneras de aproximarse a lo político desde el arte. Mientras el trabajo de Erika Diettes es importante en tanto oportunidad de duelo para las víctimas que no tienen un cadáver, el de Oscar Muñoz es la posibilidad de la palabra. La relación entre arte y política no puede establecerse como un único camino, sino que ofrece muchas posibilidades que se pueden ajustar a los montajes particulares que realice cada sujeto. Luego de trasegar en la reflexión de las obras con ayuda de los diferentes autores, en mi montaje la voz y los testimonios de las personas afectadas por el conflicto adquieren un lugar importante. Porque aún no hemos escuchado ni reflexionado la voz de las víctimas, todavía no sabemos lo que pasó. El país mediatizado no se enteró, o no se quiso enterar, y ahora en medio de los procesos que se han iniciado a partir de las recientes políticas, es necesario escuchar las diferentes voces, sin importar la posición desde la que se enuncien. Pero con ello no es suficiente, probablemente, continuando el camino iniciado por los dos artistas, sea necesario hacer de esos grandes archivos posibilidades de experiencia poética. Esa es la tarea que nos corresponde como sociedad, propiciar el disenso como una oportunidad de apertura, de modo que se pueda dejar de identificarlo como un enemigo que se debe eliminar. De acuerdo con ello, queda pendiente el análisis de lo que sucede con las comunidades con las que trabajó Erika Diettes, de modo que se pueda considerar el modo en que el arte relacional puede enunciarse como una opción de aproximación a la esfera de lo político desde el arte, ya que mi limitación se detuvo en el estatuto de la imagen.

Sin embargo, a pesar de lo desarrollado en este documento, se puede concluir que la poética de la imagen no reside en la re-presentación de la Medusa, sino en la posibilidad que ofrece para repensarla y reconfigurarla. De manera que el único trabajo que puede realizar el artista que se

siente impelido por la realidad, consistirá en trabajar en la modulación, el enfoque y la perspectiva que quiera dar al escudo-imagen que tiene en sus manos. El arte, sin ser ideología, puede aportarle a la Política el disenso. La palabra de los espectadores testigo de la imagen puede significar la apertura a nuevas posibilidades políticas, siempre y cuando la comunidad sea capaz de preservar el derecho al disenso.

Probablemente, si de forma colectiva pudiéramos reconocer la palabra como un lugar de poder, podríamos acometer las diferentes inequidades que han dado lugar al conflicto, sin tener que recurrir a la devastación del cuerpo. Aunque esto suena a demagogia, dentro de un contexto en que la palabra de disenso siempre ha sido silenciada con la muerte del cuerpo del que procede, considero que si pudiéramos mantenernos en la plasticidad del lenguaje, podríamos descubrir la fascinación del debate y la discusión con otro, en contraposición a la determinación del soliloquio de la aceptación de un solo orden. Cuando los conflictos se resuelven con la agresión al cuerpo, se evidencia el reducido desarrollo de lo político, lo que me permite comprender con mayor profundidad el estado de las cosas en nuestro contexto. El conflicto no sólo resulta de las grandes desigualdades sociales y económicas que se imponen, sino también de la falta de una educación capaz de demostrar el poder político de la palabra, sea esta poética o política.

7. Bibliografía

7. Referencias bibliográficas



Los retoños, recién cortados y todavía vivos con su médula absorbente, se adueñan del poder del monstruo y se endurecen con su contacto y experimentaron en sus ramas y en sus hojas una nueva rigidez (...) Ahora también se mantiene en los corales la misma naturaleza de coger dureza al contacto con el aire, y lo que era dentro del agua rama flexible se convierte en la superficie del agua en piedra.

Las metamorfosis de Ovidio.

Referencias Bibliográficas

Libros

- Agamben, G. (2010). *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*, homo sacer III Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Calvino, I. (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Ediciones Siruela.
- Debray, R. (1998). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Trad. Ramón Hervás. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Trad. Mariana Miracle. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Trad. Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Trad. de Inés Bertolo. Barcelona: Machado Libros.
- Diettes, E. (2010). *Noticia al aire vivo... Memoria en vivo*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Fundación Daros. (2006). *Guerra y pá: Simposio sobre la Situación Social, Política y Artística en Colombia*. Zürich: Daros-Latinoamerica.
- Herrera, M. M. (2011). *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968 - 1982)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México : Fondo de Cultura Económica, Goethe Institut.
- Iovino, M. (2003). *Volverse aire*. Bogotá: Ediciones Eco.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lyotard, J. F. (1998). *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.

- Malagón, M. M. (2010). *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Muñoz, O. (2009). *Documentos de la amnesia*. Textos de Carlos Jiménez. Trad. Tom Skip. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.
- Muñoz, O. (2012). *Protografías*. Curada por José Roca y María Willis. Bogotá: Museo de arte del Banco de la República.
- Musée Cantonal des Beaux-Arts. (2008). *La política de las imágenes: Alfredo Jaar* Trad. Alejandro Madrid. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Nancy, J. L. (2006). *La representación prohibida*. Trad. Margarita Martínez. Madrid: Amorrortu Editores.
- Orozco, J. (2009). *Oscar Muñoz: Reflejos*. (Tesis de Maestría en Historia y teoría del arte, la arquitectura y la ciudad). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Sin publicar.
- Pini, I. (2001). *Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Trad. Manuel Arranz. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Trad. Gabriel Aranzueque. Madrid: Arrecife, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Barcelona: Trotta.
- Serrano, E. (2006). *Historia de la fotografía en Colombia: 1950-2000*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Editorial Planeta Colombiana.
- Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amarrortu.

Wills, M. (2010). *Re [cámaras] Espacio para una fotografía extendida*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango.

Capítulos de libros

Arcos-Palma, R. (2010). Río abajo de Erika Diettes. En C.A. González. (Ed.), *Río abajo.Erika Diettes* (pp. 6-13). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Benjamin, W. (1991). El narrador. En W. Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.

Didi-Huberman, G. (2008). Política de las imágenes. En Musée Cantonal des Beaux-Arts. *La política de las imágenes: Alfredo Jaar*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Diéguez, I. (2010). Cuerpos residuales, prácticas de duelo. En C.A. González. (Ed.), *Río abajo.Erika Diettes* (pp. 38-43). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Herrán, J. F. (2000). Historias, escenas e intervalos. Fotografía y video. En A. Gaitán (Ed.), *Proyecto pentágono. Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia* (pp.5-66). Bogotá: Ministerio de Cultura.

Jiménez, C. (2009). Los espejos de Alicia o el arte de atravesarlos de Oscar Muñoz. En O. Muñoz. *Documentos de la amnesia*. Trad. Tom Skip. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

Lleras, C. M. (2005). Politización de la mirada estética: Colombia, 1940-1952. En C. M. Jaramillo (Ed.), *Arte, política y crítica: una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia* (pp. 57-100). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.

Olmo, S. (2009). Dibujar sobre el agua no es sólo una metáfora. En O. Muñoz. *Documentos de la amnesia*. Trad. Tom Skip. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

Rancière, J. (2008). El teatro de las imágenes. En Musée Cantonal des Beaux-Arts. *La política de las imágenes: Alfredo Jaar*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Viviescas, V. (2010). La palabra como testimonio. En *Memorias de la Primera Cátedra Franco Colombiana*. En proceso de Publicación.

Artículos

- Chevallier, J. F. (2011). Fenomenología del presentar. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 13 (1) pp. 49-83.
- Guerrero, M.T & Pini, I. (1993). La experimentación en el arte colombiano del siglo XX. Década de los años sesenta y setenta. *Revista Texto y Contexto*. N° 22, 9-42.
- Monsalve, M. M. (2012, marzo-marzo). Oscar Muñoz. Protografías: vida de las imágenes, imágenes de la vida. *Art nexus. Arte en Colombia*, 130, 60-64.
- Paredes, D. (2009). Paredes, Diego. De la estetización de la política a la política de la estética. *Revista de Estudios Sociales*, 34, pp. 91-98. Recuperado de: <http://res.uniandes.edu.co/view.php/618/view.php>.
- Pini, I. (2003). Anotaciones sobre los inicios del conceptualismo en América Latina. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Vol. 8, N° 8, 9-24.
- Pini, I. (2005). Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a la de los ochenta). *Ensayos. Historia y teoría del arte*, N°10, 178-207.
- Rueda, S. (2009). Autorretrato disfrazado de artista. Arte conceptual y fotografía en Colombia. Recuperado de: <http://santiagorueda.wordpress.com/2009/01/03/autorretrato-disfrazado-de-artista-arte-conceptual-y-fotografia-en-colombia/>.
- Suarez, S. (2008). Impacto social. Recuperado de: <http://www.erikadiettes.com/links/esp/resennas/rioabajo/impactoSocialSMonroy.pdf>
- Araujo, S. (2008, 03 de septiembre). Los recuerdos van Río Abajo. *El Espectador*, p. 5.
- Diéguez, I. (2012, mayo - junio). Sudarios de Erika Diettes. *Periódico Arteria*, p. 15
- Flores, A. (2012, 11 de mayo). Captura artista rostros femeninos dolientes ante el asesinato o tortura de familiares. *La Jornada*, p. 18.
- Quintero, M. (2011, 01 de abril). Lo que el río no se pudo llevar. *El Colombiano*, p. 14.
- Zambrano, A. (2009, 23 de octubre). Sobrevivientes del miedo y el horror. *El Tiempo*, p.3.

Índice

1. Introducción.....	4
2. Antecedentes.....	9
3. La fotografía y lo fotográfico en Oscar Muñoz y Erika Diettes.....	25
3.1 Presentación de los artistas y las obras.....	26
3.2 ¿Qué es la fotografía? ¿Qué es lo fotográfico?.....	34
3.3 La imagen en <i>Río Abajo</i> y <i>Aliento</i>	55
4. Entre la presentación y la representación en <i>Río Abajo</i> y <i>Aliento</i>	70
4.1 Irrepresentable: entre la representación y la presentación de la memoria.....	73
4.2 Lo irrepresentable ¿se presenta o se representa?.....	79
5. El espectador emancipado: De cómo la palabra vacía deviene memoria.....	101

6. Conclusiones.....	134
7. Referencias bibliográficas.....	138
8. Imágenes de las obras.....	143

