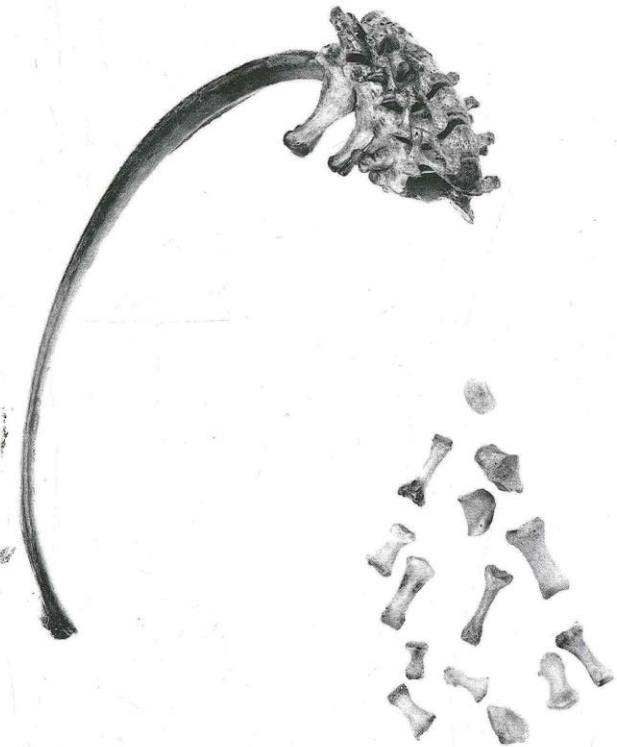


La memoria se ha convertido en una de las líneas de fuerza más importantes en el arte colombiano contemporáneo. Desde finales del siglo pasado, algunas de las obras más contundentes del arte colombiano han construido poéticas de la memoria que metaforizan la naturaleza del recuerdo y el olvido a través de sus soportes, escenificaciones y procesos. Y es que la memoria que el arte configura no sólo documenta, sino ante todo, representa las experiencias de un modo tan vívido y sintético que alcanza y conmueve con fuerza las mentes y las actitudes de quienes se confrontan con ellas. A la par, la configuración artística alienta con entereza el duelo y la reconstitución de la identidad, y la reflexión que despierta edifica una relación con el pasado que lo mantiene presente y nuestro.

Los textos aquí recogidos, derivados del IX Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte: Arte, ante la fragilidad de la memoria, tienen como objetivo hacer un análisis crítico de los vínculos del arte contemporáneo con la memoria, y apuestan a estudiar la respuesta de los artistas a los desafíos que representa la tarea de hacer memoria, las principales estrategias a las que han recurrido, los logros y los fracasos artísticos y teóricos, los problemas a los que se enfrentan y las posibilidades que abren para intentar la imprescindible y difícil conexión entre arte y sociedad.

# El arte y la fragilidad de la memoria

**Javier Domínguez Hernández**  
**Carlos Arturo Fernández Uribe**  
**Daniel Jerónimo Tobón Giraldo**  
**Carlos Mario Vanegas Zubiría**  
(Editores)



*Catleña Putida*

Lam. 36



UNIVERSIDAD  
DE ANTIQUÍA  
1933  
Facultad de Artes

**Instituto**  
**filosofía**

**Silaba**



# El arte y la fragilidad de la memoria

Javier Domínguez Hernández  
Carlos Arturo Fernández Uribe  
Daniel Jerónimo Tobón Giraldo  
Carlos Mario Vanegas Zubiría  
(Editores)



UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA  
1803  
Facultad de Artes

Instituto  
filosofía

Silaba

Domínguez Hernández, Javier, 1948-  
El arte y la fragilidad de la memoria / Javier Domínguez Hernández, Carlos Arturo Fernández Uribe. -- Medellín: Universidad de Antioquia, Instituto de Filosofía, Sílabá Editores, 2014.  
380 p.; 17 x 24 cm.  
ISBN 978-958-8794-26-6  
1. Ensayos colombianos 2. Arte - Ensayos 3. Cultura - Ensayos  
I. Domínguez Hernández, Javier, 1948-, II. Tít.  
Co864.6 cd 21 ed.  
Al432862  
CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

ISBN: 978-958-8794-26-6

El arte y la fragilidad de la memoria

© Javier Domínguez Hernández y otros  
© Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia  
© Sílabá Editores

Primera edición: Enero de 2014, Medellín, Colombia  
Editores académicos: Javier Domínguez Hernández, Carlos Arturo Fernández Uribe, Daniel Jerónimo Tobón Giraldo y Carlos Mario Vanegas Zubiría  
Coordinación editorial: Alejandra Toro y Lucía Donadío  
Ilustración de carátula: Juan Manuel Echavarría, *Cattleya Putida*, 1977, plata en gelatina, colección del artista  
Corrección de textos: Mónica María del Valle Idárraga  
Diagramación: Magnolia Valencia  
Diseño carátula: Jeferson Sánchez

Distribución y ventas: Sílabá Editores.  
www.silaba.com.co / silabaeditores@gmail.com  
Carrera 25A No 38D sur-04. Medellín

Impreso y hecho en Colombia por: Artes y Letras S.A.S. / Printed and made in Colombia

Reservados todos los derechos. Prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento.

## Contenido

Presentación	9
El arte como forma esencial del olvido <i>Adolfo León Grisales Vargas</i>	15
Arte y memoria de lo inolvidable: fragilidad y resistencia <i>María del Rosario Acosta López</i>	41
Del arte de la memoria a la(s) memoria(s) del arte <i>Jairo Montoya Gómez</i>	63
El arte: entre la memoria y la historia <i>Javier Domínguez Hernández</i>	85
¿Recordar el dolor de los demás? Sobre arte, compasión y memoria <i>Daniel Jerónimo Tobón Giraldo</i>	113
Arte, memoria y experiencia: dos ejemplos de compromiso <i>Vicente Jarque</i>	137
Anacronismo, retromanía y otras burlas de la memoria <i>Domingo Hernández Sánchez</i>	159
La memoria como campo de reelaboración artística <i>Ivonne Pini de Lapidus</i>	177
La memoria adviene en las imágenes <i>Ileana Diéguez</i>	203
Invisibles en el arte y olvidados por la historia. Reflexiones sobre el arte como reparador de la memoria histórica nacional <i>Olga Isabel Acosta Luna</i>	231
Ante la fragilidad de la memoria <i>Carlos Mario Vanegas Zubiría</i>	259

La pintura colonial: de su hechura e interpretación <i>Jaime Humberto Borja Gómez</i>	281
La restauración monumental como instrumento constructor de la memoria <i>Ascensión Hernández Martínez</i>	307
La historia del arte, entre la fama y la memoria <i>Carlos Arturo Fernández Uribe</i>	351
Los autores	375

## Presentación

Ya es casi un lugar común señalar la explosión de discursos sobre la memoria. A lo largo del último medio siglo, el concepto de memoria se ha ampliado hasta abarcar casi todas las formas en las que nos ocupamos de nuestro pasado reciente, especialmente en los casos en los que este pasado tiene un carácter traumático. Ha ocurrido así en Colombia, donde la década de 1990 marcó el comienzo del uso proliferante del concepto de memoria, en particular en los campos disciplinares de la antropología, la sociología y la historia, en un proceso parejo a la creciente institucionalización del deber de memoria en leyes, comisiones, grupos de investigación y de trabajo. En este proceso, la memoria se ha convertido no sólo en uno de los modos privilegiados de comprensión del pasado, sino también en depositaria de esperanzas de reconciliación social.

También en el arte, y en el arte contemporáneo colombiano, en particular, se pueden rastrear desarrollos análogos. La memoria se ha establecido como una de las líneas de fuerza más importantes en el panorama artístico, tal vez porque ofrece una oportunidad idónea para intentar la imprescindible y difícil conexión entre arte y sociedad. Desde finales del siglo pasado, algunas de las obras más contundentes del arte colombiano han construido poéticas de la memoria que metaforizan la naturaleza del recuerdo y el olvido a través de sus soportes, escenificaciones y procesos, como ocurre en *Noviembre 6 y 7* (2002) o en los *Atrabiliarios* (1992-2004) de Doris Salcedo; en *Aliento* (1996-2002) de Óscar Muñoz; en *Bocas de Ceniza* (2003-4) de Juan Manuel Echavarría; y en las *Auras anónimas* (2009) de Beatriz González. Es preciso insistir, en este mismo sentido, en que en esta estrecha relación entre las prácticas artísticas y los ensayos de rescate y articulación de la memoria, la mayor parte de los intentos de restaurar la memoria colectiva recurren a formas de plasmación artística –ya sea la fotografía, el performance, la instalación, el *happening*, la pintura, las exposiciones temporales o permanentes– en las que se destaca el papel activo de los soportes materiales. Proyectos como *Tapices de Mampuján* y

*La guerra que no hemos visto* (exposiciones itinerantes desde el 2010 hasta el año 2012) o *La piel de la memoria* (1999), son ejemplos logrados entre las diversas prácticas que han emprendido los artistas con comunidades en procesos de concientización del pasado reciente, son apropiaciones inquietantes de las estrategias del arte contemporáneo, que así muestra sus potencialidades para contribuir a la construcción del tejido social, político y comunitario.

Todas estas obras son pensamientos encarnados, meditaciones materializadas a propósito de la inscripción y el desvanecimiento de las imágenes, en las cuales se cuestiona la manera como los objetos mantienen las marcas y las auras de las vidas que los rozan; ellas revitalizan la relación entre ritual, encuentro y recuerdo, y ponen de presente la fragilidad de las imágenes y marcas en las que apoyamos nuestra relación con el pasado, o de las conexiones entre la memoria individual y colectiva, así como las dificultades en la construcción de la identidad.

Estas obras, en tanto poéticas de la memoria, son también poéticas de la esperanza y escenifican un doble gesto. Por un lado, la memoria que el arte configura no se limita a documentar, también, y ante todo, representa las experiencias de un modo tan vívido y sintético que alcanza y conmueve duraderamente las mentes y las actitudes de quienes se confrontan con ellas. Por otro, la configuración artística alienta con entereza el duelo y la reconstitución de la identidad, y la reflexión que despierta edifica una relación con el pasado que lo mantiene presente y nuestro.

Inclinarse por estas poéticas es una decisión con riesgos múltiples. De una parte, la creación de memoria, como reconfiguración activa del pasado que implica olvidos selectivos, es un acto político; por tal razón, el arte mnemónico está expuesto a los peligros que conlleva su implicación en las luchas por la memoria: los enfrentamientos de intereses contrapuestos, la necesidad de establecer alianzas estratégicas y las dificultades de responder a un contexto en constante transformación. Los riesgos artísticos no son menores. Ningún logro de la memoria es estable, y el olvido es una amenaza constante: todo lo que ha sido traído a la luz puede volver a hundirse en la oscuridad, que tira hacia abajo. La cultura de la memoria le pide al arte que se eleve sobre el terreno de la cotidianidad, creando una experiencia que se destaque. Pero, como suele ocurrir con los monumentos, estas experiencias corren el peligro de disolverse en la nada, o porque la estetización las desactiva, o porque la radicalidad de los gestos políticos

pierde actualidad. Puesto que son arte, existe el peligro de que lleguen a ser vistas sólo como obras de arte, desconectadas de las experiencias, las vidas y las luchas que reclamaron e inspiraron su origen. Análogamente, en la medida en que están políticamente cargadas, pueden terminar siendo meros contenedores de una arena ideológica que ha perdido poder de convicción. Tanto en la recepción puramente estética como en la meramente instrumental se disuelve y fracasa la potencia específica del arte para crear memoria y, con ella, la posibilidad de que responda a las esperanzas de las que es depositario.

El *IX Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte: Arte, ante la fragilidad de la memoria*, realizado en Medellín del 5 al 7 de septiembre de 2012 y organizado por el Grupo de Investigación Teoría e Historia del Arte en Colombia, tuvo como objetivo hacer un análisis crítico de los vínculos del arte contemporáneo con la memoria. Este encuentro académico apostó a estudiar la respuesta de los artistas a los desafíos que representa la tarea de hacer memoria, las principales estrategias a las que han recurrido, los logros y los fracasos artísticos y teóricos, los temas preferidos y los objetivos en los que se han cruzado los artistas y quienes desde otra perspectiva trabajan en el cuidado de la memoria. ¿Ha estado nuestro arte a la altura de las circunstancias de esta época? ¿Es correcto el énfasis institucional que ha redundado en el hecho de que gran parte del arte contemporáneo colombiano se haya volcado a la memoria traumática, la memoria de los horrores? ¿O acaso este mismo énfasis puede distorsionar la relación del arte con la memoria y convertirla en una exigencia de la corrección política, sin relevancia ni contenido? ¿Se corre el riesgo de reducir la función del arte a la del documento y el testimonio? ¿Qué papel cumplen las disciplinas y las instituciones encargadas de la mediación cultural del arte en estas situaciones? ¿De qué manera el arte ha servido históricamente a la conformación de la identidad de individuos, pueblos y épocas, así como a la configuración de la relación con nosotros mismos?

Estas preguntas dieron lugar a los quince trabajos presentados en el Seminario. La totalidad de ellos ha sido recogida en este libro, a excepción de la conmovedora presentación oral que hizo Juan Manuel Echavarría sobre el proceso de creación de su documental *Réquiem NN*, acompañada de múltiples fragmentos en video. Los catorce textos aquí incluidos pertenecen a las tradiciones disciplinares de la filosofía, la historia y la crítica del arte, la museología y la restauración arquitectónica. En ellos podemos

encontrar, por una parte, un conjunto de reflexiones sobre los problemas filosóficos que surgen al considerar la función cultural del arte y aquello que puede aportar a la memoria. Algunos de los autores se concentran en defender la capacidad transfiguradora de aquellas obras que a través de su mediación posibilitan una apropiación creativa del pasado, y que en vez de insistir sobre el pasado traumático que cierra los horizontes, lo recompone en perspectivas duraderas y constructivas. Otros autores, en cambio, insisten en la capacidad del arte para enfrentarse a las paradojas de la memoria: es el caso de obras que, justo por su fragilidad y la tensión con que guardan las contradicciones, son capaces de salvar experiencias que se encuentran en el borde de lo decible, experiencias que de otra manera no se podrían articular. Otros, finalmente, se concentran en las dificultades a las que lleva la voluntad política que prescribe tanto arte de la memoria: conduce a la rutina del arte vacío pero “políticamente correcto”. Todos estos textos se destacan porque, sin perder su orientación claramente filosófica, se orientan por la interpretación de obras y situaciones concretas, dando muestra de la productividad de la filosofía para enfrentarse con el presente.

En el segundo conjunto de textos se pueden ver los frutos de una preocupación por las maneras más concretas en que el arte y sus instituciones han tomado la memoria como objeto de reflexión y de construcción, pero también y de manera más sorprendente, se puede constatar la capacidad de ciertas instituciones y saberes del arte para modular y redefinir el pasado. Estos textos documentan la estrategia de la obra de artistas colombianos, latinoamericanos y europeos para abordar la memoria, así como el efecto de transformación de ésta en las estrategias museológicas de exposición de Instituciones como el Museo Nacional de Colombia, y de restauración de hitos urbanos en España y Alemania. Digna de señalar es la preocupación compartida sobre la historia del arte como disciplina, la cual es también en sí misma una determinada forma de construir interpretativamente nuestra memoria del pasado. Este hecho la obliga a un ejercicio de autocrítica permanente sobre los presupuestos y los paradigmas de sus construcciones. Como toda genuina memoria, la historia del arte se conserva reinventándose.

La realización del Seminario y la publicación de estas memorias no habría sido posible sin el apoyo de numerosas personas. En primer lugar de los ponentes, cuyo entusiasmo y generosidad intelectual se reflejan en sus

textos y en las discusiones que mantuvieron dentro y fuera del auditorio. La Facultad de Artes y su decano, Francisco Londoño Osorno, así como el Instituto de Filosofía, particularmente su ex-director, el profesor Eufrasio Guzmán Mesa, y su actual director, el profesor Francisco Cortés Rodas, quienes han mantenido una confianza inquebrantable en este proyecto y han facilitado los recursos necesarios para hacerlo posible. También hemos contado con el soporte económico del Comité de Investigaciones de la Universidad de Antioquia CODI, a través del proyecto de investigación *Arte y Memoria en Colombia*. A Mónica María del Valle, correctora de texto de este libro, los autores le agradecemos la atención y el respeto con los que ha realizado su trabajo.

Los editores

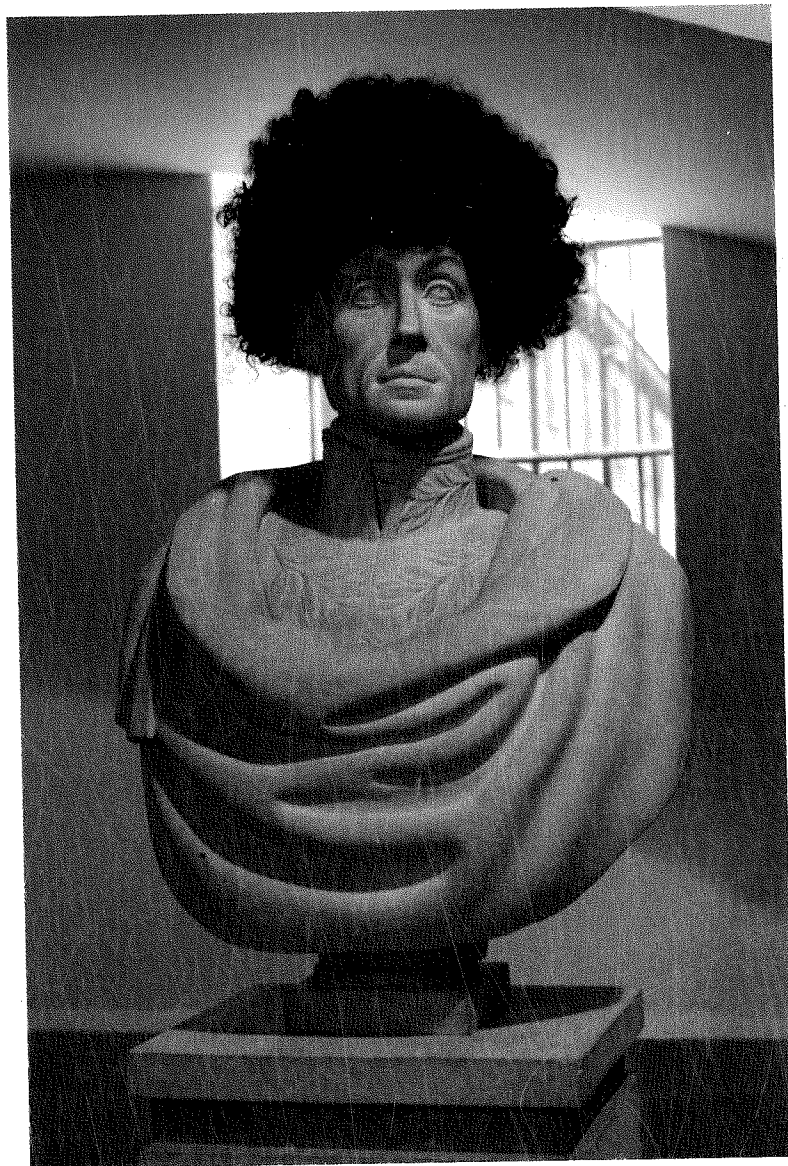


Imagen 6: ¡La historia nuestra, caballero!, intervención artística de Nelson Fory a la estatua de Simón Bolívar ubicada en el pasillo de entrada a las salas de exposición permanente durante la muestra *Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos* del Museo Nacional de Colombia, julio 2010-enero 2011. Foto: ©Museo Nacional de Colombia / María José Echeverri

## Ante la fragilidad de la memoria\*

Carlos Mario Vanegas Zubiría

Si no me falla la memoria, fue el dibujante Álvaro Barrios quien afirmó que el trabajo del artista contemporáneo colombiano se desarrolla según una agenda de trabajo. Si miramos algunos fenómenos del arte último en Colombia, podemos señalar que su agenda está determinada por el intento de comprensión de los procesos de la violencia en el país, a partir de una amplia gama de aproximaciones al concepto de memoria, que ha tenido resonancia en las disciplinas humanísticas, las investigaciones académicas, el uso político del concepto por parte de la legislación estatal, y una gran diversidad de eventos artísticos. Desde el ámbito del arte, exposiciones como *Destierro y reparación* (2008), *Tapices de Mampuján* (2010), *La guerra que no hemos visto* (2009)<sup>1</sup> o *La piel de la memoria* (2011), han discutido sobre la violencia en Colombia, desde la aproximación a los procesos de comprensión de la memoria y nuestro pasado reciente. Así, la imbricación de violencia y memoria se manifiesta en la visión del pasado, y en los efectos que éste puede desplegar sobre el presente, en tanto se ha considerado, incluso, a la memoria como una instancia de reconciliación social.

A pesar de la reciente avalancha de estudios sobre la memoria en Colombia, es necesario recordar que en la historia del arte colombiano del siglo XX han surgido algunas propuestas que se han acercado de alguna forma a la reflexión sobre el pasado como estatuto configurador del presente. Por ejemplo, la obstinación de algunos relieves de Eduardo Ramírez Villamizar por mantener un mundo estático, con elementos conjugados en una síntesis que recuerda la tradición precolombina; o la figura de Beatriz

\* Este texto deriva de la investigación *Arte y Memoria en Colombia*, financiada por el Comité de Investigaciones (CODI) de la Universidad de Antioquia, convocatoria de mediana cuantía 2011.

1. Las imágenes de esta exposición se puede apreciar aquí: <http://www.laguerraquenohemosvisto.com/espanol/principal.html>. Consultado: agosto 10 de 2012

González, que parodia aspectos risibles de la historia iconográfica del país, y su despliegue en diversos dispositivos de la memoria; o incluso, la propuesta del investigador Eugenio Barney Cabrera, quien afirmó que la toma de conciencia del arte moderno era posible al estudiar nuestro pasado, al hacer uso de la memoria del arte precolombino, como posibilidad de que en él se encontraran pruebas y valores pictóricos necesarios para la esencia de un arte nacional en el siglo XX.

Ahora bien, he decidido tomar por título de mi ponencia el mismo que da nombre a esta novena versión del Seminario, porque en él se indica la línea de trabajo de ciertas poéticas de la memoria en el arte colombiano, que han propuesto metáforas y modos de comprensión de la naturaleza de la memoria, a partir de la reflexión sobre el recuerdo, el olvido y la historia a través del cuestionamiento de sus propios soportes, escenificaciones y procesos materiales. En esta línea, muchas de las obras del arte contemporáneo colombiano han pretendido generar un doble movimiento respecto a la memoria. En primer lugar, resignifican la capacidad del arte como configurador de la memoria; es decir, afirman al arte como representación significativa de acontecimientos que se presentan para la experiencia del espectador, y que son transmitidos en imágenes para mantener las marcas de aquellos sucesos del pasado que se vinculan a la construcción de la identidad; este proceso logra una relación adecuada con ese pasado que nos pertenece y que somos, y no ignora las dificultades de esta construcción por las secuelas del olvido. En segundo lugar, en esta transformación que algunas obras del arte colombiano reciente han realizado de la memoria, donde se despliega un tejido conceptual y representacional acerca de la identidad, el recuerdo, el olvido, la historia, se da a la vez un cuestionamiento de la representación, toda vez que sus estatutos materiales y sus supuestos se llevan al límite, y en muchos casos, como consecuencia, se formula la insuficiencia de los medios utilizados, como actitud crítica frente a la experiencia de los acontecimientos pasados en el presente. Es decir, este doble movimiento explora las condiciones de posibilidad del arte para hacerse cargo de la memoria histórica –como expresión y representación pensante del acto de recordar y de lo recordado–, pero lo hace a partir del cuestionamiento del soporte de la representación, al insistir en la desaparición, la disolución y los equívocos del mismo. Esto es lo que entiendo por la fragilidad de la memoria: la pervivencia del recuerdo que se transmite en la imagen, a partir de la declaración de precariedad que ésta conlleva en sí misma.

Creo que esta postura del arte contemporáneo colombiano evita la reducción de la función del arte a la de mero documento estetizado o testimonio de archivo y, por el contrario, introduce una reflexión sobre las formas en que la memoria ha pretendido mantenerse viva en la fuerza del acontecimiento transmitido. Las tendencias sobre la representación que he planteado es una de las formas en las que se ha introducido una postura crítica frente al uso de la imagen y a las convenciones de los estereotipos informativos, perpetuados por los medios de comunicación, que históricamente han pretendido el control y el dominio de nuestra memoria, al hacer uso de la imagen, desde dispositivos seriales que solo han presentado equívocos, representar ofuscación, apuntar al anonimato, y reafirmar el olvido, que en muchos casos, ha sido selectivo. Frente a este anquilosamiento e industrialización de la memoria a través de la apropiación de la imagen por los medios de comunicación, las obras *Musa paradisiaca* de José Alejandro Restrepo; *Progenie* de Johanna Calle; *Re/trato* y *Biografías* de Óscar Muñoz; *Esquinas gordas* de Rosario López; e *In Memoriam* de María Elvira Escallón, han cuestionado la función del arte, desde la reflexión sobre la estructura visual contemporánea, así como los alcances y límites que la imagen puede lograr en su intención de configurar y expresar la memoria.

He decidido seleccionar estas obras porque veo en ellas un elemento en común que las relaciona. Todas realizan un acercamiento reflexivo al estatuto de la imagen y de sus soportes materiales. En ellas, hay una crítica a la estabilidad de la imagen y su ineficacia en la aprehensión y preservación de la realidad –y, de paso, de todo intento de recordación–, pero a la vez recontextualizan el papel de la imagen como garante de la memoria, en tanto señalan aquello que ha sido olvidado e inadvertido, ya sea por la indiferencia, la desaparición –de connotación violenta– (Roca, 2012), o la disolución estadística manifestada en la anestesia que ha impuesto la serialidad de la imagen estereotipada. Además de esta semejanza en la reflexión sobre la función del arte, las obras aquí tratadas se vinculan por el uso de lo fotográfico, categoría que se pone en juego para discutir lo que Arthur Danto ha llamado el cambio histórico en el arte; a saber, el cambio en las condiciones de producción de las artes visuales. El uso del lenguaje fotográfico que, al cuestionar la naturaleza de la representación, es a su vez cuestionado desde sus propios estatutos ontológicos, y así se señalan el alcance y los límites del arte contemporáneo y el despliegue de sus efectos en la cultura. No está de más indicar que los valores fotográficos han sido



el medio por excelencia de las prácticas de la memoria en las artes a lo largo del siglo XX, como una reivindicación de la ausencia y la huella como despliegues del carácter signico e indiciario de la representación artística (Huysen, 2002); y están provocando efectos similares a los que produjeron, cuando se articularon con la pintura, tal como los describe Efrén Giraldo, quien muestra que la fotografía “ha permitido dar pruebas de ubicación cultural a los procesos del arte, ha colaborado en el establecimiento de una fuerte tendencia a la hibridación de lenguajes, ha participado en la adscripción de los artistas a la estética procesual, ha facilitado una nueva aproximación a la realidad histórica y geográfica, ha cuestionado los usos perniciosos de la representación cultural y sus estereotipos” (2010, 50).

Desde esta perspectiva es que pretendo realizar una aproximación abierta a esa fragilidad de la memoria que, a través de los valores de la fotografía, se hace presente en la exploración de las condiciones de representabilidad que proporciona la imagen.

Son más que conocidas las diversas reflexiones sobre el carácter signico y sobre las múltiples significaciones que éste puede introducir en la representación, a través del lenguaje de la fotografía. Historiadores y críticos de arte como Walter Benjamin, Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Craig Owens, Hal Foster han producido bastante material al respecto, y han expuesto los argumentos sobre los conflictos en la configuración de la representación desde la introducción de nuevos procedimientos y valores visuales, para el arte del siglo XX. Pero también, y en esto me quiero centrar, varios de estos pensadores han llegado a considerar que, además de la fotografía, en algunos procesos vinculados a las vanguardias históricas se puede rastrear un contaminado origen de la modificación de las condiciones de producción del arte contemporáneo. Respecto a las vanguardias, quisiera señalar rápidamente que, desde la crítica o la filosofía del arte de los últimos años, se la ha considerado o como un proceso histórico que se institucionalizó y llegó a su ineficacia en cuanto a la producción artística en el arte después de la década de los sesenta (como ampliamente expone Anna María Guasch en *El arte último del siglo XX*); o como un proceso que aún se hace presente desde algunos de sus presupuestos generales que siguen siendo de uso en el arte contemporáneo, a pesar de la sentencia pluralista de Danto.

Acojo esta segunda postura porque creo que la vanguardia introdujo algo esencial para el arte contemporáneo; a saber, la constante investiga-

ción sobre el carácter representacional del arte en la consideración de su relación mimética con la realidad, sea natural o cultural, objetual o subjetivista. Y creo que esta postura es reconocida por Danto y Eric Hobsbawm cuando afirman que el carácter del arte modernista es de corte reflexivo como tema, que es un arte que accede a “un nuevo nivel de conciencia” (Danto, 1999, 30). La posición de ambos sobre las vanguardias y el período modernista señala un carácter muy significativo de la producción artística en ambos momentos: la reflexión y la experimentación sobre sus propios medios de producción. Esto es: que el arte se toma a sí mismo como objeto de indagación, y así realiza un cuestionamiento de su propia naturaleza.

No es mi intención extenderme en los planteamientos de Danto o Hobsbawm (Cf. *A la zaga*, 1995), sólo quiero constatar que ese carácter de reflexión y experimentación del arte está sobreentendido en una figura como Picasso. Y señalo aquí a Picasso porque es en él donde se ha planteado una protohistoria de la exploración de las condiciones de representabilidad que proporciona la imagen. No pretendo exponer toda la importancia de Picasso para el arte contemporáneo, y su interés por las posibilidades de representación del mundo, como puede apreciarse en la experimentación sobre la relatividad de la percepción; o por la transformación de las convenciones y modos de representar la realidad visible. Lo que sí quiero exponer aquí es que a partir de la búsqueda de reinención y reelaboración de formas, Picasso logra la autonomía de los elementos de los cuadros frente a la convención mimética de la realidad<sup>2</sup>.

Esto es lo que ocurre en el collage, donde se realiza una reconsideración de la teoría clásica legitimada en la mimesis. Aquí ya no se limita el significado a la referencia, o como plantea Krauss, en el collage de Picasso la representación pictórica ya no significa la cosa en el mundo de la que

2. De esta manera, Picasso indaga por la relación entre el objeto real y el modo de representarlo, y la “ausencia total de una significación imitativa”. Esto demuestra que en su obra, “la representación adquiere autonomía frente a lo real”, creando de tal forma un “ente visual independiente”. Creo que la falta de dependencia es una de las cualidades del collage. Esta técnica se caracteriza por el uso de materiales de desecho. La incorporación de periódicos, madera y arena, posibilita la identificación de los objetos, toda vez que hay una vinculación “entre la percepción y la realidad que presenta la obra de arte” (Langley, 1991, 178). En el collage, Picasso introduce la realidad en el cuadro, puesto que “ya no representa una hoja de periódico, la incluye directamente en la superficie de la pintura. De esta manera, crea una identidad visual que no pretende representar, es” (Cfr. Langley, 1991).

es imagen, toda que vez que al funcionar de manera opuesta a la etiqueta, que plantea una relación inequívoca del significante que se refiere a un significado, Picasso ofrece una riqueza connotativa de la realidad artística (Krauss, 1996, 43), que tiene como consecuencia la sustitución del mundo por el “lenguaje artificial y codificado de los signos” (49). Las obras de Picasso adquieren, entonces, el carácter de signo, con su doble constitución de significante y significado. Por ello es que el signo puede entenderse como el “doble de un referente ausente”, y hace que sea la ausencia la condición esencial del signo como representación. En esta relación hay una estructura de ausencia, dado que el material importado recrea la realidad, en su propio “desplazamiento hacia un campo referencial que no le es propio” (Langley, 1991, 179). Lo interesante de esta recreación, en obras como *Violín* (1912), *Copa y violín* (1912) y *Compotera con fruta, violín y copa* (1912) es que entran en juego en el collage los elementos de la figura y la profundidad como configuradores de la propia ausencia. Puesto que el carácter básico del collage es la adhesión e incorporación de elementos, ocurre que éstos ocultan el campo. Es decir, que en el collage ocurre una “reconstrucción a través de la figura de su propia ausencia”, como señala Krauss. Los elementos que se introducen al nuevo campo visual, se configuran como ausencia, remitiendo a algo, pero no hace uso de él. De ahí la importancia del collage respecto a la intensificación de la experiencia que el espectador tiene del soporte material de la imagen. (54)<sup>3</sup>.

Asistimos en los collages de Picasso a una nueva reflexión sobre la posibilidad de la representación, y de la función vinculatoria del arte con la realidad. Desde esta perspectiva, hemos señalado que la representación de la realidad y, por tanto, de cualquier acontecimiento o proceso, como el de la memoria, se fundamenta en la ausencia, en el carácter negativo de ocultamiento del signo que, por condición propia, afirma la figura ausente.

Es a partir de la representación de la ausencia como alternativa contemporánea en el arte moderno, que podemos vincular los experimentos

3. En este sentido, puede considerarse que en algunas obras de finales de los años sesenta de Gerard Richter, hay una continuidad de los experimentos de Picasso, en el cuestionamiento de la “naturaleza de la representación a partir de la relación fotografía-pintura” (250). Puede decirse que Richter encontró en el uso de la fotografía una alternativa más válida que la pintura, por eso reproduce al óleo los motivos extraídos directamente de imágenes fotográficas. En esta intervención, donde la imagen aparece semiborrada, se genera la ofuscación de la imagen que cuestiona la información inicial, cuestiona la representación en sí (Guasch, 2000, 251).

de Picasso con algunas de las obras de José Alejandro Restrepo, Óscar Muñoz, Johanna Calle, María Elvira Escallón y Rosario López, cuya peculiaridad reside en el uso de lo fotográfico como procedimiento que recorta un pedazo de la realidad y lo hace autónomo; se relacionan también las obras de estos artistas en la indeterminación del referente y en la ausencia, expresada en la descomposición y desintegración formal.

En sus libros *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos y La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Rosalind Krauss reconoce, entre las bondades del arte contemporáneo, su carácter diversificado y escindido, su dispersión formal y su explícito rechazo a agruparse bajo movimientos o a seguir restricciones derivadas de los estilos históricos. Krauss ha revitalizado la estructura semiótica del signo como una nueva significación a la cual apela el arte contemporáneo –precedido, como vimos, por Picasso–, identificando su propuesta, en muchas ocasiones, con una de las tipologías del signo, el índice. Modelos ejemplares de esta nueva significación parecen encontrarse en la producción artística del arte después de los años setenta, que parece configurar su significado en relación física con los referentes, esto es, con los objetos prosaicos de la realidad. Podrían considerarse aquí las prácticas citacionistas, apropiacionistas y simulacionistas norteamericanas y europeas, influenciadas por las teorías posmodernas de Roland Barthes y Jean Baudrillard, que acuden a la resignificación de la representación al hacer uso de la imagen apropiada. Estos artistas no trabajan con imágenes originales o creadas por ellos mismos, sino a partir de la apropiación de otras imágenes que de alguna manera intervienen y reflejan el mundo. De igual manera, en el ámbito colombiano se encuentra un amplio estudio de la tipología del índice y lo fotográfico, hablo del libro *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia* de Efrén Giraldo, que apareció en el 2010. Cabe resaltar que, en el marco histórico que realiza Giraldo, él ubica lo fotográfico como posibilidad formal del arte colombiano contemporáneo; allí se plantea cómo las estrategias pluralistas de las que se ha valido el arte para la realización de sus productos, como la apropiación temática, representacional y técnica de otras esferas, han permitido el ingreso de lo fotográfico como criterio propiciador y cuestionador del arte, de la estructura visual contemporánea, y de los alcances y límites que la imagen puede lograr en sus efectos sobre la cultura. De esta manera, el autor señala a artistas como Beatriz González o Bernardo Salcedo quienes, desde posturas

distintas, han utilizado la fotografía como medio de intervención, o como acercamiento a procesos culturales, históricos, y de identificación popular que desean cuestionarse (Giraldo, 2010, 44).

Lo que he querido mostrar hasta aquí es que se ha reflexionado y considerado “las condiciones de representabilidad que acarrea el signo”, y que tal significación le permite a las obras de arte actuar como “huellas o señales de un objeto al que se refieren” (Krauss, 1996, 212). El arte es un indicador que significa un objeto. Y esta cualidad del arte contemporáneo lo vincula con los procesos de la fotografía. La fotografía, entiende Krauss, es un “registro visual que actúa como índice de su objeto” (212), determinando su naturaleza como dependiente de lo “real”, pero no bajo una simple relación mimética o representativa del objeto, sino como sustituto y garante de verdad del mismo. Con lo anterior se quiere decir que la condición fotográfica aísla el objeto de la realidad que se registra, realiza un recorte del mundo, y lo libera en la condición estable de la imagen artística; estabilidad que en las obras de Muñoz, Escallón o Restrepo, por ejemplo, también se cuestiona. O como también lo afirma Bazin en la *Ontología de la imagen fotográfica*, citado por Krauss: “la fotografía proporciona la sustitución del objeto por algo más que una aproximación” (217).

En la fotografía hay, pues, un proceso en el que se fija en la huella la presencia del objeto, de ahí que su carácter manifieste “el registro de la pura presencia física”. Este valor de lo fotográfico para la significación de la representación ha hecho amplia presencia en el arte contemporáneo, logrando, como ya lo señalé, “la hibridación de lenguajes, (y) ha participado en la adscripción de los artistas a la estética procesual” (Giraldo, 2010, 50), y por supuesto en la reflexión del arte como soporte de la memoria, fundamental para algunas de las obras que mencionaré a continuación.

La fotografía ha sido el registro por antonomasia para la obsesión cultural de la memoria y, por ende, para aquellas presencias atravesadas por el devenir. La fugacidad, estatuto ontológico de los eventos del mundo de la vida, obliga a capturar lo que no queremos olvidar, porque sabemos que no volverá a suceder. El paso del tiempo obliga a dejar el registro, la huella de esos espectros que desaparecen ante nuestra extrañeza. Y de paso, ese registro nos recuerda la finitud de nuestra situación mortal (Cf. Giraldo, 2010, 53-59). En esta búsqueda por la permanencia, Óscar Muñoz (Popayán, 1951) nos propone, con su obra silenciosa y audible, las reflexiones más audaces sobre la ausencia y la presencia, sobre el yugo del tiempo y

sus implicaciones en la construcción de identidad a partir del cuestionamiento de la memoria.

Iniciado en las fronteras del hiperrealismo y el fotorrealismo, no ha sido problemático para Muñoz acercarse al soporte fotográfico como mecanismo de producción de imágenes. En su indagación sobre la aprehensión de la realidad, desde el virtuosismo en el dibujo expuesto en *Interior* (1987) a los retratos realizados con polvo de grafito, Muñoz ha ido desarrollando una estética que plantea la desmaterialización del referente, denunciando la imposibilidad de atrapar la realidad y de preservar la memoria como algo fijo. De esta manera, los contenidos de su obra y el carácter inacabado de la misma son consecuencia del carácter especial de los soportes que utiliza. Dibujo, fotografía y video son posibilidades técnicas para Muñoz que configuran su obra como procesos en los que exigen la mirada atenta del espectador; pero a su vez, Muñoz transgrede estos medios señalando su ineficacia para concebir la imagen y las representaciones de la realidad. Por ello, es tan importante para su obra el valor esencial de la fotografía: que permite fijar lo invisible al hacerlo visible. En la relación con la fotografía, él no acude a ella “como soporte de la imagen” (Roca, 2012, 2). Y en parte no puede hacerlo porque la obra representa lo frágil de la misma imagen que utiliza, puesto que al ser obliterada “se configura con la desaparición, así sea parcial, de la integridad de la imagen” (3). Sin embargo, en sus obras la disolución de la imagen nunca es definitiva, sino que aquella reaparece a partir de diversos dispositivos.

La dimensión de la imagen como posibilidad mnemotécnica ha sido puesta en entredicho por los mecanismos de desaparición, que no son más que secuelas de la desintegración característica de nuestra traumática mirada contemporánea. Así sucede en *Aliento* (1998), obra donde hay una fila de espejos metálicos que presenta y desaparece constantemente una imagen fantasmal. Sabemos que los retratos (esas imágenes fantasmagóricas) son de personas con una muerte violenta. El juego entre aparecer/desaparecer propone una oscilación, como lo plantea Giraldo, entre ver y ser visto, toda vez que el espectador entra en el juego de la mirada; pues al participar activamente con su aliento hace emerger la imagen fantasmal que debe ser experimentada en la duración (Cf. Giraldo, 2010). Así, los soportes son efímeros y quedan sujetos al entorno en el que se despliega la condición procesual en la que interviene el destinatario. Elementos como el agua, que funcionan como soporte para revelarnos la fragilidad de la imagen, son, a su vez, una doble indagación, al plantear Muñoz una

desmaterialización del soporte, y por tanto de la imagen fotográfica (Roca, 2012, 6), pues si la fotografía, como lo entiende Barthes (Cf. *La cámara lúcida*, 2010), es el registro de aquello que se ha perdido para siempre, el desvanecimiento de la imagen duplica o acentúa la pérdida, porque la anuncia inminente, inevitable, de la imagen del objeto, donde se juega íntegramente el trabajo del duelo.

En *Re/trato* (2003) mantiene el elemento de la agua, pero ahora utilizado como medio; el soporte es la piedra calentada al sol. Ambos elementos traman la estabilidad de este rostro, por demás precario, y actúan para borrar la imagen en el acto mismo de construirla. El trazo reitera los rasgos de identidad en un intento vano por definir el rostro en la memoria, por fijarlo de una vez y para siempre, pero la imagen, efímera, se empecina en desaparecer, a la vez que el proceso de la obra la intenta fijar constantemente. Aquí, además de la referencia al mito de Narciso, hay una vinculación a la constante tarea de Sísifo, quien, a punto de alcanzar su meta, está condenado a repetir el camino de nuevo, pues como señala Roca, en la obra de Muñoz hay un “constante esfuerzo por des-fijar la imagen” (Roca, 2012, 10) a partir del valor fotográfico que preserva, y por ello debe repetir mecánicamente lo que no puede repetirse existencialmente.

En este sentido, *Biografías* (2002) (Imagen 1) es la obra de Muñoz donde se desmaterializa la memoria en el mismo intento de atraparla en la representación. En *Biografías* estamos ante una sucesión de fotografías que nos muestran lentamente cómo se nos escapa un retrato realizado en polvo de ladrillo. Con el virtuoso retrato, asistimos a la reflexión sobre la memoria y la construcción de identidad que, ante la extrañeza del espectador, también es puesta en duda, al considerar el mismo soporte fotográfico como proceso, y con ello Muñoz ha manifestado la falibilidad de este medio para asir lo pasajero. A diferencia de *Narciso* (2001) o *Línea del destino* (2006), Muñoz utiliza retratos de personas anónimas tomados de obituarios (Roca, 2012, 8). La imagen de los que “ya no están” es utilizada para intentar recordar, para ir en contravía de la amnesia que se ha impuesto “serialmente por los medios de comunicación” (8), y así indagar su ineficacia como estrategia que nos hace dar cuenta de que nuestra vanidad es atravesada por el devenir, y que nuestra vida se gasta, a pesar de querer atraparla mediante el inútil intento del recuerdo.

La obra de José Alejandro Restrepo (Bogotá, 1959) ha estado signada por la diversidad de medios técnicos que abren posibilidades comunica-

tivas resueltas en la solución “espacial, objetual y estética” de sus videoinstalaciones (Giraldo, 2010, 93). Si bien Efrén Giraldo ha señalado la importancia de los estudios de campo, el proceso investigativo, y la fuerte dosis disciplinar de Restrepo como auxilios verbales para la significación de su obra, también plantea que no puede afirmarse que las imágenes sean esclavizadas a la textualidad, en tanto la obra se presenta como un acontecimiento anómalo y como una prótesis de la realidad cotidiana. La multiplicidad de medios que utiliza Restrepo, como la fotografía, el video, la instalación y la resignificación de objetos de la naturaleza y de extractos de la historia del pensamiento científico y poético, determinan la dificultad de identificar el medio principal que ha servido de base para la apropiación de los tópicos (Giraldo, 2010, 89). Sin embargo, esta experimentación metodológica de Restrepo le permite lograr una unidad técnica para sus imágenes.

Estas características parecen ajustarse a la videoinstalación “realizada con racimos de banano e imágenes de video tomadas de los noticieros de televisión” titulada *Musa paradisíaca* (1996) (Imagen 2), donde Restrepo confronta las imágenes del pasado y el presente que pretenden dominar la visión de lo que somos, y por tanto, construir nuestra identidad. En este sentido, en la obra “aspectos indiciales, icónicos y simbólicos se hacen presentes, [en una pieza que ya no es bidimensional y en la cual] lo fotográfico es un discurso de intersección privilegiado” (Giraldo, 2010, 96); tales aspectos permiten múltiples posibilidades connotativas, debido a la apropiación de imágenes que se ha hecho de América. Esto es logrado por Restrepo en el proceso de hibridación de representaciones que para él no contienen ningún presupuesto esencialista sobre la identidad americana, ni sobre nuestro pasado. Por el contrario, al utilizar diversas alternativas comunicativas, Restrepo socava la supuesta transparencia de dichas imágenes y plantea una reflexión sobre el papel de la imagen en la definición del ámbito de la historia (96). Hay en *Musa paradisíaca* una metaforización de la memoria a partir de la degradación, donde se lleva al límite la representación, en tanto la eficacia de lo visual no alcanza a apresar el olor de putrefacción. Para Giraldo, ésta es una metáfora del uso desmedido de la imagen por parte de los medios de comunicación y la consecuente industrialización en la apropiación de la imagen (Cf. Giraldo, 96-97). Este desgaste de la imagen hace que su uso pierda comunicabilidad, y que se obnuble su función de transmitir y expresar el acontecimiento; y más aún, relacionar la degradación olorosa con la serialidad de la imagen estereotipada, nos evidencia que no podemos

reconocer lo que la imagen nos muestra, nos aletarga en el olvido. Al hacer todo esto, Restrepo pone de manifiesto el fracaso de la representación de hacer emerger el recuerdo que nos sería propio, con lo que se disuelve la memoria de nuestra identidad.

En *Musa paradisiaca* podemos encontrar ese horizonte que más allá de lo estético nos propone una reflexión desde lo antropológico, lo político, lo etnográfico. Además, tanto en ésta como en otras obras, Restrepo realiza un cruce de horizontes temporales e históricos, en tanto cita un producto pasado y apropia su imagen a través de medios visuales distintos (101). Con esta apropiación, afirma Giraldo, Restrepo logra darle una continuidad atemporal a dos eventos históricos distintos; al presentar una imagen de dos temporalidades indica que se sigue ejerciendo la influencia que tiene una concepción ideológica del pasado sobre nuestro “presente secular”. De tal suerte que el comentario que introduce el artista aquí es pesimista, pues, al plantear una reflexión sobre el carácter signico de la representación, logra cuestionar la capacidad de las imágenes para referenciar la historia. Restrepo es consciente de que, al presentar una obra en la que introduce representaciones del pasado, está enunciando la negativa influencia de contextos ideológicos apropiados por las instituciones, y lo está materializando a partir de la creación de un simulacro que cuestiona el modelo representado. Al hacer esto, sigue la ruta del arte contemporáneo colombiano que hace uso de lo fotográfico, como confrontación y negación de la univocidad de nuestra historia, resignificando las funciones y el sentido de la imagen.

En las obras de María Elvira Escallón (Bogotá, 1954) hay una oposición entre lo construido y lo no-construido, entre lo natural y lo cultural que va diluyendo sus límites externos permitiendo la intervención del artista en diferentes lugares, a través de la diversidad de medios y su libre utilización. En este sentido, Escallón ha creado en varias de sus obras, como *In vitro* (1997) o *Nuevas floras* (2003) una imagen especular entre lo creado y lo real, que vincula el ámbito del arte y el mundo de la vida desde la renuncia a la trascendencia y a la duración. En palabras de la artista, “todo trabajo de arte es perenne y es efímero a la vez”, pues muchas obras “han sido concebidas más como procesos y acogen dentro de sí mismas la dimensión tiempo; no se resisten a la impermanencia sino que por el contrario, la incluyen. Saben que desaparecerán y esa desaparición es parte de su propio cuerpo” (Escallón, 2007, 63).

La obra de la artista colombiana María Elvira Escallón juzga, desde el proceso escultórico, los límites y la combinación de producción entre lo natural y lo cultural en la historia. Con ello ha propuesto una reflexión sobre lo que se considera que es el estado natural de las cosas, advirtiendo que lo que se concibe como natural no es más que la apariencia generada en el largo proceso que ha realizado la manipulación cultural. De ahí que varias de sus obras se presenten como procesos en donde la construcción-destrucción atravesada por el paso del tiempo exhibe el carácter inacabado y transitorio de las cosas. Así, *Nuevas floras* (año) o *In Memoriam* (año) manifiestan la intervención creadora para reafirmar que las cosas vuelven transitoriamente a su estado natural, a su materia esencial.

*In Memoriam* (Imagen 3) es una columna dórica de hielo de 125 cm. x 40 cm. y 300 kg. de peso, que se diluye durante 20 minutos en una urna de vidrio llena de agua. La columna pierde progresivamente su forma revelando las distintas etapas del proceso y, como en una suerte de trabajo arqueológico, Escallón orquesta complejos ejercicios de sedimentación para luego develar las distintas etapas hasta la desaparición; es decir, ella hace el registro fotográfico de las diversas etapas de desintegración, para mostrar los cambios y estado que va tomando la columna. La columna, al desaparecer, es reemplazada por una idéntica. El orden dórico se caracteriza por la ausencia de basa, como ocurre rigurosamente aquí. Sin embargo, la columna de hielo no se encuentra emplazada, sino flotando. Esta referencia al pasado, la importancia de la temporalidad como agente que interviene en la obra y que demuestra la irreversibilidad, y el título de la misma, evidentemente anuncian una reflexión sobre la historia y su instalación en la representación.

La memoria preserva, es una forma de señalización que se sostiene en un pasado que nos identifica, nos justifica y que, por ser temporal, es irreversible. La columna, construida en un entramado artificial y arbitrario, se erige en la piedra para recordar un pasado eterno, inamovible e indestructible. Sin embargo, la columna de Escallón flota, no se asienta en un lugar concreto, no conmemora un lugar, porque no tiene sitio, y en este sentido no autentifica el pasado como “hogar”. Su temporalidad desintegra la seguridad de la historia, y fractura, desde la desestabilidad del pasado, nuestra pretensión de futuro. Y es que aquí podemos decir que todo el montaje no es más que la ruina de un pasado que se convertirá en nada y que, por tanto, al acabarse la exposición, sólo mantiene su recuerdo en el registro fotográfico.

Movilizarse en lo urbano, callejear, permite configurar signos, lenguajes que se transmiten en lo que vemos y lo que nos mira. Con la mirada tranquila, al cruzar la calle, resignificamos lo cotidiano. Pero en el afuera no estamos solos, hay otros que callejean y nos miran, y que comparten con nosotros la determinación por “esa suerte de exhibición, que manifiesta la capacidad de adecuarse o modificar el medio” (Cf. 2007, Delgado, 45). Rosario López (Bogotá, 1970) es una escultora que se arriesga a trasladar las convenciones de un medio bidimensional como el de la fotografía, al espacio tridimensional del volumen y su expansión, propio de la escultura. A través del visor, López vuelve su mirada a los problemas políticos y sociales, acto que, como señalé, parece formar parte de la agenda del artista contemporáneo. Y es a la calle donde sale a la caza de sus coordenadas, unas coordenadas que no pretenden capturar lo corporal y registrable, sino aquello que pasa desapercibido al ojo, lo que no parece estar, la atmósfera que a la vista es invisible, aquello que demuestra, por supuesto, que el trauma contemporáneo de la mirada, es decir, el exceso de mirar, “ha terminado por dejar de hacerlo (en un sentido literal de renuncia o hastío), o por no ‘ver’ nada en el acto mismo de mira” (Roca, 1999).

Rosario López presentó su obra *Esquinas gordas* (Imagen 4) para la VII Bienal de Arte de Bogotá, en el 2000. La serie se compone de 11 fotografías y una escultura. La obra no pretende capturar lo concreto, sino aquella cotidianidad que se presenta en nuestro andar y que no vemos, porque no puede fijarse ni precisarse ni siquiera en el instante. Este afán por lo camuflado aparecía en obras como *359 grados* (2009), en donde el dibujo se mezcla con las líneas de la construcción de la galería intervenida generando, para la mirada atenta, un “paisaje abstracto” que emergía del muro. Sabemos que en el proceso de *Esquinas gordas* hay un registro de algo así como 60 fotografías, ejercicio necesario para quien pretende indicar la insistencia de algo amorfo y que quiere camuflarse en las paredes de lo cotidiano, pero a la vez es la insistencia fotográfica de querer iluminar la trampa opaca. *Esquinas gordas* se juega en las convenciones escultóricas del peso y la ubicación, y a través del soporte de la fotografía puede expandir el instante del objeto amorfo a la experiencia de su situación y su lugar. La traslación de valores de un medio a otro permite pensar en otro tipo de factores como lo natural, o el contexto, que despliegan un horizonte más allá de su problemática formal. Por ello enmarca las fotos, logrando delimitar su lugar y contener su espacio. De ahí que pueda considerarse como

una obra escultórica, toda vez que, quizás, permite entrever cuerpos en el vacío (Cf. Gutiérrez, 2009).

De esta manera, López encuentra estos bultos como un condicionamiento reiterativo en las esquinas de las calles donde intuye la presencia del rechazo. En esos bultos que, a primera vista pasan desapercibidos, López entrevé la acción de lo humano haciéndose presente. En *Esquinas gordas* López revela la intención del cuerpo humano y el deseo de otros de rechazarlo; es la voluntad impuesta para hacer que algo no se vea. La atmósfera del rechazo se revela en las fotografías que permiten iluminar lo que se ha hecho, intencionadamente, invisible: el deseo de alejar de nuestro territorio lo contaminado, al indigente que tememos, y que hace parte de la miseria que somos. Los bultos camuflados por la pintura del zócalo de las casas nos mienten, pues en ellos la voluntad intolerante se oculta, se camufla levantando un espacio duro que parodia *al cuerpo que no es de nuestro interés*, pero que el uso de la fotografía impone de nuevo, al señalar su imposibilidad de instalarse en esas esquinas, para que lo confrontemos y hagamos de esa ausencia y de la voluntad de imponerla, un lugar propio.

Ya he señalado que la fotografía es considerada como aquel soporte que realiza un recorte del mundo de la vida, capturando presencias y sensaciones que ya no están presentes; jugando a ser un *pharmakon* de la memoria, la fotografía, al fijar instantes del ser, los señala como fantasmas, siendo entonces una huella, un índice manifiesto de una presencia. Pero a su vez, la fotografía, como escritura de luz, ilumina siempre una presencia que, a pesar de su distancia temporal, documenta su innegable veracidad.

A Johanna Calle (Bogotá, 1965) le ha interesado aproximarse a circunstancias históricas colombianas que forman parte de mecanismos del testimonio y la memoria. Su obra ha pretendido ser un diálogo que cuestiona la indiferencia cultural y el silencio de la realidad nacional. Por ello, ha citado imágenes de procesos y representaciones culturales que se han hecho invisibles y que se han hecho sombra al ojo del público, para descifrar lo intangible que se esconde bajo la epidermis de la indiferencia. Sus obras son señales, rasgos tangibles que pretenden dejar huella para hacer del público un partícipe de su malestar frente a los acontecimientos sociales.

Con el uso del dibujo y el bordado como experiencias artísticas vividas, deja marcas indelebles que sacan a la luz lo inadvertido. Y aquí la paciencia de imprimir imágenes a partir del bordado no revela tanto la inmediatez del trazo del dibujo, sino un proceso lento y cuidadoso que vincula su obra

a la conexión física de su referente. Desde este procedimiento realiza un cuestionamiento a “uno de los rasgos que definen la ontología misma del dibujo: la inmediatez asociada al trazo, al gesto” (Roca, 1999). Así lo logra en *Nombre propio*, obra en la que demoró dos años bordando el rostro de todos los niños que aparecieron en 1997 para ser tomados en adopción, y que demuestra una preocupación sustancial por los procesos sociales que refieren al largo mal-trato de la espera agónica por un hogar.

Su interés por las circunstancias de abuso y maltrato infantil, además de su actitud crítica y reflexiva frente a la actitud silenciosa de los ciudadanos, se vio desplegada en la obra ganadora del Salón Nacional del 2000. *Progenie* (Imagen 5) es el título sugestivo de la obra de Johanna Calle que, 25 años después del premio a la obra de Fernell Franco en el Salón Nacional de Artistas, obtuvo el mismo galardón. En un mosaico de 30 fotogramas, Calle devela, a partir de la huella, el abuso infantil de los núcleos familiares colombianos. Esta misma técnica es la que utilizó Man Ray. Él pone objetos encima de papel fotosensible, luego expone todo el conjunto a la luz, y se procesa el resultado. Las imágenes resultantes son como fantasmas, huellas de objetos desaparecidos (Cf. Krauss, 216). Ella lo hace al seleccionar imágenes y recontextualizarlas para que hablen desde una postura renovada, ya que nuestra mirada indiferente las ha reducido a la insensibilidad, siempre vinculada al olvido. La obra no pretende hacer una reconstrucción de la violación o el abuso, sino indicar sus circunstancias; de ahí que las imágenes sean logradas por la impresión de objetos sobre papel fotosensible y expuestos brevemente a la luz, sin el uso de la máquina fotográfica, lo que demuestra que tanto el proceso –sin cámara fotográfica ni negativos–, como los casos reales, no puede constatarse “porque no hay testigos ni documentos que los sustenten” (Roca, 1999). Los fotogramas pueden apreciarse como retratos de familias que reafirman el carácter indiciario de la fotografía, porque las figuras de los vestidos, que se presentan como cuerpos de muñecos, son logradas por el contacto de piel animal –intestinos de res– sobre el papel fotográfico, y así responden a la conexión física del cuerpo. En *Progenie* nos enfrentamos, “como partícipes de un hecho simbólico” (Roca, 1999) a una metáfora que traslada la idea de la ausencia a todo un conjunto de situaciones culturales, históricas y políticas en su grado absoluto de ausencia en las situaciones culturales y sociales, como una denuncia frente al silencio. Como una respuesta a la fragilidad de la memoria.

## Obras citadas

- Barthes, Roland. (1982). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Danto C., Arthur. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Escallón, María Elvira. (mayo-agosto 2007). Memoria, imagen y duelo. Conversaciones entre un artista y un historiador, entrevistada por Gonzalo Sánchez. *Análisis político*, 60-90.
- Giraldo, Efrén. (2010). *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia*. Medellín: La Carreta Editores.
- Guasch, Anna María. (2000). *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gutiérrez, Natalia. (2009). *Ciudad-espejo*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Hobsbawn, Eric. (1995). *A la zaga*. Barcelona: Crítica.
- Huyssen, Andreas. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Krauss, Rosalind. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. España: Alianza Editorial.
- Krauss, Rosalind. (2002). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Langley S., Robin. (1991). *Picasso*. Madrid: Editorial Libsa.
- Roca, José. (2012). *Protografías*. Consultado 9 de octubre de 2012. Recuperado a partir de: [http://www.museodeantioquia.org.co/index.php?option=com\\_content&view=article&id=531&Itemid=5](http://www.museodeantioquia.org.co/index.php?option=com_content&view=article&id=531&Itemid=5)