

Cuerpos ilegales
Sujeto, poder y escritura en América Latina

Nanne Timmer (ed.)

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© los autores, 2018

© Almenara, 2018

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-22-2

Imagen de cubierta: *Aves migratorias*, Carlos Estévez, 2015

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

(RE)PRESENTAR LO AUSENTE
LA OBRA DE TERESA MARGOLLES Y ÓSCAR MUÑOZ

Natalia Aguilar Vásquez
New York University

Teresa Margolles y Óscar Muñoz son dos artistas latinoamericanos contemporáneos cuyas obras dialogan con el contexto socio-político de violencia de sus respectivos países, México y Colombia. Este interés es perceptible en su esfuerzo por (re)presentar y hacer visible en sus obras a aquellos que ya no están, que han muerto o quienes son, en la mayoría de los casos, víctimas de la violencia: del crimen organizado, la guerra contra las drogas y las desapariciones forzadas. La obra de Margolles gira en torno a la recolección, tratamiento y exhibición de segmentos y residuos biológicos de cadáveres. Dichos cuerpos siempre son de personas asesinadas, cuerpos abandonados en las morgues por los familiares o intercambiados por un funeral apropiado –la mayoría de las víctimas y sus familias no tienen los recursos para enterrar los cuerpos–. En el caso de Óscar Muñoz el artista colombiano crea archivos a partir de fotografías de obituarios publicadas en los periódicos de su país, estas fotos son integradas y desintegradas a partir de la experimentación con técnicas como el dibujo, la pintura y la proyección de imágenes con materiales cambiables y vulnerables a variaciones en el entorno, como agua, polvo de carbón y azúcar, entre otros.

A través de un análisis comparativo de dos de las obras de estos artistas, *Aliento* (1995) de Muñoz y *Vaporización* (2002) de Margolles, este ensayo propone entender dichas obras como «narrativas

alternativas» a las versiones de los hechos de la violencia y sus imágenes/fotos publicadas en los medios de México y Colombia. Estas «narrativas alternativas» comprometen y renuevan la participación del público al facilitar encuentros físicos y emotivos con la muerte, los muertos, la pérdida y realidades pasadas. La motivación para analizar en conjunto la obra de Muñoz y Margolles nace de la convicción de que, en su interés por ocuparse de temas relacionados con la muerte, la obra de ambos artistas revela un fenómeno visual y social recurrente en Latinoamérica: la constante exposición y sobreexposición a imágenes de la violencia –fotografías de muertos y crímenes en los periódicos nacionales y la televisión– ha hecho al público «inmune» a estos actos violentos. El curador y crítico de arte colombiano José Roca menciona de manera explícita la obra de Óscar Muñoz, Teresa Margolles y otros como José Alejandro Restrepo, por ejemplo, como comentarios críticos a la llamada «normalización» de la violencia¹. Sin embargo, vale preguntarse cómo se construyen estas «narrativas alternativas» que retan a un público indiferente, y cuál es el rol del espectador en su construcción y en la obra de arte.

TERESA MARGOLLES: CADÁVERES Y BIOPOLÍTICA

La obra de Teresa Margolles gira en torno a la muerte y a la presencia del cadáver y sus huellas en el espacio público. Margolles presentó en el pabellón mexicano de la Bienal de Venecia de 2009 la exposición titulada *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Entre las

¹ Dice Roca: «En particular, uno de los rasgos que más se han invocado como propios al arte colombiano de finales de los noventa es la reflexión en torno a la violencia. En Colombia, las imágenes violentas son una presencia cotidiana en los medios –especialmente en la televisión– en donde han erosionado lentamente la sensibilidad del público frente a actos extremos. Esto ha resultado en un escalamiento de la tolerancia visual, por así decirlo [...]» (2003: en línea).

obras que la artista incluyó está *Bandera*, un lienzo sumergido en sangre recogida de escenas del crimen en los estados del norte de México, en la frontera con Estados Unidos. La artista colgó el lienzo sumergido en reemplazo de la bandera de México, entre las de la ciudad de Venecia y la de la Unión Europea; la «bandera» daba la bienvenida a los visitantes del pabellón. La misma técnica sirvió para la creación de otras obras como *Narcomensajes*: «pinturas de sangre» que fueron bordadas con mensajes encontrados al lado de los cuerpos de personas asesinadas. En la misma exposición de Margolles se presentó *Ajuste de cuentas*, una serie de piezas de joyería hechas de oro y pedazos de vidrio de ventanas de carro destruidos durante el fuego cruzado entre bandas, y la obra *Tarjetas para cortar cocaína*, mil tarjetas distribuidas durante los días de la Bienal. En cada una de las tarjetas se imprimió, en una de las caras, la foto de la cabeza de un hombre que parece haber sido torturado hasta la muerte, y en la otra el logo de la Bienal y el texto: «Persona asesinada por sus nexos con el crimen organizado» y «tarjeta para cortar cocaína» (Springer 2009: en línea).

Con la integración del cuerpo humano, del cadáver y de sus restos biológicos como medio plástico, Margolles presenta su propia narrativa de la violencia en México. El proceso de creación mismo establece un diálogo con los hechos violentos y los hace aún más «visibles» en la esfera pública al traerlos y exponerlos en los espacios destinados al arte, los museos y las galerías. Margolles lee sobre los crímenes en los periódicos e investiga el lugar exacto donde ocurrieron los hechos; una vez el cuerpo ha sido recogido, ella recolecta lo que queda, algo así como «las sobras» del cadáver: sangre, saliva, orina, barro y otros desechos. Los restos del cadáver presentado usualmente van acompañados de texto, fichas cuya información ha sido tomada de artículos de periódico que registran las muertes diarias y dan crudos detalles sobre los crímenes. Los métodos y técnicas artísticas de Margolles han sido criticados en más de una ocasión por las connotaciones éticas del

uso de material biológico y los canales para conseguirlos, que implica en ocasiones sobornar a las autoridades o negociar los restos con las familias de los muertos². Sin embargo, curadores como Cuauhtémoc Medina, uno de los académicos que más se ha ocupado de la obra de Margolles, asegura que con estos mecanismos la artista revela al público la corrupción de las instituciones mexicanas, da visibilidad a víctimas que de otra manera quedarían en la impunidad y ofrece los recursos para dar una sepultura digna a personas de escasos recursos (Medina 2001: 31).

En lo que concierne al «uso apropiado» de restos biológicos, su formación como médico forense le ha permitido tener acceso a esos «residuos» de cuerpos. Antes de trabajar como artista independiente Teresa Margolles fue miembro fundador del colectivo artístico SEMEFO, acrónimo de «Servicio Médico Forense», un grupo que comenzó en 1990 a hacer performances y luego obras de arte creadas a partir de cuerpos muertos. El colectivo tomó el nombre del departamento de la policía mexicana encargado de practicar autopsias a víctimas de la violencia y cuerpos no identificados. Margolles, quien se graduó en 1993 como forense, no sólo trabajó en el colectivo artístico sino también en el departamento de la policía del mismo nombre. Estas prácticas sin duda han sido repetidas y han evolucionado en su trabajo como artista independiente. En lo que concierne a las alegaciones y críticas que cuestionan de manera ética el trabajo de Margolles, sin duda es cierto que en el proceso de investigación, negociación, recolección y

² Dice por ejemplo María Campiglia, quien cuestiona de manera rotunda los métodos artísticos y la contribución estética de la obra de la artista mexicana: «Buena parte de la obra de Margolles es posible sólo a partir de la violación de una serie de normativas que supondrían consecuencias de carácter penal [...] Pero es sorprendente que si bien estas operaciones se hacen públicas no sólo nunca se le ha levantado una demanda [...], sino que siempre ha contado con el cobijo institucional. [...] Es innegable que Margolles desvía, saca y vacía de sentido materias y procedimientos del ámbito jurídico» (2014: 113-114).

preparación de material para sus obras la artista se aprovecha de la corrupción de algunas instituciones mexicanas³. Ahora bien, al exponer en sus obras la «flexibilidad» de dichas instituciones, su obra refleja una realidad social de México: ciertas vidas son violadas y vividas en los márgenes de la ley debido a decisiones políticas y disputas de poder.

Si se entienden sus obras de arte como reflejo de las características políticas del Estado mexicano y la violencia en el país, estas confrontan la actitud de la sociedad hacia la muerte y exploran las implicaciones de la distinción entre una vida «políticamente constituida» y una «vida desnuda» –en términos de Giorgio Agamben– a través de la (re)presentación del cadáver. En esta misma línea, el pensamiento biopolítico establece un vínculo entre la ley y la vida biológica del cuerpo humano. Es decir, que el cuerpo se politiza, está subordinado a las decisiones de otros y sobre todo a tecnologías diseñadas para controlarlo y/o matarlo (Giorgi 2014: 18). En *Homo Sacer*, Giorgio Agamben ha escrito sobre la existencia de dos tipos de vidas en la tradición política de Occidente a partir de la figura del *homo sacer* bajo las leyes del imperio romano. En la antigüedad romana *homo sacer* era aquel ciudadano cuyos derechos eran revocados; el soberano automáticamente autorizaba a otros a matar al *homo sacer* sin culpa o castigo. La existencia de esta norma abre un espacio dentro del marco de la legalidad en el que los derechos ciudadanos son vulnerables a los poderes del soberano, como sucede también en las democracias contemporáneas bajo la figura del «estado de excepción»⁴. La teoría de

³ Uno de los ejemplos más citados es el de su obra *Lengua* (2009), donde la artista exhibió la lengua con *piercing* de un adolescente asesinado en una pelea callejera. Para obtener la lengua Margolles negoció con la madre del muchacho, quien accedió a dar el órgano a cambio de la sepultura del cuerpo de su hijo (Campiglia 2014: 118).

⁴ Anthony Downey explica que la definición del término *homo sacer* –en inglés «sacred man»– de Agamben no tiene connotaciones religiosas; en contraste, el término viene de otra acepción de la palabra «sacred», dejar a un lado o apartar.

Agamben muestra que existen mecanismos válidos ante la ley para la segregación al distinguir entre dos formas de vida; para nombrarlas, Agamben toma prestado del griego términos que definen dos tipos de vida; *bios* y *zoé*. *Zoé* expresa el simple hecho de vivir, común a todos los seres vivos; *bios* indica la vida propia de un individuo o grupo (Agamben 1998: 9). En la distinción de formas de vida en griego y en la de Agamben, *bios* no se privilegia sobre *zoé*. Ahora bien, una vez que el sujeto ha sido declarado *homo sacer* este pasa a ser «vida desnuda» o simple «zoé». En este contexto, «zoé» es en definitiva inferior, es una vida despojada de derechos.

En esta línea de pensamiento, «el cadáver» que Margolles presenta en su obra es la presencia material de disputas de poder, pues muestra, de un lado, la carne, los rastros biológicos que caracterizan a toda *zoé*, y por el otro lado que no hay un lugar delimitado para la muerte, porque en las circunstancias de México la muerte está en todas partes: en las calles, la morgue y el museo. Otros aspectos que reiteran la asociación entre los cuerpos usados por Margolles y el pensamiento biopolítico de Agamben es la cosificación de los restos humanos de las víctimas –son presentados como objetos: obras de arte– y la anonimidad en la que la artista deja la identidad de los cuerpos aun cuando son estos los protagonistas de sus obras. Los fragmentos de los cuerpos que son trasladados de la morgue al museo, sin ningún tipo de ritual mortuario, son re-expuestos en la esfera pública. Al omitir los nombres y las historias personales de aquellos que murieron y ahora son presentados como «carne» la artista impide que el espectador pueda identificarse o reconocer a ese cuerpo como *bios*. Margolles establece una distancia entre restos biológicos e identidad, lo que reitera que su obra no pretende la restitución de «la condición humana» o el *bios* de dichos cuerpos sino la reiteración y visualización de su carencia de derechos.

De esta manera, la definición enfatiza el momento de ser y estar aislado de la sociedad y al margen de la ley (Downey 2009: 111).

LA «MIRADA FORENSE» Y *VAPORIZACIÓN* (2002)

El lenguaje y los métodos de (re)presentación del «cadáver» en la obra de Teresa Margolles son los de la «mirada forense». En su estudio del crimen en los medios y la cultura popular Mariana Valverde caracteriza la «mirada forense» como una visión que se enfoca en el conocimiento y dominio del mundo material. Esta manera de ver presta atención especial a los rastros físicos dejados por las actividades del diario vivir y la relación causal entre dichos eventos, en suma: el mundo se percibe de manera semiótica (Valverde 2006: 85). Esto significa que la «mirada forense» construye una narrativa de la realidad basada en observaciones y en la asociación de signos que no parecen estar conectados a primera vista. Gabriel Giorgi ofrece otra posible definición de la «mirada forense» cuando explica que este tipo de «mirada» condensa una fenomenología de la violencia: una manera de organizar los cuerpos de las víctimas en temporalidades y topografías que se cruzan en el cadáver (2014: 214). La perspectiva de Giorgi concibe el cadáver humano como un agente que «habla», que ofrece las pistas para entender las maneras en las que la violencia ocurre, pistas e indicios que se relacionan en el tiempo y el espacio: tiempo como el pasado del sujeto que el cadáver fue (revelado en retrospectiva), pero también el tiempo biológico del cuerpo, su descomposición. En términos espaciales, se refiere a la conexión física entre el cadáver y el allí donde yace. Por ejemplo, la presencia del cadáver transforma un lugar en una «escena del crimen», y de manera recíproca, dicho espacio «habla» sobre las condiciones de muerte del cuerpo.

De manera complementaria, la «mirada forense» de Valverde propone una lectura semiótica de esta conjunción entre tiempo y espacio que se cruzan en «el cadáver». Esta aproximación semiótica sin duda se relacione con la manera en la que Margolles trabaja: además de ser forense y ver el cuerpo desde su composición material y biológica, sus obras nunca presentan el cadáver completo; siempre aparece como segmento y la unidad está ausente. El cuerpo muerto, como conjunto

de signos que son léídos e interpretados por el forense, se expone a la audiencia como fragmento. Se puede decir que el espectador es confrontado con una visualización y un lenguaje forense del cuerpo muerto, y que al mismo tiempo es instigado a aproximarse al cadáver a través de una «mirada forense» para ensamblar una narrativa de la víctima basada en los signos corporales y las pistas que Margolles presenta en el museo.

Vaporización (2002) es una instalación que simula una sauna; la audiencia es invitada a un cuarto lleno de vapor que es inhalado, se impregna en la ropa y que absorbe la piel. El agua difundida en el aire ha sido previamente usada para lavar cadáveres en la morgue durante las autopsias. Los visitantes desconocen el origen del agua al entrar a la sala y sólo se enteran de su supuesta proveniencia una vez sus cuerpos han estado en contacto directo con el líquido, experiencia que desencadena sentimientos de repulsión y hastío. En esta instalación, el uso y la presencia del «cadáver» no es tan visible como en otras donde, por ejemplo, la sangre es el componente principal. No obstante, esto no significa que los restos de los muertos no sean el eje central de *Vaporización*; el hecho de que las huellas del cuerpo de los muertos se presenten como «invisibles», pues se mezclan con el agua con que se limpiaron los cuerpos y se vaporizan en el aire, añade el elemento de sorpresa en el momento en que la audiencia se entera de la proveniencia del agua usada. El cadáver de las víctimas se presenta de manera literal como materia principal para la creación de la obra, y al mismo tiempo esta presentación se vale de mecanismos de representación al exponer «el cadáver» en el museo.

Visto a través de la «mirada forense», *Vaporización* crea un espacio interactivo, algo así como una escena del crimen donde los espectadores deben explorar, interactuar y descifrar el enigma detrás del vapor que los envuelve. La pista es el vapor mismo, un signo que funciona como sinécdoque que convoca el todo de un cuerpo que permanece invisible, pero presente. Al traer a colación la parte por el

todo Margolles se refiere tanto a ausencia como a presencia; a través del agua, y una vez los visitantes se enteran de cuál es su composición, es inevitable no visualizar el cadáver o bien los cadáveres que fueron lavados y ahora son inhalados y absorbidos por la piel. Por lo tanto, la sinécdoque se expande: el agua no sólo cuenta la existencia de un cadáver sino de muchos cuerpos que se encontraron en la misma morgue bajo la inspección de un forense. Incluso más: si la audiencia está ya saturada de la masiva publicación de imágenes de los muertos y de las cifras que registran los asesinatos diarios, en *Vaporización* la artista se asegura de confrontarla con «los cadáveres», de hacerla recordar los muertos e involucrarse hasta el punto de compartir el mismo cuerpo en la constante inhalación del agua vaporizada.

El agua es crucial como elemento mediador de esta interacción entre los muertos y los vivos. Visto desde una perspectiva occidental tradicional y dualista, el agua es un elemento natural comúnmente asociado con pureza, limpieza y vida; por consiguiente, se le atribuye la capacidad de desinfectar lo abyecto y lo impuro. Son sin duda estas preconcepciones del agua las que acercan tanto al público y facilitan el contacto físico en la instalación. El cadáver, por el contrario, es visto como materia en descomposición y signo de la muerte. Aunque a primera vista opuestos, el agua se convierte en aliado y vehículo de la muerte o de una «vida después de la muerte» constituida a partir de la unión de cuerpos. La integración de estos elementos –vistos tradicionalmente como antagonicos– muestra qué tan borrosas son en realidad las aparentes divisiones entre la visualización y materialidad de la vida y la muerte; si en el vapor conviven la pureza del agua y la caducidad de la carne, el cuerpo de los espectadores es de manera análoga un vehículo similar que alberga la vida del espectador de la obra y la muerte de la víctima de violencia. ¿Cuáles son las implicaciones de crear una obra de arte que se involucra de manera corporal con la audiencia? Volveré más adelante a esta pregunta.

ÓSCAR MUÑOZ: LOS ARCHIVOS DE LOS MUERTOS

El artista colombiano Óscar Muñoz es reconocido por experimentar en sus obras con autorretratos fotográficos y fotos de personas que han muerto y que en ciertos casos fueron víctimas de la violencia. Muñoz reproduce estas fotos al imprimirlas, dibujarlas o reflejarlas con polvo de carbón y azúcar sobre espejos, metales y agua; el resultado son obras materialmente frágiles, vulnerables al paso del tiempo y a los cambios físicos en el ambiente. Gracias a estas combinaciones de medios y técnicas plásticas, la obra de Muñoz le permite al espectador visualizar procesos de descomposición y deterioro que usualmente son imperceptibles al ojo humano. Al hacer esto, Muñoz también expone otros de los temas principales de su trabajo artístico, el interés por ilustrar la paradójica relación entre el proceso de creación de la foto y la memoria: en el deseo de capturar un momento evanescente para impedir que se nos escape, tomamos la foto y con esta foto el recuerdo, ahora petrificado, muere.

Las fotos que Muñoz integra y desintegra en sus obras hacen parte de archivos que el artista ha constituido a lo largo de su carrera. Su interés por la recolección de material fotográfico comenzó durante la década de los setenta cuando compró por kilo un grupo de 3.000 fotografías y negativos tomadas por fotógrafos ambulantes, los llamados «fotocineros», en Cali, su ciudad natal. Los «fotocineros» usualmente trabajaban en el espacio público de la ciudad –plazas, puentes y parques– fotografiando la rutina de los transeúntes; después de tomar la foto los «fotocineros» ofrecían un recibo a los paseantes para que, una vez reveladas, recogieran sus retratos en un estudio de la ciudad. Por supuesto, muchas de las fotografías no eran reclamadas y los negativos descartados o apilados en depósitos. Muñoz compra parte de estas fotos y emprende la tarea de organizar el material y dar sentido a las imágenes, ya que desconoce las identidades de los fotografiados y de los fotógrafos. Este anonimato refleja el valor social e histórico que Muñoz ve en estas fotos; para él las imágenes no sólo

documentan la vida social y pública de los caleños sino también los cambios arquitectónicos y el desarrollo urbano de la ciudad, la vida en comunidad⁵. Así, las fotos que iban a ser desechadas se transforman en cápsulas del tiempo, objetos de valor colectivo que cumplen una función como envases de la memoria de la ciudad.

La colección de los «fotocineros» es la fuente principal de varias de su obras, como *El puente* (2004), en la que una selección de las fotos fue proyectada en las aguas del río Cali desde el puente Ortiz, ubicado en el centro de la ciudad. El puente Ortiz es un lugar emblemático y de gran valor histórico, su construcción –ordenada por Fray José Ignacio Ortiz, un visionario que también llevó a la ciudad la primera imprenta y fundó el primer colegio para mujeres– data del siglo XIX; el puente conecta el norte con el centro administrativo y comercial de Cali, y de ahí que durante las décadas de los cuarenta y cincuenta fuera el cruce más concurrido de la ciudad. Al proyectar las fotos en las aguas, las imágenes alcanzan una dimensión simbólica; primero, por ser recipientes de memoria, en la medida en que dicen algo sobre el paso del tiempo en la ciudad y sus transformaciones; en segundo lugar, porque regresan como proyecciones incitando a los transeúntes que cruzan el puente –en el ahora, presente– a reconocerse a sí mismos o ver sobre la superficie a sus padres o abuelos mientras las imágenes ondean al ritmo de las aguas. El agua –también crucial para la obra de Margolles– es el medio que sostiene la imagen, y aunque los paseantes pueden reconocer identificar los detalles de la foto la imagen es más frágil que nunca, ya que no es físicamente tangible y depende del temperamento del río.

⁵ Dice Muñoz: «Compré a finales de los años 70 un archivo de 3.000 fotos callejeras. Tenían mucho que ver con la historia de la ciudad, cómo un espacio se fue transformando, y la ropa, el contorno, el contexto. Cualquier transeúnte que pasa puede pensar que el parque y el puente siempre estuvieron ahí, pero resulta que donde hay un parque había un edificio [...]» (2012: en línea).

En términos básicos, un archivo es un conjunto ordenado de documentos que un individuo, grupo o institución colecta. El archivo es un corpus de información que permite el almacenamiento, recolección y, en algunos casos, la evaluación de conocimiento y hechos históricos (Merewether 2006: 10). Jacques Derrida hace notar que el archivo es un lugar en el que se entrecruzan pasado, presente y futuro; su creación implica una revalidación del pasado a través de los ojos del presente. El archivo entonces puede asociarse con el retorno de aquello que creemos muerto, como un espectro o fantasma, que revive de un pasado histórico para cobrar sentido en el presente. Dice Derrida que el archivo es espectral *a priori*, pues «regresa a la vida» cuando es interpretado en el futuro (1995: 84). Al revivir el trabajo de los «fotocineros» Muñoz conjura un fantasma que, más que hablar del pasado, demanda la atención del público que los integra en su presente histórico, activando narrativas alternativas de lo que fue y es la ciudad de Cali. En testimonios de los espectadores de la proyección sobre el río, algunos de ellos van más allá del contexto local para establecer relaciones entre la obra y características de la violencia en Colombia. Mauricio Prieto, uno de los colaboradores en la instalación de *El puente*, cuenta: «algunos de los peatones que se detuvieron a observar las imágenes construyeron relaciones alrededor del tema de la violencia, dentro de sus conversaciones se refirieron a la práctica de botar los cadáveres al río, práctica que ha sido muy común en Colombia y que se acentuó en el periodo de la violencia de los años cincuenta» (Mosquera 2012: en línea). Estas interpretaciones de la obra, aunque distantes de la idea inicial de mostrar los cambios urbanos, conectan este primer archivo de los «fotocineros» con el segundo archivo creado por Muñoz a partir de fotografías tomadas de obituarios publicadas en los periódicos nacionales.

El artista recorta las fotos de los recién fallecidos y las utiliza, de nuevo, como fuente principal de la obra, dejando a un lado los

detalles de los individuos fotografiados. A pesar de que el artista ha sido explícito al mencionar que este segundo grupo de fotos no pretende hacer alusión al contexto violento de Colombia y a la memoria de los desaparecidos o asesinados (Muñoz 2011: 147), como en el caso de *El puente*, son varios los académicos y los críticos de arte que relacionan las obras que integran las fotos de los obituarios con dicho contexto⁶. En contraste, su interés radica en proponer un análisis de la vida de la imagen en general, sin referirse a identidades o pasados individuales. Sin embargo, aunque las interpretaciones que proponen una visión social que advoca por las víctimas del conflicto colombiano en la obra de Muñoz no esté ligada a su «intención» inicial, es pertinente al analizar el cambio de percepción de las fotografías de obituarios que conforman estas obras. Son estas interpretaciones las que hacen de las obras de Muñoz un caso pertinente para la consideración del arte y la estética como plataformas para reconsiderar el «valor» de las imágenes y la obra de arte en contextos de violencia. En este caso al dejar las fotos de cierta manera «sin contexto», el artista activa el archivo de tal manera que los espectadores pueden crear su propia narrativa a partir de una foto distante en tiempo y espacio.

⁶ Dice Lupe Álvarez, curadora de la exposición *Disolvencia y fantasmagoría*, que presentó la obra de Muñoz en el Museo Municipal de Guayaquil, Ecuador, que «*Aliento* conjura, aunque sea en un inframince (presente delgado), la fragilidad de la memoria, y nos recuerda, con el cruce de miradas, esa fuerza constituyente de la relación con la otredad. En esta obra no podría omitirse la referencia al contexto político, pues la desaparición de personas en el conflicto armado que el país vive [...] representa quizás uno de los fantasmas que atraviesa la conciencia común» (2009: 167). El historiador Jaime Humberto Borja Gómez también relaciona *Aliento* directamente con el contexto violento de Colombia: «el desaparecido, invisibilizado por la fuerza de la costumbre, está inserto en el espejo donde nos reflejamos, que sólo con nuestro aliento se hace presente. Es decir, cuando es tocado por nuestro propio cuerpo» (2011: 88).

ESPECTROS Y *ALIENTO* (1995)

Aliento (1995) es una instalación que consiste en doce discos metálicos en los que el artista imprimió los retratos de siete personas fallecidas, cuyas fotografías habían sido publicadas en las páginas del obituario; las fotografías fueron elegidas al azar del archivo construido por el artista durante años. Los discos colgados en línea horizontal sobre la pared son espejos que invitan a la interacción. Es de importancia mencionar que, a primera vista, las fotos no son visibles para la audiencia. Los discos que han sido usados como lienzo, sobre los que se imprimió una serigrafía de las fotos, fueron cubiertos después con una capa de grasa que mantiene la fotos escondidas en las profundidades del espejo. El rostro secreto de esos *otros* congelados en el tiempo después de morir, cuya existencia se invoca a través de una foto fija, aparece por un instante frente a los espectadores después de que se les pide que exhale directamente sobre los discos. El aliento calienta los espejos, conjura el retrato y da nueva «vida» a los muertos; por unos segundos, la exhalación de los vivos recuerda a los ya fallecidos. *Aliento* hace tangible, a través de la impresión con materiales y superficies alternativas, la existencia de los muertos, su recuerdo y conmemoración como juego entre dicotomías; ausencia/presencia, concreción/disolución.

El archivo, como explica Derrida, es como un «espectro» que existe y toma forma en el presente; algo similar pasa con las fotos de los seres queridos que miramos cuando ellos han muerto: una sola foto tiene el «poder» de traer a la memoria recuerdos tan vívidos que parece, como lo describió Roland Barthes, que «punzan». Sin duda, la foto de los muertos conjura, como el archivo en conjunto, los espectros o fantasmas del pasado. Al pensar las fotos que integra Muñoz en *Aliento* como espectros, es lógico que las fotografías extraídas de los obituarios aparezcan y desaparezcan a merced de la respiración de los vivientes. Es decir, que al conceptualizar el espectro se hace posible

que una foto sea visible e invisible, esté «viva» y «muerta» y se refiera al pasado al existir en el presente. La relación que propongo entre los espectros y la fotografía para analizar el alcance de las imágenes en la obra de Óscar Muñoz en la «desnormalización» de la violencia en Colombia se constituye sobre la distancia que existe entre el referente y la imagen, tanto en la foto como en el espectro. De nuevo, las reflexiones de Jacques Derrida –quien subraya la importancia de las ideas expuestas en el libro de Barthes *Cámara lúcida*– sobre la fotografía como medio en el que la muerte y el referente se encuentran, y como facilitadora de experiencias emotivas que incitan el deseo de contacto físico (Derrida & Stiegler 2002: 115), son el antecedente de mi perspectiva crítica a la obra de Muñoz. Influenciado por el estructuralismo, Barthes propone entender la creación fotográfica al dividir el proceso en partes; lo fotografiado, la foto y el espectador (aquel que ve la foto). En ese sentido, la definición de Barthes de la fotografía funciona como reconstrucción del signo lingüístico formado por un significado y un significante. El primero es el sujeto fotografiado, la persona de carne y hueso; el segundo es la imagen, la visualización de ese sujeto.

Es relevante mencionar que Barthes denomina el referente de la foto –al sujeto u objeto fotografiado– como el *spectrum* de la foto (1981: 9). Mientras que la foto es vista como un simulacro, una imitación/repetición de la realidad, Barthes sostiene que nombra al referente *spectrum* porque la palabra retiene, en su raíz, una conexión con «espectáculo» y le añade, además, ese algo terrible que yace en cualquier fotografía: el retorno de lo muerto (1981: 9). Así pues, el *spectrum* combina, de un lado, el acto de mirar, pues es un tercero quien ve la foto (el espectáculo), y del otro lado, la concepción del fotografiado como un «muerto en vida»; vivo en su relación con el significante y con los vivos, pero biológicamente muerto. Lo que significa que la foto y el espectro son instancias en las que el pasado y el presente se superponen: el sujeto fotografiado, como referente, está

tan muerto como ese que una vez fue el espectro o fantasma y ahora, en el presente, la foto (especialmente la de obituario) muestra a un vivo y está presente llenando su vacío, así como el espectro recuerda y se materializa como imagen de alguien corporalmente ausente.

En su libro Barthes también propone que algunas fotografías tienen la capacidad de incitar emociones en quien las ve; la definición de lo que él denomina el *punctum* de la fotografía es sin duda la gran contribución de *Cámara lúcida* y la razón por la que su libro después de décadas sigue siendo relevante sobre todo para el análisis de los efectos «emotivos» del arte. En contraste con el *studium*, que Barthes interpreta –en términos generales– como el contexto y el tema de la foto, está el *punctum*, una reacción emotiva que se produce al observar algunas fotos. El *punctum* es como una punzada, una cortada o una herida creada por ciertos detalles que conectan de manera personal al espectador con la imagen (Barthes 1981: 26-27). Mientras el *studium* se puede definir e identificar al instante (por ejemplo, vida en familia o paisaje), el *punctum* está relacionado con el potencial de expansión de la imagen (1981: 43). Es decir, un detalle de la foto, visto como sinécdoque, la llena por completo y la amplifica a tal punto que habilita el contacto con el espectador.

Traigo a colación el *punctum* porque considero que está vinculado a la memoria, a la remembranza de algo o alguien que se ha perdido y que funciona como síntoma de una posible perturbación causada por la presencia del regreso de los muertos. Lo que sugiere, también, que la foto y el espectro también se relacionan a nivel psicológico e individual con el espectador. Al analizar en más detalle las implicaciones de ver y definir las imágenes en la obra de Muñoz con espectros y fantasmas, la conexión entre archivo, fotografía, contexto y efecto se hace más clara. La socióloga Avery F. Gordon, a través de un análisis interdisciplinario donde se estudian fenómenos sociales a partir de la exploración de la literatura, es una de las primeras académicas en teorizar el espectro y la acción de ser

acechado por ellos⁷. Para Gordon, sentirse o ser acechado por fantasmas es una manera particular de existir y de percibir el presente y la historia. De hecho, la presencia de un espectro es señal de que realidades pasadas impactan el diario vivir, y plantean re-pensar fenómenos sociales y culturales que se dan por sentado. Así pues, cuando un «espectro» se manifiesta es la señal de que aquello que parece ausente y que refiere el pasado demanda atención de los que viven y habitan el presente (Gordon 2001: 8).

Uno de los ejemplos de Gordon –sin duda, relevante a propósito de *Aliento*– es el impacto y la constante atención que la literatura argentina presta a las voces oprimidas y a los desaparecidos durante la dictadura de Videla y su Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Explica Gordon que las fotografías usadas por los familiares de los desaparecidos para reclamar al gobierno justicia y el regreso de los hijos y nietos perdidos –es el caso de las Madres de la Plaza de Mayo– son el signo de que la sociedad está acechada por espectros. Las fotos que las Madres imprimen a gran escala y que son usadas como insignia de protesta son el signo y la presencia de la ausencia de los hijos que perdieron. Además de «animar» su causa, en tanto la foto es la prueba material y tangible de que los hijos y nietos existieron y fueron arrebatados a sus familias, son las Madres quienes dan nueva vida y «animan» la foto. Los retratos de estos jóvenes son la

⁷ Además de Gordon, María del Pilar Blanco y Esther Peeren editaron una antología crítica titulada *The spectralities reader: ghosts and haunting in contemporary cultural theory*. Las editoras escriben en la introducción que su motivación es la de mostrar que ciertas características del fantasma, como su posición liminal entre visibilidad e invisibilidad, vida y muerte, materialidad e inmaterialidad, y su asociación con poderosos sentimientos de miedo y obsesión, le hacen una figura interesante de investigación dentro del campo de las humanidades y las ciencias sociales. Con su antología las autoras quieren mostrar la existencia del «spectral turn», el giro espectral como una forma de entender de manera teórica cómo realidades pasadas influyen en fenómenos sociales y culturales del presente. Véase Blanco & Peeren 2013.

única posesión y motivo para que las Madres sigan, hasta el día de hoy, revolviendo el pasado y reclamando por una realidad que fue suprimida y declarada al margen del discurso oficial de la dictadura. La «animación» de la foto que menciono no es más que la relación recíproca y «punzante» entre el *punctum* de la fotografía y su espectador. Me explico: vista la foto en sí misma, antes de ser apropiada por las Madres, se puede decir que hay en ellas *studium*, pues son retratos hechos para ser usados en documentos oficiales. Después de que las Madres pierden a sus hijos, dichas fotos comienzan a «punzar», se desvanece el *studium* y queda el *punctum*, que transforma la función de la foto de imagen de identificación ciudadana a testimonio y cara de los desaparecidos. De nuevo la foto, los espectros, Barthes y Gordon convergen: así como las fotos de los desaparecidos durante la dictadura argentina son fantasmas que sacuden la realidad social y política en dicho país, no es descabellado decir que al coleccionar y esconder fotos de obituarios en el espejo en el que nos reflejamos Muñoz transforma la imagen de la prensa en un espectro que aparece y da cuenta de la desaparición de más de 83.736 colombianos⁸.

OBRAS QUE ENVUELVEN Y TOCAN

Aliento y *Vaporización* son obras que giran alrededor de la representación, visualización y percepción de los muertos así como con la interacción entre estos y los vivos. Si bien la obra de Margolles involucra de manera literal y visceral a los muertos y en la obra de Muñoz su presencia se caracteriza principalmente por problematizar la «vida» de la imagen y su relación con los procesos de memoria y remembranza, ambos artistas juegan con las dicotomías ausencia/

⁸ Este es el número de desapariciones forzadas registradas en Colombia hasta el 2013. Véase Ramírez Páez & Segura 2013.

presencia, evanescencia/concreción y, por supuesto, vida/muerte. Esta oscilación en apariencia entre opuestos ha sido explorada en este ensayo a través de perspectivas críticas como la biopolítica, la «mirada forense» y el «giro espectral». Sin embargo, conviene también dedicar unas palabras al tipo de interacción que las obras demandan del público, pues es allí donde finalmente se combate la normalización de la violencia y la actitud pasiva de la comunidad ante la ola masiva de información, cifras e imágenes que inundan la prensa tanto en Colombia como en México.

Las dos obras son consideradas instalaciones, forma artística que puede entenderse como un lugar de experiencia en donde se invita al espectador a la interacción y a crear su propio significado de la obra a partir de su exploración del espacio. Una de las principales características de la instalación es que ofrece una situación que incluye y envuelve al público, por lo tanto implica que el espectador tenga conciencia de su propia corporalidad en relación con el espacio que es la obra de arte: el espectador es intrínseco a la instalación. De manera análoga, la instalación presupone ante todo un espectador corporal, pues es a través del cuerpo que se «vive» la experiencia estética, en contraste con un espectador visto solamente como un par de ojos que miran la obra de arte desde la distancia (Bishop 2005: 6). El público de la instalación artística percibe la obra con todos los sentidos, transformándose en testigo de una obra que una vez desmantelada permanece como anécdota vivida «en carne propia».

Dicha expresión, «en carne propia», aplica perfectamente para *Aliento* y *Vaporización*, ya que el espectador más que mero observador es elemento esencial para la concreción de la obra: en ambos casos la obra de arte y el público comparten el mismo cuerpo. De hecho, el cuerpo, y en especial la respiración, se usan como canal para integrar tres cuerpos en uno: el cuerpo/recuerdo de los muertos, el cuerpo de los vivos y el «cuerpo» de la obra de arte. Cuando el público entra en el espacio de exhibición de *Vaporización* la obra invade de manera

inmediata los sentidos: ¿cómo huir del vapor que se esparce en el ambiente, nublándonos la vista y convirtiéndose en el aire que se debe respirar? En este caso la vista pasa a un segundo plano, ya que el exceso de vapor nubla y llena el espacio; simultáneamente, la obra apela e involucra otros sentidos: el tacto percibe la humedad del vapor y el olfato descubre la densidad y el olor de este «aire» que llena los pulmones. Al descubrir la composición y la proveniencia de la sustancia que se respira, sin duda una experiencia que parece en principio inofensiva se torna en un encuentro macabro en el que el cuerpo de los vivos entra en profundo contacto con aquello que usualmente se esconde a la vista y al tacto: el cadáver. Paradójicamente, son los muertos los que dan vida biológica a los vivos, al habitar el aire que estos respiran. En el caso de *Aliento* el caso es el contrario, el espectador debe prestar su respiración para activar la obra y dar presencia física a los muertos que se esconden detrás del espejo. No obstante, en ambos casos el resultado es similar, los vivos y los muertos no pueden separarse y desasociarse uno del otro después de participar de las obras de arte. En *Vaporización* son los cuerpos biológicos los que se integran; en *Aliento* la identidad de los vivos se fusiona con la de los muertos porque ambos comparten por pocos segundos el mismo reflejo espectral. En el segundo caso, los espectadores se enfrentan a no reconocerse cuando se miran al espejo, pero también a la pérdida de un «ser querido» tan cercano que comparte el mismo rostro, una vez el aliento se evapora. La existencia de esos a los que convoca el aliento es visible y presente, pero frágil refiriéndose precisamente a la estabilidad de los recuerdos y la memoria.

Aunque las dos obras usan medios que se perciben como confiables y transparentes —la claridad del agua y la honestidad del espejo—, en las dos instalaciones la situación «no es lo que parece». Las obras crean un escenario estético que presenta dos acciones cotidianas, respirar y mirarse al espejo, para quebrantarlas con la aparición de los muertos. Esta alteración del «orden», que también es una distor-

sión de la idea de que se debe mantener cierta distancia cuando se mira el arte y nunca tocarlo, les recuerda a los vivos que los muertos persisten y existen en una realidad pasada y que los espectros viven latentes e invisibles detrás del día a día y las acciones cotidianas. De esta manera las obras son un simulacro de la vida diaria, incluso de la integración de los muertos y los contextos violentos de Colombia y México. Sin embargo, al crear la sorpresa y orquestar la irrupción de los que han fallecido e integrarlos física y psicológicamente, las condiciones del encuentro y la distancia entre vivos y muertos cambia. Con esto me refiero a que si los espectadores ignoraban o percibían las noticias y las imágenes de los muertos publicados en los periódicos y anunciados en la televisión como normales, ahora los muertos, aunque aparecen en escenarios cotidianos, no pueden ser ignorados porque permanecen, incluso después de que la audiencia ha salido del museo o la galería de arte, impregnados en sus ropas, entre el oxígeno que se respira o integrados incluso en la idea de cómo nos vemos físicamente.

En *Aliento* la integración de la audiencia es menos agresiva que en *Vaporización*; los espectadores son co-autores voluntarios de la obra, pues pueden decidir si respiran o no sobre los discos metálicos. Por el contrario, en la obra de Margolles tal coautoría –me refiero a que la audiencia es el motor de la obra– es invasiva y obligatoria. No se puede escapar de ella pues se respira, la materia (el aire, el vapor, el cadáver) impone su agencia sobre el cuerpo de los vivos. Quizá sólo así, bajo la influencia de la carne en descomposición de los muertos y del agua que limpió los cadáveres de las víctimas, se puede repensar el rol y la función de las imágenes de la prensa y demandar justicia por esos *otros* que, aunque presentes en las fotos, se desvanecen poco a poco de nuestra memoria.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (1998): *Homo sacer: sovereign power and bare life*. California: Stanford University Press.
- ÁLVAREZ, Lupe (2009): «Disolvencia y fantasmagoría». En Óscar Muñoz: *Documentos de la Amnesia*. Badajoz: MEIAC, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.
- BARTHES, Roland (1981): *Camera lucida: reflections on photography*. New York: Hill and Wang.
- BISHOP, Claire (2005): *Installation art a critical history*. London: Tate Publishing.
- BLANCO, María del Pilar & PEEREN, Esther (2013): *The spectralities reader: ghosts and haunting in contemporary critical theory*. New York: Bloomsbury.
- BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto (2011): «Aliento, 1995». En Museo de Arte del Banco de la República (ed.): *Óscar Muñoz: Protografías*. Bogotá: Legis.
- CAMPIGLIA, María (2014): «Teresa Margolles. Reiterar la violencia». En *Barcelona Research Art Creation 2* (1): 100-125.
- DERRIDA, Jacques (1995): *Archive fever: a freudian impression*. Chicago: Chicago University Press.
- DERRIDA, Jacques & Stiegler, Bernard (2002): *Echographies of television*. London: Polity Press.
- DOWNNEY, Anthony (2009): «Zones of indistinction: Giorgio Agamben's "bare life" and the politics of aesthetics». En *Third Text* 23 (2): 109-125.
- GIORGI, Gabriel (2014): *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Argentina: Eterna Cadencia.
- GORDON, Avery F. (2001): *Ghostly matters: haunting and the sociological imagination*. Minnesota: University of Minnesota.
- MEDINA, Cuauhtémoc (2001): «Zonas de tolerancia: Teresa Margolles, Semeo y más allá». En *Revista Parachute* 104: 31-52.
- MEREWETHER, Charles (2006): «Art and the archive». En Merewether, Charles (ed.): *The archive*. Cambridge: MIT Press.
- MOSQUERA, Luis Alejandro (2012): «Archivo Porcontacto de Óscar Muñoz». En *Revista Visaje*: <<http://revistavisaje.com/?p=760>>.

- MUÑOZ, Óscar (2011): «*Entrevista María Wills/Óscar Muñoz*». En Museo de Arte del Banco de la República (ed.): *Óscar Muñoz: Protografías*. Bogotá: Legis.
- (2012): «*El puente (2004)*». En *Óscar Muñoz Protografías, Museo de Arte del Banco de la República*: <<http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/el-puente.html>>.
- SPRINGER, José Manuel (2009): «¿De qué otra forma podríamos hablar?: El pabellón de México en el 53 Bienal de Venecia». En *Réplica 21*: <http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/566_springer_margolles.htm>.
- RAMÍREZ PÁEZ, Diana & SEGURA, Jaime Andrés (2013): «Comportamiento del fenómeno de la desaparición, Colombia 2013». En *Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses 4*: 477-512.
- ROCA, José (2003): «Ausencia/Evidencia: José Alejandro Restrepo, Óscar Muñoz, Teresa Margolles parte 1». En *Columna de arena 48*: <<http://universes-in-universe.de/columna/col48/col48.htm>>.
- VALVERDE, Mariana (2006): *Law and order: images, meanings, myths*. New Jersey: Rutgers University Press.