

El otro retrato: estéticas efímeras de la desaparición en la creación artística contemporánea

Julia Amarger¹

Resumen

Borrando fronteras geográficas y partiendo de una selección de obras de artistas contemporáneos que trabajan la temática de la desaparición, analizamos las formas estéticas que las imágenes pueden tomar para referir a la ausencia. Nos interesamos en artistas que utilizan el retrato para aludir a la desaparición.

A través de las distintas obras presentadas, nos preguntamos: ¿Qué recursos plásticos utilizan los artistas para referir a la desaparición? ¿Qué estéticas específicas se pueden destacar observando las obras? ¿Qué vínculos se establecen entre la ficción de la obra y su dimensión política?

Las obras reunidas en esta ponencia fueron creadas a partir de la incertidumbre que deja una desaparición. La reutilización del retrato fotográfico abre el imaginario y fomenta una despreocupación por el vínculo entre el desaparecido y el objeto que lo representa.

Palabras claves: estética – desaparición – arte contemporáneo – retrato – rostro – archivo – política

¹ Julia Amarger (Francia). Es Licenciada en Artes Plásticas y Master en Fotografía y Arte Contemporáneo, Universidad de Paris 8. Es integrante del equipo: Imágenes, huellas y supervivencia: hacia la construcción de herramientas metodológicas para el análisis de las imágenes fotográficas del “Registro de extremistas”. (Secyt-UNC).

El otro retrato: estéticas efímeras de la desaparición en la creación artística contemporánea.

Borrando fronteras geográficas y a partir de una selección de obras de artistas contemporáneos, que trabajan la temática de la desaparición o de la violencia extrema, analizamos las formas estéticas que las imágenes pueden tomar para referir a la ausencia. Nos concentramos en artistas que parten de retratos fotográficos ya existentes que reutilizan en una obra efímera. Con el término efímero, nos referimos a obras que si bien pueden haber sido pensadas para durar en el tiempo, por su soporte o su materialidad, aparecerán al espectador de manera corta, fugaz, o hasta desaparecerán totalmente de su visibilidad.

Los artistas elaboran y construyen su obra a partir de la reutilización de retratos fotográficos centrados en el rostro. Esta parte del cuerpo es el sitio de cuatro de los cinco sentidos, una entidad irrepresentable que puede verse acercada por artistas que intentan, mediante diferentes formas estéticas, una cosificación de los rostros de individuos, en este caso, de sujetos desaparecidos o víctimas de violencias.

Hemos clasificado las obras de los artistas en cuatro categorías estéticas de imágenes efímeras de rostros. En la primera, observamos proyecciones que por su inmaterialidad, brindan un carácter espectral a la obra. En segundo lugar, nos interesamos por el formato afiche que se encuentra en el espacio público y el borrado que sufre con el paso del tiempo o por los transeúntes que interactúan con la obra. Luego, analizamos obras de artistas que trabajan con el proceso de revelado fotográfico y eligen no fijar las imágenes para dejar inconcluso dicho proceso. Finalmente, presentamos imágenes intermitentes, que necesitan la acción del espectador para ser vistas.

La proyección: una imagen espectral

Las obras que analizamos en esta primera categoría son efímeras por su característica física: ser proyecciones. La fotografía puede ser el producto de varios sistemas de proyección: la toma de la fotografía, el negativo en la ampliadora, su presentación en proyección. La imagen proyectada recorre una trayectoria para aparecer sobre una superficie, la pantalla.

Comparándola con una fotografía impresa en papel, Dominique Païni subraya que “la proyección constituye un resplandor de la imagen, un énfasis en el sentido de un transporte lírico” (Païni, 1997, 139) [Traducción propia]. La proyección da como resultado una imagen impalpable, efímera; y cuando se representa un rostro, se intenta mostrar una entidad movidiza, que al igual que la proyección es escurridiza. Entre el soporte que recibe la proyección de la imagen y el dispositivo de proyección, hay una distancia formada por el espectro de la luz. El término espectro será pensado en dos de sus sentidos, primero el que corresponde a la física y a las propiedades de la luz, en segundo lugar en el sentido de aparición de un espíritu, de un muerto.

La proyección permite desplazar la imagen y cambiar su soporte, su tamaño y será visible solamente cuando el proyector esté encendido. También, para que la imagen sea visible, se necesita un soporte de proyección que puede tomar diferentes formas. Acá nos concentramos en aquellas proyecciones en los artistas transforman el espacio público en una pantalla.

Por otro lado, la palabra proyección tiene otro sentido que va más allá del transporte luminoso. Da lugar a otro transporte, desde lo pensativo, los diccionarios en un sentido figurado, hablan de esta acepción como un sentimiento vivo, violento y que evoca actividades del pensamiento (contemplar, imaginar, prever...). El carácter espectral de las obras, en el sentido de fantasmal nos recuerda la noción de Spectrum desarrollada por Roland Barthes, para quien toda persona de la cual una imagen es tomada, posee una relación específica con la muerte:

“Imaginariamente, la fotografía (aquella que está en mi intención) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro.”(Barthes,1998,46)

Los artistas de esta primera categoría no materializan la ausencia por una imagen objeto, sino que parten de imágenes documentos para construir un proyecto efímero marcado por el vínculo entre la representación y la ficción generada por la superposición de dos temporalidades: la proyección de una imagen del pasado en el mundo contemporáneo. Proyectando, desmaterializan los retratos originales de individuos muertos o desaparecidos, poniendo en evidencia la ausencia contenida en toda imagen. A continuación, vinculamos el trabajo de dos artistas que trabajan con proyecciones de retratos en el espacio público.

Shimon Attie propuso un acercamiento entre fotos-documentos y un espacio público específico en su instalación *Les Trains* (1993), obra en la que proyectó imágenes de rostros de personas víctimas del holocausto sobre las vías del ferrocarril de la estación de Dresden, estación desde la que salían los trenes hacia los campos de concentración. Las vías se vuelven pantalla de la obra en la que el espectro de la luz forma una imagen impalpable. El artista desmaterializa los retratos, al proyectarlos en la estación de tren que en el pasado fue el teatro de una extrema violencia del hombre hacia el hombre.

El vínculo de la obra con la memoria del lugar, en el que se produjeron eventos que llevaron a la desaparición forzada de personas, se afirma y confiere a la pieza un carácter emotivo, provocando a veces la sensación incómoda por la proyección de sujetos que resurgen de manera fantasmal desde el pasado. Dos temporalidades se reúnen durante la proyección: el presente de la obra (años 1990) y el pasado (la guerra).

Por su parte, el artista Gabriel Orge toma como eje de trabajo desapariciones forzadas y generadas por los mecanismos de poder en la actualidad. Su obra es una mirada desde el presente hacia el presente, trabajando acontecimientos contemporáneos.

Inició su proyecto *Apareciendo* en el año 2014 con la intervención *Apareciendo a López* que realizó en el octavo aniversario de la desaparición de Jorge Julio López, proyectando sobre un edificio de la ciudad de Córdoba su retrato. Para este trabajo, nos focalizamos en la intervención *Apareciendo a Maldonado* (2017) en la que proyectó sobre el mismo edificio, un retrato de Santiago Maldonado, quien fue desaparecido el 1° de agosto de 2017 en la Patagonia cuando participaba de una manifestación en apoyo a los Mapuches, pueblos originarios que reclaman por sus tierras, ocupadas en la actualidad por el empresario Carlo Benetton. Esta acción de Orge ocurre en el marco de diversas manifestaciones, acciones y reivindicaciones que fueron surgiendo para que Maldonado aparezca con vida. La imagen fotográfica es por esencia espectral, fenómeno amplificado este caso por la proyección de la imagen del rostro de un desaparecido.

Según Paul Ardenne, la desaparición de una persona es difícil de abordar bajo una perspectiva estética, ya que la estética “se fija ante que todo sobre las apariciones” (Ardenne en Deotte,2000,249) [Traducción propia]. El mecanismo inverso se genera a la evocación de un

desaparecido por una representación. Cuando la proyección es asociada a la imagen de un desaparecido, la imagen llega al espectador recordando la falta de un ser y si asociamos la imagen a la ausencia, es porque “consideramos la imagen como un sustituto” (Noudelmann,1998,137) [Traducción propia]. La imagen fija viene provocar movimientos psíquicos entre presencia y ausencia, entre evocación y convocación, y para entenderla hay que tomarla como entidad movediza. “La imagen no está suficientemente acá, no llega a reemplazar lo necesario el ausente, no reproduce fielmente sus cualidades, intangibles, se desvanece cuando la agarramos” (Noudelmann,1998,137) [Traducción propia].

Orge ocupa el espacio público unas horas, la proyección comienza a la tarde y a medida que se viene la noche, la imagen se vuelve más luminosa. En este lapso de tiempo, el transeúnte actúa con la obra, la observa, la fotografía para compartirla en las redes sociales, haciéndola circular y brindándole la posibilidad de seguir su trayectoria, para que al apagar el proyector, la imagen no se muera. El artista considera su intervención como una “vía para reclamar justicia, y ahuyentar los fantasmas del pasado”.

Así como la proyección es consecuencia de la proyección física de luz, ésta da lugar a la proyección metafórica : “la metáfora es un transporte de imagen”. (Frizot en Païni,1997,89) [Traducción propia]. O sea, el transporte luminoso de la proyección está puesto en analogía con la metáfora ya que ambos implican un desplazamiento de imagen y una trayectoria, sea ésta física o mental. Estas obras son metáforas de la ausencia que la expresan por su inmaterialidad y modo de instalación frágil. Una instalación artística presentada en un espacio, en el exterior, no corresponde a la definición clásica de la palabra instalación, en el sentido de instalarse para un largo plazo. El hecho de proyectar en un lugar público brinda un carácter efímero a la obra que si bien puede ser fotografiada para ser mostrada en el futuro, en tal caso, su estatuto cambiará y se transformará en un objeto tangible.

El afiche en el espacio público: una imagen borrada

En segundo lugar nos interesamos en otra forma estética de retrato, pero que mantiene también un vínculo con el espacio público: el afiche pegado en las calles y que por consecuencia del tiempo, o de la acción de los transeúntes, se va borrando de la pared.

“El retrato mantiene un vínculo privilegiado con la muerte” (Mauron,1999,222) [Traducción propia], el sujeto representado tiene una fuerza de aparición por la naturaleza misma de la fotografía que se quiere “réplica del modelo”, el retrato da la ilusión de una supervivencia, como si la imagen que sigue presente cuando la persona no está, hiciera que perdure la persona. El retrato puede dar esta ilusión de manera fugaz, perturbando nuestra observación, pero no puede captar el rostro de una persona que, al contrario de una fotografía, es movedizo e inestable. Entre creencia y ficción, los múltiples rostros a los que los artistas de esta segunda parte hacen referencia, son construcciones que han sido beneficiadas por una alteración y tienen como punto en común la puesta en evidencia de la desaparición física de una persona por una intervención plástica específica sobre la imagen.

Analizamos obras efímeras que por la deterioración de su materia desaparecen, se borran y sobre las cuales las personas representadas vuelven a desaparecer, en la imagen esta vez. La deterioración de la materia sobre la superficie conduce a un borrado progresivo de la representación: “esta degradación connota la condición de mortal de toda cosa o persona”(Baqué,2007,13) [Traducción propia]. A medida que pasa el tiempo, la imagen sufre de variaciones y éstas tienen un efecto sin retorno que pone en evidencia la imposibilidad de recuperar lo borrado.

En el ámbito del arte, el afiche se volvió una estética ampliamente usada y Ernest Pignon-Ernest es uno de sus precursores. Este artista comprometido realiza desde los años

setenta numerosas obras efímeras en la calle, *in situ*, reactivando memorias olvidadas. Su obra *Maurice Audin, Alger* (2003), está constituida por un conjunto de 30 serigrafías de un dibujo de carbón que realizó a partir de un retrato fotográfico que pegó en calles de Alger. El sujeto representado a escala humana es Maurice Audin, un matemático que apoyaba a los independentistas argelinos durante la guerra y que fue torturado por el estado francés en Alger en 1957. Fotografió los afiches pegados en la calle teniendo en cuenta la interacción entre el espectador y la representación poniendo también en evidencia la degradación de las imágenes generada por el tiempo y por la intervención de los transeúntes, más específicamente sobre el rostro. Las imágenes se borran, a veces son desgarradas y eso actúa como un valor agregado al mensaje del artista. Este gesto de degradación en la imagen, más particularmente cuando se desfigura el rostro del sujeto representado, viene a recordar, la fuerza contenida en un retrato.

De otra modo, los artistas plásticos y cineastas libaneses Joana Hadjithomas y Khalil Joreige se interesaron en los afiches que encontramos en las paredes de las ciudades. En sus proyectos, abordan la historia contemporánea de su país y crean, a partir de la historia expuesta en las calles, ficciones. En la serie *Faces* (2009) han fotografiado afiches con un protocolo diferente al de Ernest Pignon-Ernest, ya que no han pegado sus afiches en la calle, sino que fotografiaron imágenes de afiches ya existentes. En las paredes de las ciudades de Liban, pueden encontrarse afiches de personas muertas en combate o durante atentados, llamados martirios. Estas imágenes subsisten en el tiempo, mostrando una desaparición progresiva de los rasgos de los sujetos representados. Los artistas han fotografiado algunos afiches a distintos intervalos de tiempo y durante varios años en diversos lugares del país, mostrando lo efímero de la representación.

Observamos distintas etapas de esta desaparición progresiva de la representación que los artistas intentaron recomponer, dibujando sobre los retratos para devolver a los sujetos un rostro. Con esta acción, dejan al descubierto la imposibilidad de reconstruir o recuperar las vidas humanas perdidas en la guerra. El proyecto evoca fragilidad de la condición humana y transforma estos rostros en vestigios de la guerra y de su propaganda.

Estos artistas trabajan en el espacio urbano, haciendo resurgir la memoria a través de una acción o mediante la observación de lo que ya está presente en las paredes, mostrando al espectador el paso del tiempo y sus efectos en nuestras memorias.

La fotografía sin fijar: una imagen inacabada

La imagen fotográfica argéntica posee un carácter fascinante, gracias a su sensibilidad a la luz, se presta a numerosas experimentaciones. La especificidad química de la imagen fotográfica le confiere un carácter particularmente “mágico”. Sin embargo, la magia no opera en la fotografía y un proceso bien específico permite obtener una imagen visible y duradera entre las manos. Numerosos artistas en la década de 1990 se interesaron por el proceso fotográfico para realizar sus creaciones cuestionando la materialidad de la imagen, el médium fotográfico y la representación. Para que una fotografía argéntica pueda ser revelada y duradera en el tiempo, tiene que pasar por diferentes fases: el revelador, que reduce a plata metálica negra las sales de plata para formar la imagen, el baño de paro, que detiene la acción del revelador, el fijador que estabiliza la imagen, y finalmente el lavado que elimina las sales de plata no expuestas a la luz. Los siguientes artistas utilizaron retratos ya existentes que reprodujeron y eligieron no fijar las nuevas imágenes para dejarlas desaparecer de su soporte, fragilizadas por el tiempo o la luz, volviéndolas efímeras y tenues.

El artista francés Alain Fleischer experimentó la materialidad fotográfica en un proyecto que trata de la violencia humana que expresó gracias a disolución de las sales de plata del soporte.

En su obra *Sous le regard des morts* (1998), realizada para el aniversario del armisticio francés de 1918, Alain Fleischer presentó imágenes fotográficas bajo una luz inactiva, sin pasarlas por el último baño necesario, el fijador. Fleischer re-fotografió 400 retratos de soldados muertos en la primera guerra mundial, re encuadrando las imágenes y enfocándose sobre las miradas. Su instalación efímera duró el tiempo de la exposición y las imágenes dentro de las cubetas con agua se deterioraban progresivamente, desapareciendo de la superficie de su soporte. La instalación se contemplaba bajo una luz roja ya que otra fuente de luz hubiera hecho desaparecer las imágenes brutalmente, velándolas. Fleischer nos recuerda, gracias a la materia fotográfica, la fragilidad, lo efímero de nuestra condición y la violencia vivida por los soldados de la primera guerra mundial. Fleischer está en ruptura con los códigos convencionales de la fotografía, ya que elige no terminar el proceso fotográfico y hace aparecer nuevas formas estéticas gracias a imágenes inacabadas que se mueren después de cada exposición. La ausencia de fijador amenaza la existencia de las imágenes: el tiempo durante el que permanecen en las cubetas y la luz ponen las imágenes, en peligro. Su obra es una metáfora del borrado de ciertos hechos históricos de nuestra memoria y del olvido. En su uso tradicional, la fotografía fija la imagen en el soporte y a veces el recuerdo en la memoria. Alain Buisine subraya que :

“(…)Si la fotografía repercute mejor que todos los otros artes las heridas históricas de nuestra modernidad, es porque autoriza la condensación, al seno de una misma fotografía, del mismo y del otro, de la identidad y de la alteridad, de la semejanza y de la desfiguración. Cualquiera sea la importancia, la insistencia de las manipulaciones que el artista impone a la foto, en el momento de la toma o sobre el negativo o el positivo, nada le hace: subsistirán siempre trozos, fragmentos, manchas de la semejanza y de la violencia de la desfiguración. Así, muchos fotógrafos llevan la figura humana hasta su borrado casi total, sigue emergiendo conmovedoras huellas de semejanza en el seno de la terrible corrosión que consume los rostros”(Buisine en Rouillé,1993,13) [Traducción propia].

En la obra de Fleischer, los rostros se diluyen hasta desfigurarse y desaparecer, se consumen a la manera que los describe Buisine y la no fijación de las imágenes y la desaparición de las huellas sobre el soporte son una puesta en abismo de la desaparición irremediable de estos soldados durante la guerra. La evocación de una muerte o desaparición violenta a través de las fotografías de los rostros que se borran de su soporte llevan en ellas la paradoja de que la obra hace resurgir, a través del borrado, este periodo de la historia.

Nos interesamos también al trabajo de Christian Boltanski quien realizó una obra “*Untitled*” (1993) especialmente para la galería Pièce Unique de Paris. El artista ubicó en 16 cajas herméticas a la luz, fotografías de individuos muertos bajo tortura. Las fotografías no han permanecido suficientemente tiempo en el fijador entonces, si la caja está abierta, la imagen desaparece progresivamente, velada por la luz. El espectador podrá abrir una de las cajas de archivo sabiendo que la contemplación de la imagen la destruiría en parte. “Habrá siempre más cosas en un cofre cerrado que en un cofre abierto. La verificación hace morir las imágenes. Siempre, imaginar será más grande que vivir” (Bachelard,1978,90) [Traducción propia]. El artista alude a la tortura de manera sugestiva gracias a las imágenes contenidas en las cajas y vía el dispositivo, llevando los sujetos representados a una nueva desaparición, progresiva esta vez. Boltanski abre aquí una reflexión sobre la frontera que constituye la caja, creando una separación entre lo que se encuentra adentro y afuera, lo que está mostrado y lo que está escondido. Bachelard se interesó a “la dialéctica del afuera y del adentro” (Bachelard,1978,191) [Traducción propia], llamándola dialéctica del “*écartèlement*” o sea del “dilema”. Esta dialéctica mantiene ciertas oposiciones, como la presencia y la ausencia, lo

visible y lo invisible. A la manera de los cofres que describe Bachelard, en las cajas de archivos de Boltanski, “el pasado y el presente, un porvenir están aquí condensados. Así, el cofre es la memoria de lo inmemorial” (Bachelard,1978,191) [Traducción propia]. El artista ofrece al espectador la posibilidad de interactuar con la obra, sabiendo que si una imagen es vista se velará y morirá.

Ambos artistas utilizan la materialidad propia de la fotografía para construir una obra efímera que la luz y el tiempo ponen en peligro. La pérdida del control de estas variables sobre la imagen fotográfica es una trasgresión de los usos clásicos de la fotografía que permite hacer resaltar la fragilidad de toda imagen como la de la condición humana.

Fotografía accionada por el espectador: Imagen intermitente

Una discontinuidad en la representación nos lleva a la oscilación de la representación, que adviene al espectador de manera intermitente. Etimológicamente, este término hace referencia a un movimiento propio a la imagen. En latín, *os* significa la boca y por metonimia el rostro, *cilloda* una indicación sobre el movimiento. Los *oscillums* eran también imágenes suspendidas que los Griegos y luego los romanos dejaban balancearse, colgada en arboles. Eran objetos votivos que reproducían el movimientos de los colgados entonces, como lo recuerda Noudelman, L’*oscillum* no encarnaba la muerte pero el movimiento del balanceo conduciendo a la muerte :

“Toda imagen oscila a la manera de los oscilas, aislando su objeto para dar una apariencia a su desaparición. Sin este movimiento, no releva mas de lo imaginario. El rostro (os) se fija en su osamenta, se replegó en esqueleto. La oscilación evoca un temblor, el suave balanceo del vaivén entre la cosa y su reflejo” (Noudelmann,1998:138) [Traducción propia].

A partir de esta reflexión de Noudelman sobre la manera en que toda imagen oscila, analizamos las obras dos artistas en las que la discontinuidad de la representación interroga la desaparición de un ser y su representación.

El artista chileno Alfredo Jaar trabaja sobre la representación de hechos violentos y la pieza *Geometría de la ausencia* (2010), es una obra memorial en homenaje a los desaparecidos de la dictadura chilena. Se trata de un monumento ubicado sobre el atrio del museo de la memoria en Santiago de Chile, construido hacia el suelo, en hipogeo, invirtiendo la definición clásica de un monumento. A partir de fotografías de desaparecidos que mezcló con las de individuos que retrató en la calle, creó siluetas de luz. Al entrar en el monumento, el espectador activa la obra y después de permanecer un momento en una la sala a oscuras con puertas cerradas, las luces de los retratos se prenden progresivamente, hasta provocar un encandilamiento. Los rostros de luz se prenden y se apagan de manera alternada, se reflejan en dos grandes espejos que vienen formar un efecto de profundidad, una multiplicación de las figuras y que reflejan al espectador. Por su ubicación hipogea, seis metros bajo tierra, la obra hace referencia a la muerte, a la ausencia y en la obra de Jaar, el mensaje resuena mas fuerte bajo tierra. Las siluetas están ubicadas como en una cripta y cuando se prenden, encandilan al espectador, de este modo, Alfredo Jaar crea en el espectador un efecto de persistencia retiniana, jugando así sobre la percepción, la presencia y la ausencia. Gracias a esta discontinuidad de la representación, su obra sensorial se convierte en una metáfora de la desaparición, de las interrogaciones e incertidumbres que deja tras ella. El artista camufla los rostros trazando siluetas, forma estética que consiste en trazar el contorno de una persona o un objeto. Según el mito de Dibutade, la silueta sería el origen del dibujo y la leyenda cuenta que la hija del alfarero de Sycione, para no olvidar su amante, había trazado el contorno de su

sombra en la pared. Notamos que esta forma estética mantiene vínculos con la fotografía a través de la noción de huella dejada por el referente para que la silueta pueda ser trazada. El recurso estético a la silueta para figurar desaparecidos era muy corriente en los años 1980 y las siluetas muy presentes en manifestaciones, conocido como “siluetazo” que se convirtió en símbolo de los desaparecidos. Paradojamente, camuflando los rostros de los individuos, Alfredo Jaar hace perdurar el recuerdo y propone una reflexión abierta hacia el futuro. Esta obra mantiene un vínculo con lo efímero por su intermitencia y el espectador entra en una sala oscura metáfora del encierro. La discontinuidad y la fugacidad de estas obras permiten abrir la posibilidad de una reflexión en el espectador.

De modo diferente, Oscar Muñoz trabaja la aparición y desaparición en la imagen ofreciendo al espectador la posibilidad de hacer aparecer una imagen por su soplo. La materia impalpable (el soplo) revela y hace aparecer unos instantes el retrato de un individuo desaparecido. Muñoz es un artista colombiano que trabaja y experimenta con el soporte fotográfico explorando la materia para ponerla en vínculo con lo que está representado en la imagen. En su serie *Alientos* (1995), recuperó retratos de muertos en la parte necrología de un diario y los reprodujo en serigrafía, sobre espejos engrasados. Al mirarse esta pieza, el espectador se encuentra primero frente a su reflejo en un espejo, metáfora de su desaparición futura, y después de haber soplado sobre el espejo, la imagen de un desaparecido aparece. La imagen, en su obra es como una supervivencia en la que el rostro aparece al espectador para después borrarse lentamente sobre su soporte, en la espera de un nuevo soplo. Esta imagen está bien impresa en la superficie del soporte, apareciendo al espectador solamente de manera efímera mientras que el retrato, en su origen, fue pensado para durar, inscribirse en el tiempo. Muñoz recuerda la mortalidad de toda persona por una puesta en abismo de la desaparición utilizando y manipulando la imagen fotográfica. El espectador es actor y su soplo es el símbolo de la vida. El artista no se interesa por la identidad de las personas representadas, a la semejanza de la fotografía con su modelo, sino por la imagen como tal, por los vínculos que entretiene con la ausencia. El anónimo en la imagen presta su rostro para evocar una problemática colectiva que son las desapariciones de personas en la sociedad colombiana. Muñoz trabaja en base a una reflexión sobre la imagen, el soporte, y lo pone en vínculo con la política y su obra es una forma de pensar la sociedad colombiana. La discontinuidad de la representación inducida por un recubrimiento no permanente nos reenvía a la oscilación de la representación.

Jaar como Muñoz convierten su obra en experiencias sensoriales que se activan para y por el espectador. Entre presencia y ausencia, visible e invisible, estas obras intermitentes ponen al espectador en una posición de entredós, guiándolo hacia una reflexión sobre la memoria y la manera efímera de dar cuerpo a la memoria.

Conclusión

A través de las distintas obras presentadas en este escrito, hemos observado la manera en que diferentes retratos fotográficos fueron trabajados, triturados, manipulados por los artistas, por los espectadores o por el tiempo y, como el potencial efímero de cada obra contribuye a evocar esas violencias.

La fragilidad, la inestabilidad y el movimiento de las imágenes creadas por los artistas citados brindan a cada obra un carácter fantasmagórico:

“Lo fantasmagórico es esencialmente inestable y movedizo. Puede tratarse de movimientos sugeridos, o de movimientos del espíritu del contemplador oscilando entre varias versiones de las cosas: pero lo fantasmagórico no admite la inmovilidad como lo estático [...]” (Souriau, 1990, 146) [Traducción propia].

De manera general, los artistas no se interesan por la mimética, o sea por la semejanza con el referente que puede aportar una fotografía. Al reutilizar los retratos para reclamar, hacer pensar, hacer memoria, transforman el estatuto de estas imágenes documentos iniciales para, mediante diferentes formas estéticas, crear nuevas ficciones y no olvidar.

Brindando un carácter efímero a los retratos, notamos una puesta en abismo de la desaparición por diversos recursos plásticos que desarrollamos antes. Las experimentaciones que realizan los artistas sobre la imagen fotográfica, abren una reflexión acerca de la materialidad de la obra y su fragilidad, que vinculamos con las incertidumbres que deja tras ella una desaparición.

Bibliografía

- Ardenne, Paul, 2000, “ Entre fantomatique et métonymie – stratégies de la disparition des corps dans l'art contemporain” en Déotte, Jean-Louis y Brossat, Alain (dirs.), *L'époque de la disparition : Politique et esthétique*, (Paris: L'harmattan).
- Baqué, Dominique, 2007, *VISAGES - Du masque grec à la greffe du visage* (Paris: du Regard).
- Barthes, Roland, 1998 (1980), *La cámara lucida, notas sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós).
- Bachelard, Gaston, 2012 (1957), *La poétique de l'espace* (Paris: Puf).
- Buisine, Alain, 1993, “Le temps des visages” en *Dévisager, La recherche photographique* (Paris: La maison européenne de la photographie) n°14.
- De Loisy, Jean, 1992, “Préface” en Didi Huberman, Georges, *A visage découvert*, 1992 (Paris: Flammarion).
- Frizot, Michel, 1997 “Un dessein projectif: la photographie” en Païni, Dominique (dir.), *Projections, les transports de l'image* (Paris: Hazan, Le Fresnoy, AFAA).
- Mauron, Véronique, De Ribaupierre, Claire 1999 *Le corps évanoui, les images subites* (Paris: Hazan).
- Noudelmann, François, 1998, *Image et absence, Essai sur le regard* (Paris: L'Harmattan).
- Païni, Dominique, “Pour une petite histoire de la projection” en Païni, Dominique (dir.), *Projections, les transports de l'image* (Paris: Hazan, Le Fresnoy, AFAA).
- Souriau, Etienne, 1990, *Vocabulaire d'esthétique* (Paris: Puf).