



María Elena Lucero
(coordinadora)

IMÁGENES EN TRÁNSITO

ACCIONES
Y
PROCESOS

Imágenes en tránsito.

Acciones y procesos

Lucero, María Elena

Imágenes en tránsito . Acciones y procesos / María Elena Lucero ; contribuciones de María Cecilia Olivari ; Alejandra Panozzo Zenere. – 1a ed. – Rosario : UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2019.

320 p. ; 24 x 17 cm.

ISBN 978-987-702-350-3

I. Artes Visuales. I. Olivari , María Cecilia, colab. II. Panozzo Zenere, Alejandra, colab. III. Título.

CDD 792.02908

Diseño editorial y diseño de tapa: María Cecilia Olivari.

Imagen de referencia: Fotograma de *Sculpture Park, bajan corriendo* (2018) de Margarita Bali. Cortesía de la artista

© Margarita Bali, Buenos Aires, Argentina

Comité académico de evaluación:

Carlos Aguirre Aguirre

Paula Bertúa

Gisela Kaczan

María Elena Lucero

María Rita Moreno

Alejandra Panozzo Zenere

Carolina Rolle

María Claudia Villarreal

Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos / Instituto de Estudios Críticos en Humanidades / Facultad de Humanidades y Artes / Universidad Nacional de Rosario–CONICET / Argentina / cevilat@gmail.com

Red de Estudios Visuales Latinoamericanos / Organización internacional sin fines de lucro / redevlat@gmail.com

MARÍA ELENA LUCERO
(coordinadora)

Imágenes en tránsito. Acciones y procesos

Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos / Instituto de Estudios
Críticos en Humanidades / Facultad de Humanidades y Artes /
Universidad Nacional de Rosario-CONICET / Argentina



| UNR



ÍNDICE

Introducción

El tránsito como condición de la visualidad, por María Elena Lucero _____ 11

I. TIEMPOS DE CINE

Apuntes para una morfología del sueño en Glauber Rocha, por Carlos Aguirre Aguirre _____ 19

Representaciones en “Machuca” de la vida cotidiana del periodo de la Unidad Popular, por Natacha Scherbovsky _____ 26

Ficciones visuales y temporalidades en disputa: Orfeu negro (1959) de Marcel Camus, por María Elena Lucero _____ 34

II. DINÁMICAS COMUNICATIVAS

Gestos iconoclastas. Regulación del orden visual de las infancias: el caso de Zamba, por Greta Winckler _____ 43

Arte acción, una inauguración como acción de arte (1979), por Leslie Fernández Barrera _____ 51

Prácticas artísticas en territorio: exploraciones de la agrupación Mesa8, por Natascha De Cortillas Diego _____ 59

III. PAISAJES, SUJETOS Y REGISTROS

- Pistas para leer la identidad visual de un museo de arte contemporáneo*, por Alejandra Panozzo Zenere _____ 67
- Entre cemento y engrudo: el paste up la heterogeneidad visual en Bogotá como prácticas connotadas*, por Laura Paola Fajardo Leal _____ 75
- Pintar y pegar: intervenciones visuales de agitación urbana en Bogotá*, por Laura Jimena Riveros Cuervo y Diana Carolina Rojas Salazar _____ 81

IV. PROCESOS FOTOGRÁFICOS Y AUDIOVISUALES

- Intersecciones: la materialidad de la imagen y la crítica de la violencia*, por Jesús Antuña _____ 89
- Esteban Pastorino: Variaciones sobre la distancia*, por Paula Bertúa _____ 96
- Sur, paredón y después. La representación de las barreras y los límites en el film Sur, a través del diseño fotográfico*, por Franco Cerana _____ 103

V. CUESTIONES DE GÉNERO

- Imaginar, delinear, componer cuerpos sexuados en el espacio de la playa*, por Gisela Kaczan _____ 113
- Imagen y archivo: las vanguardias de Hilda Mundy*, por Luciana Irene Sastre _____ 121

VI. CIRCUITOS PERIFÉRICOS

- Mutaciones documentales: de la desclasificación digital a la obra deriva. Transacciones visuales en la obra de Voluspa Jarpa*, por María Cecilia Olivari _____ 131
- Um museu no metrô: política e estética em espaços circundantes*, por Rita Luciana Berti Bredariolli _____ 139

VII. OBJETOS TRANSVISUALES

- Soportes. La instalación Arco (12-12-2017) de Luciana Sastre y Sebastián Huber*, por Luz Rodríguez Carranza _____ 149
- Las Jornadas del Color y de la Forma: una mirada desde los estudios de performance*, por Lucía Cañada _____ 156
- Los puntos tejidos transvisuales: imantaciones posibles en las artes de Yayoi Kusama a Oskar Fischinger*, por Ornela Barisone _____ 166

VIII. ALTERIDADES

- Pueblos indígenas, estrategias de producción audiovisual y apropiaciones comunitarias de la cámara*, por María Claudia Villarreal _____ 177
- Prácticas interconectadas. Desplazamientos de visualidades, artefactos y dispositivos en viajes al Gran Chaco. Siglos XIX–XXI*, por Mariana Giordano _____ 184
- Conflictividad y representación en “Ahora te vamos a llamar hermano”: esquivarlas de una película ruiciana*, por María Rita Moreno _____ 193

IX. DISPOSITIVOS MEDIALES

- Imágenes en la red. Violencia y nuevos regímenes escópicos*, por María Elena Ferreyra _____ 203
- El rostro como dispositivo. De la antropometría a la imagen biométrica*, por Marina Gutiérrez De Angelis _____ 216
- Situaciones disruptivas. En el margen de la configuración*, por Susana Pérez Tort _____ 225

X. ESPACIOS Y TERRITORIOS

- Vistas urbanas en los salones y vistas ópticas. Un cruce medial en la conformación de la cultura visual en Buenos Aires (1852–1861)*, por Paula Bruno _____ 235
- De Mnemosyne a Blade Runner: las imágenes dialécticas benjamíneas y el sentido del arte contemporáneo*, por Irma Sousa _____ 243
- Imagen dialéctica: Una actualización del sentido de la historia por W. B.*, por Ignacio Chávez _____ 251

Conferencia

- Los Estudios Visuales y la crítica de la razón latinoamericana*, por Danusa Depes Portas _____ 259

Intersecciones: la materialidad de la imagen y la crítica de la violencia

Jesús Antuña
Universidad Nacional de Rosario
Argentina
jesuantunia@gmail.com

En el documental *Revuelta(s)*, dirigido por Fredi Casco y Renate Costa Perdomo para la Fondation Cartier pour l'art contemporain¹, el artista colombiano Óscar Muñoz cita como punto de partida de su producción, la concepción de la memoria postulada por Walter Benjamin. En el documental, Muñoz parafrasea la V de las *Tesis de filosofía de la historia* del filósofo alemán, donde este señala: “La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenérsele en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad.” (Benjamin, 1989: 180). Esta concepción de la memoria repercute no sólo en el entorno visible de la imagen, sino que también postula una serie de materiales y de procedimientos –todos ellos inestables– que el artista utiliza en sus obras.

En muchas de sus series, Muñoz realiza un uso performativo de los materiales, que hace a la impronta efímera de la imagen, y que lo obliga –como a Sísifo– a recomenzar una y otra vez con su tarea. Así, en *Re-trato*, un video muestra al artista en el frustrado plan de dibujar su rostro con agua sobre el cemento. El agua se evapora antes de que el artista logre completar el retrato, por lo que debe volver una y otra vez a comenzar. La fugacidad de la imagen contrasta con la insistencia por parte del artista, quien intenta una y otra vez lograr un rostro perfecto que, sin embargo, se esfuerza por desaparecer.

¹ *Revuelta(s)* es un documental dirigido por Fredi Casco y Costa Perdomo por encargo de la Fondation Cartier pour l'art contemporain. En el documental, producido en 2013, los directores recorren varias ciudades de América Latina para entrevistar a algunos de los fotógrafos más destacados del continente, quienes reflexionan sobre su trabajo.

En otra de las series, *Aliento*, sin dudas una de sus obras más impactantes, tanto la concepción de la imagen—memoria como el carácter performativo vuelve a tener lugar, pero en este caso se encuentra a la espera de la activación por parte del espectador. Mediante una serie de espejos colocados sobre las paredes a la altura de la vista, una vez que quien se acerque a ellos respire, verá emerger desde los cristales la imagen del rostro de una persona, que volverá a desaparecer en cuestión de segundos, una vez que se evapore el aliento. Más allá de la anacronía mediante la cual se vinculan durante un breve segundo el rostro del espectador junto a aquél que emerge desde el espejo, lo que me interesa señalar es la operación mediante la cual es el aliento de la persona viva quien restituye la memoria del ausente. La operación que realiza el espectador es lo que hace emerger la memoria latente que se esconde en el espejo.

Si bien es cierto que los procesos utilizados por Muñoz, así como también su concepción de la memoria, están vinculados a la pregunta por la especificidad del medio fotográfico, no es menos cierto que desliza lugares por los que entendemos que puede pasar una crítica de la violencia. Estos dos espacios de reflexión, el de la pregunta por la especificidad de un arte y aquél que lo vincula con una esfera política, no son espacios excluyentes y, de hecho, tienen más en común de lo que podría parecer a primera vista. Por un lado, la problemática sobre la especificidad del medio en la obra del colombiano fue señalada por Paola Cortés Rocca, quien señala que “su obra se pregunta qué es la fotografía, qué hace de una fotografía una fotografía y qué dice esa marca o rasgo definitorio sobre los modos de la visualidad” (Cortés Rocca, 2015: 150). Lejos de postular estos ámbitos como separados, en el caso de Muñoz el carácter fugaz de la imagen se conecta directamente con un interés por la identidad, la muerte y la memoria. Esto se hace notorio en su serie *Lacrimario*, donde el artista realiza un dispositivo mediante el cual, a partir de una fotografía colocada dentro de una caja de vidrio llena de agua, la imagen se distorsiona a partir de las gotas de agua que caen sobre ella.

El carácter novedoso de esta serie es que se hace patente el vínculo entre la especificidad del medio y la apertura hacia una crítica de la violencia. La fotografía que Muñoz coloca dentro de la caja de vidrio es la de una mujer asesinada. “Muñoz creó esta obra como homenaje a una estudiante conocida por él, asesinada en el puerto de Buenaventura, en la costa del Pacífico colombiano.” (Malagón–Kurka, 2010: 128) Podemos pensar que la elección de la fotografía se debe a una suerte de homenaje que el artista realiza a la memoria de una persona conocida, lo que no sería nada raro debido a los espacios creativos por donde transita su obra, pero también podemos preguntarnos si la aparición de una muerte violenta encuentra ecos en el resto de su producción.

Como vimos en varias de las series, no es sólo la concepción de la imagen la que vehiculiza los espacios de lectura para sus obras, sino que son los procedimientos mismos quienes abren canales de interpretación. La técnica y los materiales utilizados son tan importantes como el concepto que las articula. Me gustaría hacer aquí un paréntesis, ya que estos procedimientos también están presentes en la obra de Doris Salcedo, artista colombiana de la misma generación que Muñoz. En el marco de su proyecto llamado *Palimpsesto*, exhibido durante octubre del 2017 y abril del 2018 en el Palacio de Cristal, perteneciente al museo Reina Sofía de Madrid, Salcedo hace brotar desde el suelo del palacio los nombres de inmigrantes que murieron en el mar en su intento por llegar a Europa. De manera similar a las estrategias utilizadas por Muñoz, los nombres que emergen desde el suelo del museo están escritos con agua, por lo que se evaporan luego de algunos segundos. Ambos artistas comparten tanto los procedimientos y materiales, como la concepción de la memoria, pero además ponen en relación con esta última con ciertos rituales religiosos. En el caso de Salcedo, hace del espacio de exhibición un espacio de memoria, ofreciéndolo a aquellos que no han podido llorar correctamente a sus muertos, mientras que Muñoz señala con respecto a *Lacrimario*: “Para mí esto parecen imágenes religiosas también de las cosas que a mí me impactaba ver, del Cristo, del sufrimiento, el dolor, cargadas de una cosa como mística” (Malagón–Kurka, 2010: 123).

Es cierto que, si bien en el caso de Salcedo la conexión entre memoria como ritual y los acontecimientos políticos es obvia, mientras que en Muñoz esta conexión es indirecta, ambos presentan indicios de una relación posible entre estética y política, que se hace manifiesta en toda una generación de artistas colombianos que reflexionaron sobre la violencia de su país.

El entorno sociopolítico en el que los artistas colombianos desarrollaron sus obras adquirió nuevas características hacia finales de la década de los ochenta, entre ellas, la generalización del conflicto armado, su deterioro y la banalización de la violencia (Malagón–Kurka, 2010: 6–7).

En el caso de Muñoz, la posición con respecto a la violencia que recorre Colombia aparece con fuerza en *Tiznados*, una obra de principios de los noventa. El nombre de la serie remite a crímenes cometidos por un grupo paramilitar en la ciudad de Cali, donde reside el artista. Para la construcción de la serie, el artista utiliza fotografías de cadáveres, específicamente de personas fallecidas durante distintos sucesos violentos. El carácter pasajero de las imágenes de muertos que copan las páginas de los periódicos colombianos durante el momento de recrudescimiento de la violencia se contrapone a la función ritual

de la obra de Muñoz. El carácter efímero de las imágenes está presente tanto en el periódico como en la obra de Muñoz, pero si en un caso la transitoriedad culmina en banalidad, en el otro dispara hacia la dimensión ritual. Además, la construcción visual de la obra de Muñoz, la degradación de la imagen del cuerpo humano, la fragmentación y la pérdida, remite a la violencia, al horror.

El horror, presente en la obra del artista colombiano cuando éste carga de negros sus imágenes, cuando somete un rostro humano a la desfiguración, conecta su obra con la del artista paraguayo Fredi Casco, y podría darnos la pauta de cierto régimen de visualidad de la violencia en América Latina. Podemos pensar que la obra de Fredi Casco es el reverso de la obra de Muñoz. Si en este último la problemática principal gira en torno a la especificidad del medio, para tratar la violencia de su país de manera indirecta, en el caso de Casco la problemática central de su obra es netamente política y el uso del material fotográfico responde a esto. Las obras que analizaremos a continuación están realizadas a partir de una serie de fotografías producidas durante la dictadura de Stroessner, que el artista compra en distintos mercados de pulgas de Asunción. Las fotografías, que muestran escenas diplomáticas llevadas a cabo por la dictadura de su país, fueron vendidas en mercados populares debido a que quienes las vendieron seguramente hayan considerado que carecían de valor. A partir de esto, Casco lleva a cabo distintas formas de montaje y de ficcionalización, que torna visible aquello que la imagen oculta.

En *El Retorno de los brujos volumen I: Los desastres de la guerra fría*, el artista interviene digitalmente las fotografías adquiridas en el mercado de pulgas. Mientras que en algunos casos la intervención se concentra en los detalles no detectables a primera vista, como cuando desfigura ciertos rostros y desdobra los personajes, en otras ocasiones la operación es más notoria, como cuando coloca máscaras de gas sobre los sujetos fotografiados. De esta manera, las fotografías que servían para mostrar la forma en que el Paraguay de la dictadura llevaba a cabo importantes relaciones internacionales, se transforman en imágenes extrañas, con personajes que parecieran salidos de una película de ciencia ficción. “La ficción sería entonces el método que permite hacer hablar lo que los documentos callan, o lo que permite sustituir los documentos cuando estos se revelan carentes o lacunarios” (Quirós & Imhoff, 2014: 117).

En *Foto Zombie*, Casco vuelve a recurrir al archivo fotográfico producido durante la dictadura militar. En este caso, sobre el reverso de las fotografías, el artista dibuja las siluetas de las personas que aparecen en la imagen. Mientras que algunos fantasmas se muestran brindando con trajes que aparentan ser de gala, otros estrechan sus manos de manera tal que nos hace pensar que han cerrado un pacto político. La memoria que se dibuja sobre el

reverso de la imagen no es la memoria de los cuerpos desaparecidos, tal como sucede en la obra de Muñoz y en buena parte de la producción artística argentina de post–dictadura, sino de sus desaparecedores.

Los fantasmas de esta era oscura aparecen en el revés como formas espectrales, muertos vivientes que sobreviven al paso del tiempo. Reflejo del panorama político actual del Paraguay, estos fantasmas del pasado surgen como figuras aterradoras que amenazan con un perpetuo retorno (Quirós & Imhoff, 2014: 112).

Las siluetas de *Foto Zombie* llevan la carga visual y simbólica del siluetazo. Pero si en este último la silueta es una fuga hacia la ausencia del cuerpo desaparecido, en el caso de Casco apuntan más bien a redoblar la presencia de los cuerpos de los dictadores. Así, pareciera ser notorio el hecho de que “ausencia y presencia, memoria y olvido, no son términos absolutos: son objetos de una estrategia.” (Grüner, 2008: 295) En este caso, la estrategia utilizada por el artista paraguayo carga con la historia visual que las siluetas tienen como operación simbólica de restitución de los cuerpos ausentes, desaparecidos durante las dictaduras latinoamericanas, por eso produce extrañamiento el hecho de que la silueta no refuerce la ausencia del cuerpo desaparecido sino que refuerce la presencia de sus desaparecedores. Si como ha señalado Grüner, la operación simbólica del siluetazo es expresión de “un universal singular: cada figura abstracta de silueta, formalmente equivalente a todas las otras, representa a un desaparecido y a todos los desaparecidos” (Grüner, 2008: 297), en el caso de las siluetas de *Foto Zombie* lo que reconocemos en el refuerzo –ahora espectral– de la presencia efectiva de los cuerpos individuales. El artista no oculta la fotografía original, que perdura como testimonio efectivo de las relaciones internacionales llevadas a cabo por la dictadura paraguaya, sino que redobla la imagen, asumiendo una presencia espectral sobre el reverso de las fotografías. De hecho, el fotógrafo lleva a cabo un montaje mediante el cual tenemos acceso a ambos lados de la imagen, una apuesta que hace de la imagen tanto un documento–objeto como un espacio donde conviven todos los fantasmas.

Si bien es cierto que la silueta despoja la individualidad del rostro de la persona, en este caso el despojo actúa como el fantasma aún presente de las dictaduras latinoamericanas. Los cuerpos individuales, que se muestran festivos y aparentan encontrarse en situaciones banales, en verdad ocultan una estrategia internacional planificada para sostener y para llevar a cabo las dictaduras latinoamericanas. Detrás de esos cuerpos cuidadosamente remarcados se esconde nada menos que el plan cóndor, plan que acumuló en base a exterminio y hambre, escombros sobre escombros en el suelo latinoamericano.

Me gustaría señalar un último punto, para hacer así más precisa la conexión entre las obras de Muñoz y Casco. Ambos utilizan tanto imágenes de archivo como diferentes formas de montaje, para de esta manera operar sobre la situación sociopolítica de sus respectivos países. Si en el caso de Casco esta inscripción es más notoria ya que las obras que analizamos remiten directamente al contexto específico de la dictadura de Stroessner, en el caso de Muñoz la dimensión sociopolítica se inscribe en un tratamiento estético que hace mella en toda una generación de artistas colombianos como denuncia de la violencia presente en la sociedad. En ambos, la violencia hace manifiesta el horror.

Una clave de lectura similar ha sido señalada por Silvia Schwarzböck para referirse a la post-dictadura argentina en su libro *Los Espantos*. La filósofa sostiene que a la post-dictadura argentina –pero podríamos hacer extensivo esto al resto de las dictaduras y a los sucesos violentos latinoamericanos– debemos introducirnos a través de la estética, debido a que el género, propio del terror, así lo exige: “Si hay que introducirse a los espantos por la estética, no es para desocultarlos como algo que está oculto (...) sino para detenerse en la apariencia, como haría una cámara, para ver qué hay cuando nadie mira” (Schwarzböck, 2015: 28). Si a una humanidad redimida le correspondería la desaparición de estos espantos, la victoria de la dictadura en el plano económico – así lo lee la autora, que señala el hecho de que ningún empresario fue juzgado por los crímenes cometidos – hace que los espantos sigan existiendo luego de la restauración democrática.

Según nuestra lectura, la obra de ambos artistas cuenta con una potencia desarticuladora, que implica una fuerte crítica de la violencia que signa el siglo XX latinoamericano pero que continúa presente en el contexto actual. La banalización del mal en el caso de las imágenes de Casco, la crítica hacia la rapidez –en línea directa con la masividad – de los retratos de muertos que recorren los periódicos en Colombia y que Muñoz toma para producir su obra, implican distintas estrategias de montaje que culminan en un proyecto crítico sobre las imágenes de la violencia. Como sabemos “para criticar la violencia, uno tiene que describirla (lo que implica que uno tiene que ser capaz de mirar). Para describirla, uno tiene que dismantelar sus artefactos” (Didi-Huberman, 2015: 34).

Detrás de la banalidad de las imágenes de los encuentros diplomáticos de la dictadura paraguaya, el montaje llevado a cabo por Casco pretende desnudar esa historia de violencia que ha cruzado buena parte del último siglo de Paraguay. La foto de Videla firmando un documento nos remite hacia un afuera de la imagen, afuera en donde es-

tán presente tanto la historia de la violencia de la última dictadura argentina, como la memoria de los desaparecidos, imagen en buena medida construida por el siluetazo. La operación de Casco devuelve en imagen la carga visual histórica que la excedía.

La historia de la violencia y de las dictaduras del siglo XX relaciona la producción de imágenes entre sí, excediendo la imagen misma para conformar una historia visual de la violencia. Como señala Georges Didi–Huberman, lo que se pone en imagen es “la memoria inconsciente, la que se deja menos contar que interpretar en sus síntomas– de la que sólo un montaje podía evocar la profundidad” (Didi–Huberman, 2013: 4). Según entendemos, tanto la obra de Muñoz como la de Casco se vinculan con determinados procesos específicos y vehiculizan su producción en un contexto de aparición que les es propio. Es en ese punto, en la intersección entre una crítica de la imagen y el contexto latinoamericano, donde entendemos que existe una potencia desarticuladora en la obra de estos artistas.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Casco, Fredi. *La Fascination des sirènes*. Maison de l'Amérique Latine: París, 2014.
- Cortes Rocca, Paola. “La imagen dentro de sí. Sobre tres obras de Oscar Muñoz”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* 7, 2do. 2015, pp 149–155.
- Didi Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. www.macba.cat. Museo de arte contemporáneo de Barcelona. Disponible en: https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf. (Consultado el 28/03/2019).
- Didi–Huberman, Georges. *Cómo abrir los ojos*. En H. Farocki, *Desconfiar de las imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- Grüner, Eduardo. La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos. En *Longoni, Ana & Bruzzone, Gustavo. El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- Malagón–Kurka, María Margarita. *Arte como presencia indexica*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2010.
- Schwarzböck, Silvia. *Los espantos – Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos, 2015.