

**Reconocimiento nacional a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia.
Ministerio de Cultura - Universidad de los Andes**

Categoría 1- texto largo

Autor: Juan David Cárdenas Maldonado

ANEXO A FORMATO DE AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN EN LA PÁGINA WEB DE LA UNIVERSIDAD DE LOS ANDES “RECONOCIMIENTO NACIONAL A LA CRÍTICA Y EL ENSAYO: ARTE EN COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA - UNIVERSIDAD DE LOS ANDES”

Yo Juan David Cárdenas Maldonado identificado con C.C. 79724109 autorizo por la presente a la Universidad de los Andes, a publicar el ensayo Sobre la imagen, las víctimas y la representación: de la *imagen-espejo* a la *imagen-herramienta*, presentado a la convocatoria “Reconocimiento nacional a la crítica y el ensayo: arte en Colombia. Ministerio de Cultura - Universidad de los Andes”, de mi autoría, en la página web creada por la Universidad de los Andes para la mencionada convocatoria, permitiendo la consulta ilimitada de la misma por Internet. En todos los casos, se dejará constancia que la reproducción de los textos de que se trate, en forma total o parcial y por cualquier medio, está prohibida sin el consentimiento del autor, de conformidad con lo establecido en la Decisión Andina 351 de 1993 y en la Ley 23 de 1982.

Juan David C

Firma: _____
C.C. 79724109

Sobre la imagen, las víctimas y su representación: de la *imagen-espejo* a la *imagen-herramienta*.

En el contexto nacional actual ha surgido una solicitud urgente para todos aquellos que se dedican a la producción de imágenes. En el marco del denominado posconflicto colombiano, se le pide a los encargados de producir imágenes y de ponerlas en circulación, que restituyan el derecho a la voz y a las imágenes de aquellos que han sido histórica y políticamente silenciados. Hoy día más que nunca parece que la producción de imágenes en Colombia tiene la tarea política de restituirles la voz y la presencia a las minorías étnicas, políticas, de género, entre otras. De este modo, se ha visto crecer el número y el tipo de imágenes que desde sectores muy diversos y hasta contrarios se proponen retratar los rostros de la guerra, relatar los testimonios de las víctimas y denunciar los horrores del conflicto. Desde los procesos de *Verdad y Reparación* que se dieron con la implementación de la Ley de Justicia y Paz, en los que se destinó un espacio para que las víctimas hablaran y cotejaran su versión con la de los victimarios, hasta los espacios periodísticos en horario triple A en los que investigadores intrépidos le entregan el micrófono a quienes nunca lo habían tenido en sus manos, pasando por las oficinas de comunicación de las instituciones estatales dedicadas a la conservación de la memoria, la demanda de imágenes de las víctimas silenciadas e invisibilizadas es generalizada. Claramente esta demanda ha conducido a soluciones visuales heterogéneas y hasta contrarias. Entre los procedimientos cinematográficos que utiliza un director como Felipe Guerrero para dar cuenta de la violencia a la que han sido sometidas las mujeres en el contexto del conflicto armado en Colombia a través de su película -claramente autoral- *Oscuro Animal* y las soluciones más mediáticas de los programas investigativos de los canales privados nacionales que se regodean con las lágrimas del desvalido, hay una gran distancia. No obstante, ambos casos satisfacen la solicitud urgente de restituir la presencia de las víctimas a través de la imagen. Este texto se propone abordar críticamente esta ansiedad por las imágenes de las víctimas que, llena de las mejores intenciones, puede conducir a los efectos más contraproducentes.

Sobre la subexposición y la sobreexposición

Tal vez ha sido Georges Didi-Huberman quien ha pensado más intensamente los peligros a los que están expuestos los pueblos frente a las imágenes. Para él, los más vulnerables se enfrentan a un doble peligro en su relación con las imágenes. Por un lado, se trata del peligro de la subexposición. Un pueblo subexpuesto ha sido vulnerado en su derecho a producir imágenes de sí mismo, en su derecho a tener una voz y en su derecho a poner a circular sus imágenes y sus palabras. En breve, un pueblo subexpuesto está arrojado al peligro de la invisibilidad y en consecuencia al de la inexistencia histórica y sobre todo política. Por otro lado, los pueblos están expuestos al fenómeno contrario, a la sobreexposición. Un pueblo sobreexpuesto se enfrenta al riesgo de ser banalizado por exceso de imágenes o por caricaturización. Un pueblo sobreexpuesto se enfrenta al peligro de ser reducido al simple estereotipo que lo hace objeto de circulación como una mercancía dentro de los circuitos del espectáculo mediático. En Colombia, Carlos Mayolo y Luis Ospina le dieron un nombre a esta tendencia: pornomiseria.

Podría decirse que la subexposición y la sobreexposición producen efectos análogos, a saber, la desaparición por invisibilización, la destitución de los pueblos como pueblos con figura humana y con voz política, bien sea que ello se produzca por defecto o por exceso (Didi-Huberman, 2014, 14-15). Vale la pena precisar las distintas modalidades de la subexposición y la sobreexposición con el ánimo de hacer algunas claridades para el caso colombiano. Podríamos hablar de dos modalidades distintas de subexposición: la censura y la omisión. La primera, la censura, es visible como ley de prohibición. La censura opera exhibiendo su poderío de negación a través de la ley que impide la creación o circulación de las imágenes. En su documental *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas* (1974), Patricio Guzmán utiliza las imágenes de archivo de un camarógrafo que filma su propia muerte a manos del ejército de Pinochet. Se trata de Leonardo Henrichsen, quien, tras arribar de Suecia como reportero de la televisión nacional de ese país, encontró la muerte sosteniendo la cámara con que filmaba a su agresor. El movimiento oscilante de la cámara captura a lo lejos a un grupo de militares entre los cuales uno dispara directo al camarógrafo, para finalmente hacer que este caiga junto con el plano de la imagen. Allí la censura, la prohibición, se expresa como la facultad de dar muerte que se exhibe sin pudor. El éxito de la prohibición radica en su capacidad de exhibirse

como ley. De un modo muy distinto, la omisión opera silenciosamente. No hay forma de saber qué plano omitió un noticiero o qué película se negó a ofrecer en sus pantallas un exhibidor. La omisión goza del poder silencioso de negar sin ser notada. En mayo de 2014 tuvo una mínima resonancia la discusión entre *Cinecolombia* y *El Centro Nacional de Memoria Histórica* por la negativa de la exhibidora a presentar en sus pantallas el trailer del documental dedicado a las víctimas del conflicto armado colombiano *No hubo tiempo para la tristeza* (2013). Bien fuera por motivos comerciales o políticos, la exhibidora, respaldada por las leyes de la libertad de empresa, decidió no exhibir el trailer del documental y su negativa se mantuvo imperceptible hasta que el Centro Nacional de Memoria Histórica la hizo visible tras lograr que esas imágenes fueran exhibidas por otra compañía exhibidora, Procinal. Respaldado por un mínimo cubrimiento de la prensa oficialista del país, este acto de omisión gozó casi de una total invisibilidad como mecanismo para silenciar las imágenes de las víctimas. Finalmente, el documental fue lanzado libremente en Youtube y ha tenido más de 400.000 visitas hasta la fecha. No obstante, la negativa de Cinecolombia ha sido mayoritariamente invisibilizada.

Podríamos señalar también dos modalidades de la sobreexposición: por espectacularización y por instrumentalización. Los medios masivos de comunicación, del cine *mainstream* a los programas periodísticos, suelen reproducir una retórica espectacular y estereotipada de la víctima a través de sus ralentizados de la imagen, de sus acompañamientos musicales altamente emotivos, de los virajes al tono sepia y también de la retórica verbal que acompaña las imágenes con discursos que las sobrecodifican. La víctima como un héroe que resiste, el victimario como un monstruo subhumano, el niño como un ángel, la madre soltera como una guerrera o el viejo como un sabio son solo ejemplos de esta retórica del estereotipo. Cuando las imágenes están asociadas naturalmente a este tipo de motes todo está perdido de antemano, pues, en el esfuerzo por hacer aparecer a alguien en su singularidad humana, lo que aparece es el formato audiovisual que con sus estereotipos presupone la forma en que los individuos y los pueblos son expuestos y el modo en que los espectadores han de reaccionar (Didi-Huberman, 2014, 19). En este caso todo está codificado por un formato visual que recibe como un contenedor, e iguala las más heterogéneas historias de vida. La singularidad de cada caso es puesta en circulación dentro del *star system* del dolor que semana tras semana alimenta las pantallas con

nuevos protagonistas. Sistema cuya contracara se manifiesta en los archivos del olvido lleno de dolientes cuyo momento ya pasó. A la espectacularización le acompaña la instrumentalización de las víctimas a través de las imágenes. Instrumentalización que en la mayoría de los casos se produce a manos del Estado. Se trata de un tipo de imágenes mayoritariamente subvencionadas por el gobierno a través de las cuales, documentalistas adscritos a las oficinas de comunicación ministeriales o de instituciones estatales ofrecen un retrato de esos pueblos olvidados. Son imágenes altamente institucionalizadas que responden a la retórica de la eficacia estatal, de tal forma que, en muchos casos, más que la aparición de un pueblo silenciado, lo que en ellas ocurre es la exhibición cuantitativa de la labor de un Estado eficaz. Estas imágenes operan como un medio para legitimar las labores del Estado a través de la exhibición de su eficacia y su lenguaje tiende a traducirse en la mayoría de los casos en la terminología técnica de las estadísticas y los porcentajes. Es un lenguaje de cifras, de indicadores, de resultados y de acciones institucionales. Es, en últimas, el lenguaje técnico de la administración que sirviéndose de la imagen pasa por acción política real, lo que supone la identificación de la acción democrática con el simple acto administrativo o gerencial. Documentales como el ya nombrado, *No hubo tiempo para la tristeza*, hacen parte de esta estirpe.

Víctimas, imagen y consenso

Consideremos un ejemplo de instrumentalización de la imagen a manos del Estado para ofrecer a partir de él una lectura general de la imagen. Esta forma de aproximación a la imagen audiovisual nos permitirá desmentir la idea generalizada pero equivocada que supone que la imagen audiovisual y fotográfica, dada su naturaleza documental, cumplen de suyo la función de representar al mundo. La imagen técnica –fotografía, cine y video– no *representa* nada. No hay representación ni estética ni política en la imagen, en tanto que no se trata de un espejo, sino de una herramienta.

En noviembre de 2013, en el marco de la semana de la memoria, el Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia lanzó su documental *No hubo tiempo para la tristeza*, insistiendo en que se trataba de una especie de versión audiovisual del trabajo investigativo publicado con el título de *¡Basta ya!: Memorias de guerra y dignidad* (2013). Como parte de la presentación del documental fue insistente el discurso según

el cual este trabajo ofrecía un acto de resistencia y reparación simbólica, capaz de ofrecerle a las víctimas un remanso incluso terapéutico en medio de las urgencias de su situación. El periódico *El Tiempo* online publicado el 26 de noviembre del 2013 abre así su presentación del evento en el que se lanzó el documental: “Como forma de escape, denuncia, resistencia, pero también como evidencia de transformación e, incluso, de esperanza, el arte ha cobrado un significado especial en decenas de comunidades del país afectadas por el conflicto armado”. Por su parte, en la edición del 14 de enero de 2014 del periódico *La Patria*, Ana María Robledo agrega su comentario sobre las imágenes documentales y los testimonios de las víctimas contenidos en el documental: “Son estas víctimas quienes convierten la memoria en piedra angular para exigir verdad, justicia y perdón pero no olvido”. En sentido general, la prensa reproducía la opinión popular que suponía que este documental lograba con eficacia la restitución del derecho a la voz y a la imagen de las víctimas del conflicto armado nacional. El documental recogía imágenes y testimonios de procedencias muy diversas dentro de la geografía del país y eso lo hizo objeto de celebración. En su página del 26 de noviembre del 2013, el diario *El Universal* recuerda la variedad de voces y de geografías que a través de este documento se unen en un único clamor: “En la historia participan hombres y mujeres que desde La Chorrera, Bojayá, San Carlos, las orillas del río Carare, Valle Encantado y Medellín, reiteran que el país no puede permitir que la atrocidad de la que ellos fueron testigos se repita”. Para muchos, esta heterogeneidad geográfica, cultural y de género es expresiva del esfuerzo por restituirle la voz a quienes desde hace tiempo la han perdido.

En general, los distintos apartados del documental que se concentran en escenarios geográficos y culturales diversos, intentan ser muy respetuosos de la especificidad étnica, cultural y geográfica de cada región. Por ejemplo, el fragmento dedicado a la comunidad Uitoto concentrada en la región de La Chorrera, se caracteriza por el respeto con el que se trata audiovisualmente el mundo espiritual de este pueblo a través de las imágenes. El cuidado por el paisaje sumado al universo sonoro que traslada a los espectadores al marco rural en que esta comunidad se relaciona con sus dioses, sus tradiciones y sus ancestros, pone de manifiesto el deseo del director del documental, Gonzalo Sánchez, de respetar este mundo. No obstante, en la medida en que este fragmento del documental se desarrolla, un cierto enrarecimiento empieza a

despuntar inadvertido. El líder de la comunidad, Manuel Zafiama, habla a la cámara ubicada en el centro de la maloca, en medio de la noche y ataviado con su traje más autóctono. El uitoto le cuenta a su entrevistador que si bien la explotación cauchera quedó atrás hace tiempo, la violencia del conflicto aún produce estragos en el presente. Zafiama habla en español, a pesar de la evidente dificultad que le significa la extranjería de una lengua que no es la materna. No obstante, el indígena habla el lenguaje técnico legal que ha aprendido y a través de cual insiste en la necesidad de que se le reconozca a su comunidad como “entidad territorial indígena” para exigir los derechos que le corresponde. Adopta el lenguaje técnico de las leyes como mecanismo para reclamar sus derechos y, en consecuencia, como medio para restituir su voz. Él le habla al Estado como un reclamante que genuinamente posee una voz propia. Sin embargo, en sus palabras encontramos una doble extranjería; la primera tiene que ver con el idioma español, la segunda con el lenguaje técnico del derecho distinto y distante del lenguaje de la vida cotidiana en el seno de su comunidad. El lenguaje a través del cual se restituye su derecho a la voz es un lenguaje extranjero. Así, la dificultad con la que el lenguaje es enunciado por Zafiama contiene, pero a la vez oculta, esta doble extranjería en la que la propia voz sólo se alcanza por una subordinación respecto de la voz del Estado con todo su aparataje técnico-legal. En esta medida, alcanzar la propia voz depende de la obediencia a la voz de un otro con unas características especiales. Se trata del Estado, culpable directo por acción y por omisión de la tragedia histórica de esta comunidad. La voz de Zafiama, el líder étnico, fue posible porque adopta los principios administrativos del lenguaje del Estado. La especificidad indígena es informada, como el contenedor que le da forma al material contenido, según la realidad operativa del Estado. De este modo, el uso bienintencionado de la imagen deriva en efectos contraproducentes en cuanto al intentar restituir la voz, oculta que esto sólo es posible en un acto de subordinación soterrada. Al pasar por alto este simple tartamudeo, el documental oculta la inconmensurabilidad entre los lenguajes que ha sido resuelta históricamente a través de una relación de subordinación de uno, el pueblo étnico, al otro, el Estado. Esta es la pura fantasmagoría de lo político cristalizada en la imagen. Fantasmagoría que supone un cambio en las condiciones políticas reales cuando nada de las condiciones materiales que produjeron la tragedia se ha transformado. Ilusión política que considera como posible la paz en el mismo contexto material estructural que ha conducido a décadas de violencia y exterminio (Buck-Morss, 2001, 103). En este

caso, la imagen está mostrando entre líneas la negación de la política que se enorgullece alcanzar.

A esta falsa apariencia de restitución de la voz, Jacques Rancière la denominó *consenso* (1996, 121). El consenso, de acuerdo con este pensador francés, consiste en el orden político en el que los litigantes, las partes en conflicto, asumen unas condiciones *a priori* de la discusión. Dentro de estas condiciones racionales *a priori* hay legítima discusión; por fuera de ellas sólo habría aullido subhumano, irracional y por tanto, no político. Así, quien no se somete a las condiciones *a priori* de la discusión, quien no subordina su palabra a las condiciones preestablecidas para el litigio, no tiene participación, no es capaz para la política. Quien acepta estas condiciones de base es sujeto político y quien no se somete a ellas solo emite ruido por su boca. Así, quienes no se adaptan a las formas del lenguaje racional del litigio no pueden participar de él. De tal forma que este *a priori* determina quiénes pueden ser realmente sujetos participantes de la política y quiénes no. La discusión solo es posible entonces sobre la base determinada por aquellos que establecen las condiciones estructurales de toda discusión. Esto presupone la jerarquía entre quienes determinan las condiciones racionales de la discusión y quienes se someten a ellas. Así, un sector de los que toman parte en la discusión, realmente está de antemano excluido de ella, pues la condición misma para participar requiere de la adopción del lenguaje establecido por otros. Se hace parecer entonces que quienes no tienen capacidad de acción política real sí la tienen al poder hablar, no obstante se oculta que su habla, su voz, es producto de una subordinación silenciosa a las condiciones establecidas por la contraparte. Se trata de una igualdad artificial en cuanto las condiciones mismas de la igualdad de los participantes ya está establecida de antemano por algunos, no por todos. Así por ejemplo, sucede cuando el gobierno convoca a los sindicalistas para negociar el salario mínimo anual. El lenguaje que se requiere para la negociación es el de la economía nacional, el del PIB, el del gasto público y demás. En este marco del lenguaje en el que los alegatos existenciales de quien desea contar con algo más de tiempo personal para pasar con sus hijos o un poco más de holgura económica para pagar el crédito de su casa, terminan reducidos a nadería. De ahí que finalmente el Estado determine por decreto el reajuste que sólo nominalmente fue producto de una negociación. Cuando el Estado convoca a los artistas para que dicten talleres en las zonas más deprimidas de la ciudad bajo la idea

de que con ellos se incluye a la población vulnerable, esta idea de inclusión no supone en ningún momento que estos individuos de las clases más deprimidas puedan llegar a aspirar una transformación real de clase. Más bien, de lo que se trata es de alejarlos de la delincuencia para que entiendan su lugar en el mundo. Es mejor tener celadores y mensajeros con hobbies artísticos que delincuentes que enfrenten las leyes. Así opera la inclusión del consenso, manteniendo a cada quien en su lugar bajo la ilusión de que todos podemos alzar legítimamente nuestra propia voz. Como Manuel Zafama, quien habla a la cámara, pero al hablar, realmente somete su palabra a las condiciones de visibilidad determinadas desde hace mucho tiempo por el Estado y toda su maquinaria económico-administrativa. Cuando la gente sin posibilidad de participación es contada dentro de los que sí tienen en efecto esta posibilidad, ahí hay consenso. Cuando la imposibilidad de participación política real es invisibilizada bajo la imagen de que tal participación en efecto sí es posible, hay consenso.

Parece entonces que en muchos casos, a pesar de contar con muy buenas intenciones, la imagen audiovisual se presta para respaldar estas políticas consensuales, se presta para invisibilizar la subordinación de la voz de unos a la voz de otros. En palabras de Didi-Huberman este problema se expone de este modo: “[si] los pueblos están expuestos a desaparecer, es también porque se han construido discursos para que, aunque ya no veamos nada, podamos aún creer que todo nos sigue siendo accesible, todo permanece visible y, como suele decirse, bajo control” (2014, 16). En este contexto, el arte y la imagen suelen ser un recurso fundamental a través del cual las minorías pueden aparecer como haciendo parte de un mundo común, sin que se produzca una revisión de los presupuestos de la legitimidad de la voz que han alcanzado. Se trata entonces de una sutura social superficial.

Imagen, víctimas y formato

Una obra como *Copistas* (2016), de Juan Carlos Arias y José Alejandro López, encara el asunto de un modo radicalmente distinto. La obra fue denominada por los autores como una acción plástica. En ella se mezclan elementos del performance y la instalación. *Copistas* fue exhibida en la FUGA (Fundación Gilberto Alzate Avendaño) en abril de 2016. Tres mujeres víctimas reconocidas institucionalmente por el Estado realizan por separado la misma acción. Cada una de ellas está sentada en un escritorio detrás del cual se encuentra una gran pared empapelada por los miles

de formatos que legalmente deben ser llenados por todo aquel que aspira a ser reconocido como víctima por las instituciones nacionales. En medio de este papeleo, las mujeres copian manualmente, artesanalmente, algunos de estos formatos mientras le narran al espectador de turno, apartes de su historia singular de vida.



Uno de los grandes aciertos de esta obra radica en su deseo expreso de no tratar de ponerse en los pies de las víctimas ni mucho menos buscar con arrogancia, como es usual entre los artistas, redimir a quienes el Estado ha olvidado. *Copistas* no trata de darle la voz a nadie, sino que más bien insiste en la fisura que hay entre el deseo de alcanzar una voz propia y las condiciones *a priori* que el Estado ha signado como estructurales para que dicha voz sea posible. En las palabras de Richard Tamayo, quien dedicó un artículo entero a la obra, esta virtud fue expuesta así:

Y en este punto *Copistas* tiene un mérito estético-político que es necesario resaltar: la obra no habla por las víctimas ni en lugar de ellas, la performance no desplaza el lugar de enunciación de las víctimas hacia una obra estética o una estratagema conceptual. No se trata aquí de cómo el artista ve a las víctimas, ni cómo es tocado por ellas, ni qué le suscita su realidad. El proyecto, más bien, sienta unas condiciones y unas coordenadas de enunciación, a partir de las cuales las víctimas se hablan (Tamayo, 2016, 930).

El asunto de *Copistas* no tiene nada que ver con la activación de la solidaridad con el desvalido por medio de la obra, más bien se trata de arrojar al espectador a la situación flotante en la que la singularidad humana de cada caso y la generalidad del

formato institucional, colisionan sin una clara resolución. Esta acción plástica, a diferencia de *No hubo tiempo para la tristeza*, no asume *a priori* la categoría víctima ni mucho menos su capacidad de afectación política, sino que más bien se pregunta por los *a priori* de esta categoría, por las tensiones de base que hay antes del establecimiento de un lenguaje nítido para el litigio. La obra deja asomar la idea insoportable de que la realidad humana de las víctimas es la que queda por fuera de la información consignada en los formatos solicitados para su reconocimiento institucional. *Copistas* sugiere insoportablemente que la estrategia por la cual el Estado intenta incluir a las víctimas es a la vez el principio de subordinación de la voz de ellas a la de las instituciones ávidas de cifras, estadísticas e información. Si en *Copistas* aparece el elemento cuantitativo es por acumulación, por exceso visual de empapelado. En este “des-marcaje” artístico de la categoría víctima son puestos en tensión dos tipos de lenguaje; el institucional y el del caso singular, y en esta colisión aparecen propiamente las posibilidades de la discusión política. De nuevo, Tamayo nos da buenas luces al respecto:

[copistas], en cuanto acción estética que re-encuadra las escenas burocráticas a las que se ven abocadas las víctimas que interpelan al Estado, permite a su vez re-enmarcar algunas dimensiones de interpelación de las prácticas discursivas del derecho y, de paso, muestra los vagos límites de los lugares de enunciación y sujeción política que suceden gracias al poder performativo del discurso jurídico. (Tamayo, 2016, 925).

En este caso, el poder de restitución de la voz a través de la imagen no está dado por sentado. Más bien, la cuestión tiene que ver con que ese “dar la voz” está de antemano sujeto a la jerarquía entre los lenguajes; pirámide en la que el discurso jurídico-administrativo se encuentra en la cima. De este modo, intentar dar la voz, sin preguntarse por lo que eso significa, puede conducir al ocultamiento de unas nuevas prácticas de sujeción. Dicho de otro modo, en la misma medida en la que los miles de formatos institucionales tienden a invisibilizar la singularidad del doliente, los formatos audiovisuales pueden borrar por completo las formas soterradas de sujeción a las que están sometidos los individuos que se busca redimir.

De la imagen espejo a la imagen herramienta

Tras este recorrido, es importante establecer una claridad. Las imágenes alcanzan su sentido y se llenan de contenido siempre en virtud del mundo circundante en el que encuentran un lugar. Las imágenes son objetos que alcanzan tal o cual eficacia siempre de acuerdo con los discursos y las prácticas que las rodean y con los que se articulan. No hay imágenes separadas del mundo; no hay imágenes autosuficientes como si se tratara de objetos ideales. Una misma imagen puesta en relación con los discursos de legitimación del Estado o con la retórica de las cifras en el titular de prensa, puede llegar a ser completamente distinta a manos de un artista del fotomontaje o a través de una revisión teórica que se pregunte por sus condiciones de financiación o de circulación. En suma, una imagen no posee un significado de una vez y para siempre. Por el contrario, las imágenes nos tocan en cada caso de acuerdo con su posición en el mundo. Así, la imagen es ella y su vida social. Por esto, abordar la imagen reclama preguntarse por el marco de discursos y prácticas del que ella silenciosamente participa. Es conveniente entonces anteponer a la hipertrofia de los análisis semánticos y hermenéuticos, un materialismo de la imagen que la entienda como el producto del trabajo social de los hombres en circunstancias concretas, como el producto de un esfuerzo social en el que se vinculan ciertas formas del discurso, ciertos dispositivos de saber, determinadas instituciones privadas y públicas, entre otras. De este modo, la imagen no sólo cristaliza significados y contenidos, sino que aparece, sobre todo, como una herramienta con un determinado valor de uso. Por esto las imágenes carecen de identidad. Ellas varían según el mundo que las acoja o las rechace. Las mismas imágenes con las que Alain Resnais, por dar un ejemplo, denunció al mundo las atrocidades del holocausto Nazi en su famosa obra *Noche y Niebla* (1956), décadas más tarde alimentarían el morbo altamente comercializado por los medios periodísticos con sus documentales típicamente lacrimógenos. Sobre esta falta de identidad de las imágenes, John Tagg nos ofrece una aproximación muy reveladora a propósito de la fotografía. Sin embargo, podríamos extender este diagnóstico a la imagen en general:

La fotografía como medio carece de significado fuera de sus especificaciones históricas. Lo único que une los distintos ámbitos donde se lleva a cabo la fotografía es la propia formación social: los espacios históricos específicos de representación y práctica que constituye. La fotografía como tal carece de identidad. Su posición como

tecnología varía con las relaciones de poder que la impregnan. Su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y la ponen en funcionamiento. Su función como modo de producción cultural está vinculada a unas condiciones de existencia definidas, y sus productos son significativos y legibles solamente dentro de usos específicos que se le dan (Tagg, 2005, 85).

Las imágenes en general, pero particularmente las técnicas que circulan abiertamente por un mundo altamente tecnificado y mediatizado, no son fenómenos ideales provistos de una identidad significativa, si no más bien acontecimientos singulares que actúan sobre el mundo de acuerdo con circunstancias históricas y sociales muy precisas. En esta medida, más que preguntarnos “¿Qué dice una imagen?” habría que plantearse “¿Qué hace una imagen?” y en qué mundo concreto es posible que actúe de ese modo. La vida social de las imágenes, sus escenarios de circulación y sus condiciones de producción hacen parte de la imagen misma, están cristalizados en ella. De esta forma, en las variaciones de su realidad social, la imagen como objeto significativo y de afectación estética, esto es como objeto con valor de uso, varía también. Se trata menos del poder de la imagen y más del poder de los aparatos sociales que se sirven de ella para instituir la realidad que se supone representada. Las imágenes trabajan, como las herramientas, actuando sobre el mundo, como piñones de múltiples maquinarias sociales. Incluso cuando aparecen como espejos que reflejan el mundo, ellas operan como herramientas.

Referencias

- Buc-Morss, S. (2001) *Dialéctica de la mirada*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tamayo, R. (2016). Ser re[des]conocido como víctima: Las víctimas del conflicto armado colombiano en la obra Copistas. Palabra Clave 19(3), 919-937. DOI: 10.5294/pacla.2016.19.3.10