

Projections of the Absent: A Critique to the Artistic Ways of Displaying the Forced Disappearance

(An Analysis of Geometry of the Conscience by Alfredo Jaar)

Proyecciones del ausente: una crítica a formas artísticas de visibilización del desaparecimiento forzado (análisis de *Geometría de la conciencia* de Alfredo Jaar)¹

José Alejandro López Pérez

Profesor de la Universidad Nacional de Colombia - Sede De La Paz

Abstract

*This paper outlines deductively the results from a research on how the forced disappearance is displayed in artistic documentaries. Art is conceived herein as a resistance practice before violence. Therefore, art questions what it is to create a collective memory, a highly important issue in the current Colombian conjunction. This paper is focused on the artistic documentary *Geometría de la conciencia* (2010) by Alfredo Jaar, as it is a work that portrays the said crime in a unique way. The documentary displays an archive by denying it, shows unrecognizable pictures (indexes) and expands the denial to other elements forming the documentary. This paper contends that the documentary does not require elements working individually as indexes so that it can be an artistic documentary. In addition, by denying those elements the documentary does not focus mainly on those who suffered forced disappearance but on the crime itself, which violently denies the presence.*

Keywords: Forced disappearance, Artistic documentary, Chilean dictatorship, Alfredo Jaar, *Geometría de la conciencia*.

Introducción

Este texto pretende exponer resultados de una investigación que, iniciada en el 2016, ha venido analizando, primero, las formas en que el desaparecimiento forzado se ha visibilizado en el arte y, segundo, cómo esa visibilización puede ser una forma de resistencia ante esta violencia. El objetivo central de este estudio es enunciar herramientas que, desde el arte y la crítica, ayuden a reflexionar sobre este crimen de lesa humanidad para así combatirlo, pues es un fenómeno que se ha manifestado en toda la Tierra y en Colombia (país en el que discutimos día a día lo que es la construcción de paz en el marco del posacuerdo con la guerrilla de las FARC) se ha dado de manera sistemática durante varias décadas.

A lo largo de la investigación, se buscó una hipótesis que contribuyera a diversificar las miradas en torno a la visibilización del desaparecimiento forzado. Para plantear la hipótesis, se emplearon diversas metodologías (entre otras: analítica, deductiva e inductiva) con el fin de revisar obras artísticas, testimonios de artistas y de familiares de desaparecidos, así como textos de filosofía y crítica de arte. En cuanto investigador, mi revisión estuvo condicionada por mi práctica artística, lo que me

llevó a concentrarme en la experiencia matérica del espectador frente a las obras estudiadas.

En el proceso de investigación, hubo dos obras que, debido a la originalidad con que visibilizan el fenómeno de la desaparición forzada, fueron determinantes para formular la hipótesis acá propuesta. Por una parte, *Aliento* (1995), del colombiano Óscar Muñoz, que consiste en una serie de espejos circulares sobre los que se disponen imágenes de rostros de personas que han sufrido el desaparecimiento forzado en Colombia. Las imágenes sobre el espejo no se ven inicialmente, solo se observan de manera borrosa cuando el espectador emite su aliento sobre ellas: el público le da su aliento de vida. Por otra parte, encontré que Chile ha realizado importantes ejercicios en su construcción de memoria desde el arte que pueden ser entendidos como guía para países como Colombia, que intenta, contra varias corrientes, construir memoria. Así, al analizar el caso chileno, se halló la obra —central en el presente texto y que presento con propiedad en el aparte “Proyecciones del ausente”— *Geometría de la conciencia* (2010) del chileno Alfredo Jaar.

Al analizar estas obras desde su experiencia matérica, noté que, de manera explícita, hacen énfasis en la negación de los elementos que la conforman, como por ejemplo, emplear fotografías (material de archivo) y trabajarlas de cierta manera para que no se reconozca a las personas que en ellas se retratan. Surgió entonces la pregunta que guiaba mi interés intuitivo en estas obras: ¿cómo se documenta artísticamente el desaparecimiento forzado, negando la materia con la que se construye la obra? Como respuesta a esta pregunta, la hipótesis de la investigación plantea que hay piezas artísticas documentales que no apuntan principalmente a las personas que han sufrido el desaparecimiento forzado, sino al desaparecimiento forzado en sí, que violentamente hace a un ser ausente, y que al no presentar el archivo con claridad, estas piezas pueden prescindir de elementos que operen individualmente como índices (en el sentido peirceano).

Aunque se emplearon diversas metodologías, con el objetivo de alcanzar la mayor claridad en su presentación, este escrito parte desde una consideración general hasta llegar al estudio de casos particulares; en este sentido, la metodología de escritura que se emplea es deductiva. Por lo anterior, en la primera parte se define lo que se entiende por documental artístico y lo que implica documentar la violencia artísticamente. En la segunda, se trata al documental artístico que visibiliza el desaparecimiento

forzado —considerando características de esta violencia— enunciando nuevamente, de una manera argumentada, la hipótesis de este texto. En la tercera, se desarrolla un breve contexto de la desaparición durante la dictadura chilena y se mencionan dos documentales (como contraejemplos de la hipótesis del texto), que recurren a la presencia explícita del archivo en su exposición. En la cuarta y última parte, se analiza *Geometría de la conciencia*, para ejemplificar la hipótesis de este artículo.

Documentar la violencia

Se asume que el documental artístico crea memoria y hace evidente al espectador con cuáles estrategias discursivas crea dicha memoria. Estas estrategias, al ser de un trabajo artístico, son originales. Esta creación de memoria que desarrolla el documental artístico, la resalta Rancière: “La cuestión, entonces, no es conservar una memoria, sino crearla” (2005, p. 181). Se asume que en el documental artístico la memoria no es algo dado, sino que es creada, lo que implica que tener imágenes que dan testimonio —referentes de diferentes momentos y lugares— no son de por sí suficientes para ser documentales, ya que no realizan esta creación *per se*. Crear memoria es tomar estos y otros elementos que conocemos de la historia, cuestionarlos y montarlos para construirla, por lo que podemos recordar la famosa frase de Glauber Rocha, cuando desarrollaba el documental *Historia de Brasil* (Rocha, Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos y Rossellini, 1974), al enunciar que en el proceso de montaje se estaba creando dicha historia.

Con el documental, en cuanto artístico, la creación de memoria se establece a través de estrategias de montaje evidentes para el espectador. De esta forma, las estrategias en el montaje con que se construye un documental artístico, y por ende la memoria, deben ser una parte evidente del trabajo, en las que el autor enseña desde dónde observa, y desde dónde se propone la configuración de esa memoria histórica.

Al remitirnos a las obras que documentan la violencia, se encuentran peligros, como la normalización de las formas que le dan visibilización, entendiendo la normalización como la presentación de imágenes que recurren a fórmulas preestablecidas (repetidas constantemente), dando como resultado un montaje sin análisis sobre sí mismo, y que, como espectadores, se nos hace común, pasa desapercibido y no nos invita a interrogar lo que vemos. Así, algunas “veces [se] acusa a las imágenes de ahogarnos con su poder sensible, otras [se] les reprocha por anestesiarnos con su desfile indiferente” (Rancière, 2008, p. 69), al provocar una normalización de la imagen. En el primer caso, puede haber una presentación directa de imágenes, por ejemplo de una masacre, y el espectador, como diría Harun Farocki, cierra los ojos ante la crudeza de estas (1969); en el segundo caso, las imágenes se pueden presentar como si nada hubiese sucedido, como si fuese algo rutinario.

De hecho, si una estrategia original muestra imágenes para que las observemos y se repite constantemente con otras, presentarlas estas otras imágenes sin que el espectador las viera realmente. José Roca nos da un ejemplo de esta transformación en la percepción de la imagen acontecida en la televisión colombiana:

No hace mucho, los canales locales de televisión acordaron presentar las imágenes de las masacres únicamente en blanco y negro como una forma de mediar la violencia, medida que solo duró unas pocas semanas, hasta que también fue integrada en nuestra conciencia visual, con lo cual su rol fue neutralizado. (2001, p. 7)

Esta estrategia de montaje se normalizó y dejó de *resistir*, al convertirse en una estrategia predefinida de realización. Puede ser que la intención de este montaje y de otros sea resistir a la violencia, mostrando cómo opera (incluyendo las formas en las que se muestra), pero la violencia también filtra este montaje al normalizarlo, previniendo que se debele su operar. Infelizmente, algunas veces esta presentación de la violencia normalizada llega incluso a alimentar a la misma violencia, como cuando las obras de arte revictimizan a los sujetos. En este último caso se encuentra un problema ético ya que *Nemo auditur propriam turpitudinem allegans*².

Considero que, en el caso del documental artístico que tiene como topos la violencia, parte de su carácter artístico reside en su resistencia a la normalización de la visibilización de dicha violencia. Las propuestas de montaje deben deconstruir la violencia ya que para criticarla “uno tiene que desmantelar sus artefactos, ‘describir la relación’ [...] en la que se constituye (lo que implica que uno tiene que ser capaz de desmontar y volver a montar los estados de cosas)” (Didi-Huberman, 2013, p. 34). En este montar y desmontar, el documental artístico resiste a la violencia al crear una memoria desde estrategias de montaje —originales y evidentes al espectador— que develen el operar de la violencia y de sus formas, ya normalizadas, de visibilización.

Documentar el desaparecimiento forzado

Continuando con la idea de analizar la violencia, esta debe ser considerada como algo que es parte de la vida, de nuestra condición humana (Nietzsche, 2010, p. 46), para así combatirla. En este análisis, se deben develar singularidades de la violencia que se quiere atacar, ya que en una batalla hay que conocer al enemigo. Cada manifestación de violencia es diferente: en la masacre, el objetivo muchas veces tiene fines “pedagógicos” al exhibir el proceso de desmembramiento y aniquilamiento de los cuerpos, para mostrarle al resto de la comunidad que ese puede ser el destino de quien no siga unas directrices definidas por los victimarios; en el desplazamiento forzado, los cuerpos deben ir de un lugar a otro para preservarse, perdiendo su espacio vital; con el secuestro, un ser

es arrebatado de su libertad, se da prueba de su supervivencia y se tiene como fin intercambiarlo, por algo específico, otorgándole un valor de capital y finalmente, en el caso del desaparecimiento forzado, se pretende anular el vestigio que dé cuenta de que un ser está o estuvo, desvaneciéndolo sin dejar huella o rastro. En diversas ocasiones, el objetivo del victimario es hacer ausente el cuerpo, que pierda cualquier potencia de enunciación (eliminando su testimonio); así, directa o indirectamente, el desaparecimiento forzado anula la memoria, ya que elimina a sus protagonistas y sus pruebas de existencia.

En el documental *Nostalgia de la luz* (Guzmán y Sachse, 2010) de Patricio Guzmán, Vicky Saavedra, cuyo hermano fue desaparecido durante la dictadura chilena, atestigua tiempo después que en el desierto fue encontrada una parte del resto mortal de su hermano, José Saavedra González: “pasé toda la mañana con el pie de mi hermano, estábamos reencontrándonos. Fue el gran reencuentro y quizás también la gran desilusión, también porque en ese momento yo recién tomé conciencia que mi hermano estaba muerto”. Al igual que en este caso, en muchos otros, la incertidumbre continúa y solo se desvanece cuando se hace evidente que el ser querido ha fallecido, al ver sus restos mortales. Con el desaparecimiento forzado la ausencia del cuerpo del ser querido en la vida de sus familiares (que también se convierten en víctimas de este flagelo) es un dolor con el que deben convivir: se puede suponer que aún estén vivos o ya estén muertos, pero lo que se manifiesta es la ausencia. La violencia que se manifiesta en la cotidianidad de los familiares, entonces, es la incertidumbre, la experiencia de un limbo en el que reina lo inconcreto.

Además de la incertidumbre, como quiénes están desaparecidos no pueden pronunciarse, sus familiares lo hacen por ellos, de manera verbal o escrita, o empleando objetos que remiten a quien no está (fotografías, prendas de vestir, documentos legislativos, entre otros). Estos testimonios y objetos constituyen un archivo con los que los familiares establecen relaciones particulares que difieren en cada caso. Por ejemplo, Olga Esperanza Rojas, esposa de José Vicente Rojas —militar colombiano desaparecido por la guerrilla en 1992—, me dice que la relación con los objetos personales que remiten a él o le pertenecían, no generados en un contexto violento, es entrañable. Entre estos objetos, están las fotografías (tomadas en circunstancias rutinarias durante un evento familiar o para un carné) y las prendas de vestir. Por el contrario, la relación con los documentos legislativos que tiene en su casa, concernientes a su desaparecimiento, aunque tenga que consultarlos constantemente, son rechazados, porque significan el tiempo perdido en los procesos y evidencian la absoluta ausencia de esfuerzos, por parte del Estado, para encontrar a su esposo. Así como Olga Esperanza, otras víctimas del desaparecimiento forzado viven en un estado de incertidumbre, en el que el archivo cobra una importancia crucial, al ser al mismo tiempo un testimonio de que su ser querido estuvo y una evidencia de su lucha contra esa ausencia.

Por lo anterior, reconozco dos extremos entre los que operan los documentales artísticos que tratan al desaparecimiento forzado. Por una parte, visibilizan claramente los archivos relacionados con el desaparecimiento (por ejemplo, una fotografía donde se reconoce al desaparecido), y por otra, recurren a estrategias en las cuales se niegan, parcial o totalmente, los archivos (como en *Aliento*, cuyas imágenes no se pueden ver en detalle).

De esta segunda propuesta se deriva el interés central del presente texto, el documental artístico que trata el desaparecimiento forzado negando parcial o totalmente el archivo, y expande esa estrategia de negación a otros elementos matéricos de la obra (empleando, por ejemplo, reflejos, oscuridad o sombras). Estos documentales, al negar la claridad del archivo a través de estrategias plásticas, alteran lo que es el archivo en sí: ya no es un elemento (como en el caso de la silueta que fue tomada de la fotografía) que funciona por sí sola como prueba de la existencia de un momento (lo que hace una fotografía sin alterar), sino una expresión que no apunta a nada particular y requiere de un montaje para adquirir sentido. De esta forma, estas obras no emplearían elementos que operan como índices de manera individual, en un sentido peirceano³, sino que recurrirían a otras exploraciones matéricas en su visibilización.

Para contextualizar lo anterior, recorro a la interpretación que realiza Regis Debray sobre el índice de la teoría semiótica de Charles Peirce:

Una foto no es un símbolo, como una palabra; ni un icono, como un cuadro. Es un índice. No corresponde a una intención, sino a un efecto mecánico, a la captura de una irradiación luminica. Un índice es un signo realmente afectado por el objeto. (Debray, 1995, p. 29)

La imagen fotográfica, u otras imágenes como el video o el cine, son índices, signos que hacen referencia directamente a la captura de luz de uno o varios momentos del mundo ‘real’: son pruebas de la existencia de esos momentos. Sin embargo, al negar estos índices, el documental puede recurrir a elementos como configuraciones espaciales, dibujos, esculturas, textos, testimonios, guías, diálogos, localización de la obra, brindando un contexto histórico. Desde estas configuraciones, el documental expone cómo ha configurado este archivo y es este montaje, en tanto conjunto, lo que opera como índice. En este nuevo archivar y en la configuración de los elementos de la obra hay procesos que develan cómo el trabajo artístico crea memoria.

De lo anterior, este artículo propone una hipótesis: un documental artístico que visibiliza el desaparecimiento forzado al emplear estrategias de negación de su materia en toda su configuración (incluyendo la negación del archivo al prescindir de elementos que de manera individual operan como índices), no apunta principalmente a quién no está, sino al crimen del desaparecimiento forzado en sí.

El caso chileno

Ante la desaparición forzada orquestada por la dictadura chilena, varias personas han realizado documentales artísticos que buscan visibilizar diversos aspectos de este delito, invitando al espectador a cuestionar lo que ve, a ser consciente de que tenemos la potencia de posicionarnos y reaccionar ante la violencia. Como mencioné, divido estas obras entre las que recurren al archivo visibilizándolo claramente, y a las que niegan su visibilidad y llevan esa negación a otros elementos de la obra (estas últimas, objeto central de este texto). A continuación, procedo a resaltar dos ejemplos de documentales que visibilizan claramente los archivos que apuntan a personas desaparecidas durante la dictadura chilena, para así generar un diferencial con las que recurren a la negación en su expresión matérica. Antes de enunciar estos ejemplos, realizo una breve contextualización del desaparecimiento forzado durante la dictadura en Chile.

En Latinoamérica, el crimen del desaparecimiento forzado ha golpeado a todos sus países desde hace varias décadas, y solo hasta 1994, la Convención Interamericana de Derechos Humanos lo reconoció como delito desarrollado con participación, directa o indirecta, de entidades de los Estados⁴. En el caso particular de Chile, después de que sus militares —apoyados por el Gobierno estadounidense— dieran un golpe de Estado al Gobierno de izquierda de Salvador Allende, se instauró una dictadura militar encabezada por el General Augusto Pinochet, desde 1973 hasta 1990. Esta dictadura empleó diversas prácticas violentas para protegerse, entre las que se incluía eliminar a sujetos que se opusieran al régimen. La forma de eliminarlos, en varios casos, fue capturarlos de manera ilegal sin dar razón de sus paraderos y mantenerlos retenidos hasta que fallecieran o asesinarlos directamente. Se estima que más de 2000 personas sufrieron este destino, en el que no hubo juicio, sino que 'simplemente' el Estado les violó sus derechos y los condenó a muerte para acallarlos; lo que implicaba que no tenían contacto con persona alguna, aparte de sus victimarios u otros cautivos. Varias entidades estatales participaron en estos delitos, por ejemplo, la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), un grupo policial al servicio de la dictadura que operó entre 1973 y 1977 (también con complicidad del Gobierno estadounidense por medio de su Agencia Central de Inteligencia [CIA]). Uno de los objetivos de la DINA fue eliminar a los miembros del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), objetivo que fue logrado. La DINA fue reemplazada por el Centro Nacional de Información (CNI), en 1977, entidad que también organizó desapariciones y que funcionó hasta 1990, año en que se inició la transición a la democracia. Durante todo el periodo del régimen, este obtuvo apoyo de medios de comunicación, entre los que se encontraba el diario *El Mercurio*, el cual negaba el accionar de los agentes del Estado, presentaba a los militantes de izquierda como culpables y fabricaba una gran cantidad de noticias con el fin de eliminar, por parte de la dictadura,

cualquier responsabilidad y evidencia en los diversos delitos que cometía (Cabieses Donoso, 2014)⁵.

En 1990, tras la retirada de Pinochet y con la instauración de la democracia, el Estado chileno creó la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, aceptando que tenía responsabilidad en varios de estos delitos, ante lo que propuso un ejercicio para desarrollar una construcción de memoria, lo que implicaba una tarea oficial para identificar las acciones criminales en las que había participado. No sobra decir que ese ejercicio no ha sido completo, y que en la actualidad, muchos familiares de los desaparecidos no conocen el destino de sus seres queridos, y les resta suponer que ya han fallecido por el tiempo transcurrido, ignorando cómo sucedieron estos decesos y dónde están sus restos mortales. La lucha de estos familiares, en varias ocasiones, ha consistido en conocer dichas causas y en recuperar los restos, para poder elaborar un duelo y un rito de despedida.

Ahora, el primer ejemplo, que visibiliza claramente los archivos que apuntan a las personas desaparecidas, es el documental acabado de mencionar, *Nostalgia de la luz*. La manera en la que se asume el documental es desarrollando una relación entre la observación de las estrellas por parte de astrónomos (mostrando que aquello que acontece en los astros con millones de años de anterioridad tiene repercusiones en nuestro ahora) y la dictadura chilena, que sucedió hace varias décadas y, sin embargo, aún define la realidad de ese país. Guzmán expone la necesidad de hacer memoria alrededor de lo que sucedió, por eso, en el documental, con una voz *off*, nos dice: "quienes tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo presente, los que no la tienen, no viven en ninguna parte". Este trabajo realiza una analogía discursiva entre algo que atañe a la relación de la Tierra con el Cosmos y la historia que construimos los sujetos como miembros de la sociedad, una historia que el desaparecimiento forzado pretende eliminar. La obra de Guzmán visibiliza este crimen realizando entrevistas a personas que presentan fotografías de familiares que fueron desaparecidos por el Estado chileno. En las entrevistas, se presentan singularidades de los desaparecidos y de sus familiares, y su forma de exposición remite todo el tiempo a la importancia de conocer estos casos particulares, para poder construir una memoria general y colectiva del presente chileno.

El segundo de estos documentales es la serie fotográfica del chileno Cristian Kirby con su trabajo *119°* (2013), una selección de 119 imágenes de archivo de personas que fueron desaparecidas, entre 1974 y 1975, en Santiago de Chile por la dictadura, y sobre las que se proyectan fragmentos del mapa de la ciudad. Al contrario del caso anterior, la obra es contextualizada con un escrito curatorial. Con este trabajo, se enfatiza y evidencia la pluralidad de sujetos desaparecidos y se niegan sus singularidades —arrebataadas por el desaparecimiento forzado—, que necesitamos para *ser*. Es un acto mínimo que "asume aquí una función precisa: perturba la relación entre el pequeño y el gran número, entre lo que cuenta individualmente y lo contado en forma masiva"

(Rancière, 2008, p. 81); el archivo generado, al no enfocarse en la singularidad, afirma que este crimen nos atañe a todos como sujetos sociales.

Proyecciones del ausente: Geometría de la conciencia

Análisis ahora la instalación artística documental *Geometría de la conciencia* (2010) del chileno Alfredo Jaar⁷, para exponer la hipótesis central de este texto: algunas obras visibilizan el desaparecimiento forzado apuntando a este delito por medio de un proceso de negación matérica.

En alguna ocasión Jaar declaraba que, aunque quisiese desarrollar una obra sobre la historia de Chile, aún no la ejecutaba ya que no había residido en su país por muchos años y no sentía que tuviese una cercanía con ese contexto. Al irse de Chile a los cinco años, para instalarse en Martinica hasta los dieciséis años y regresar al país austral para realizar estudios en cine y arquitectura, posteriormente decide radicarse en Nueva York, por eso, solo hasta que consideró tener una comprensión del contexto de la dictadura chilena desarrolló este proyecto.

Geometría de la conciencia fue realizada para y en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile, museo dedicado a recordar, reflexionar y construir memoria alrededor de los hechos violentos acontecidos durante la dictadura de Pinochet. Esta obra se encuentra ubicada en los jardines externos del museo, a seis metros bajo tierra, pudiendo ser esta localización, como lo propone el poeta chileno Raúl Zurita, una alegoría a la fosa común. El emplazamiento en la parte externa permite que los visitantes no deban pagar un ingreso para verla, y el hecho de que la obra sea parte del museo, ya brinda al espectador un contexto histórico. Independientemente de si el visitante ingresa o no al interior del museo, es posible reconocer que se trata de una obra que se refiere a lo sucedido durante la dictadura y que resalta la importancia de recordar a los desaparecidos.

Para atender la obra, se organiza un grupo de personas que desciende al subsuelo, allí es recibido por un guía quien explica el contexto histórico que produce el documental y lo lleva al interior de un espacio cúbico, oscuro y que se asume vacío (Wolff Rojas, 2016, p. 69)⁸. Esta oscuridad perdura por varios segundos, transcurrido este tiempo, la luz se enciende desde el muro frontal (que es un espejo), sobre el que se presenta un archivo fotográfico con “una trama de fondo negro, [con] 500 siluetas blancas recortadas” (p. 69). Las imágenes de estas siluetas pertenecen a personas que fueron desaparecidas forzosamente durante la dictadura, así como a sujetos que durante la realización de la obra vivían en libertad en Chile. La instalación emplaza a cada uno de los costados del muro frontal, donde están las siluetas, un espejo que cubre cada pared y producen un efecto óptico por el cual la imagen de lo que está en el centro, espectador y siluetas, se repite especularmente en un bucle infinito. Después de varios segundos, la luz se apaga nuevamente, luego se enciende y se apaga

de nuevo. Esta operación es repetida varias veces y cuando culmina este proceso, las puertas se abren, el espectador sale y las siluetas siguen percibiéndose en su retina.

En cuanto documental, uno de los objetivos de esta obra es crear memoria, pero, apropiándome de lo que dice Ana María Guasch al referirse a la obra de Christian Boltanski, Jaar “no está interesado en la reconstrucción de un evento del pasado, sino en la «memoria» como un hecho a la vez antropológico y existencial” (Guasch, 2005, p. 175). La obra no pretende plantear una narración específica de lo acontecido durante la dictadura, la instalación por su contexto y constitución expone la desaparición, pero no ahonda en los hechos y circunstancias en los que sucedió; sin embargo, invita al espectador a indagar en ellos. De esta forma, este documental artístico crea memoria desde la misma interrogación de lo que es crear memoria; así, esta pieza propone resistir al olvido, lo que se sugiere desde el mismo título de la obra, que retoma estudios neurológicos que sostienen que la memoria humana obedece a formas geométricas en el cerebro y que la amnesia puede estar relacionada con irrupciones en estos patrones.

En el caso de la construcción de la memoria colectiva —que es lo que procura resaltar la obra de Jaar—, la irrupción se produce por la violencia, específicamente por el desaparecimiento forzado desarrollado de manera sistemática por la dictadura. Al respecto de *Geometría de la conciencia* el autor menciona:

[...] me interesa mucho cómo funciona la conciencia humana, cómo interpreta a veces radicalmente los mismos hechos, y se me ocurrió la operación geométrica para crear una especie de simetría para sugerir que estamos todos juntos en este proyecto de país. (2011, p. 38)

Jaar resalta la importancia de reconstruir la memoria colectiva, siendo conscientes de las diferencias entre humanos pero buscando un objetivo común. Esta creación de memoria, cuestionada en la instalación, es un proceso abierto, una base para edificar a Chile en el día de hoy. Alrededor de la construcción de memoria colectiva, unas de las preguntas que plantea la obra son: ¿cómo crear memoria desde el reconocimiento de la diferencia? ¿Cómo crear memoria si la violencia desaparece a los seres que la escriben?

Geometría de la conciencia no presenta hechos concretos, sino huellas y rastros en sus formas matéricas. En esta instalación, se ingresa a la ausencia impuesta por su configuración espacial, y se devela la impotencia de concretar la presencia de un conjunto de seres que fueron desaparecidos.

Jorge Ferrada Sullivan escribe con respecto a la obra *Lights in the City* (1999), también de Jaar, algo que puede retomarse con *Geometría de la conciencia*, ya que es una:

[...] suerte de iluminar la brillantez orgánica, las fracturas plásticas, los fraseos imaginarios, lo no visible, de escribir la luminosidad precisamente en torno a la ausencia del otro, de lo otro, ausencia pura,

como señalaría Derrida (1989), y en consecuencia, no la ausencia del cuerpo como objeto de la materialidad, sino la ausencia de todo cuerpo, su ausencia representacional en la presencia del gesto artístico. (Ferrada Sullivan, 2018, p. 199)

En esta instalación, sus configuraciones matéricas, que remiten a lo ausente y la atraviesan transversalmente, se pueden considerar, valiéndome de una licencia retórica, *proyecciones del ausente*. Esto se justifica, por una parte, porque se refiere a los sujetos que no están (los ausentes), por otra, la obra remite a la ausencia desde la configuración de su materia, y, finalmente, se refiere al crimen del desaparecimiento forzado (que hace a un ser ausente), entendiendo que las dos primeras justificaciones fortalecen a esta última.

Ahora, se procede a elucidar varias manifestaciones matéricas que propone *Geometría de la conciencia*, y así ejemplificar cómo esta obra remite al desaparecimiento forzado en sí. En este punto, destacaré de qué manera este documental recurre a la negación de la presencia para su construcción. Se reconocen varias de estas negaciones que le brindan gran potencia a la instalación; no tengo la intención de inferir que sean absolutas, solo propongo una aproximación para poder ejemplificar la hipótesis del texto.

El Specio⁹ ausente

Las dos primeras negaciones se reconocen en una operación desarrollada por los espejos del trabajo y su confrontación. Para destacar la primera, que niega la presencia del espectador, cito a Michel Foucault, quién encuentra que el espejo es:

[...] lugar sin lugar. En el espejo me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie; estoy allí, allí donde no estoy, una suerte de sombra que me da mi propia visibilidad, que me permite mirarme allá donde estoy ausente: la utopía del espejo. (1994, p. 34)

En esta cita, se cuestiona, aplicándola a la obra, la presencia de quien *especta*. Con la confrontación de espejos, el espectador está infinitas veces en un lugar que no habita, yuxtaponiendo su imagen sobre sí mismo y sobre “algo” que no está.

Como segunda negación, igualmente relacionada con el emplazamiento de los espejos, se niegan los límites del espacio. El espejo es ese “vacío cristalizado que tiene dentro de sí espacio para irse para siempre enfrente sin parar: pues el espejo es el espacio más profundo que existe” (Lispector, 1999). Al tener espejos confrontados que repiten la imagen con infinitud, el espacio se hace aún más profundo, es el infinito elevado al cuadrado (dos espejos). El emplazamiento es negador: niega su finitud y su dimensionalidad, para transformarlo en infinito. Las palabras de Carlos Jiménez, relacionadas con la obra de la artista colombiana Clemencia Echeverri, cobran sentido:

Obviamente en este contexto están derrocadas las geometrías del espacio que no tiene afuera. Y si este contexto ha de ser geometrizado [...], solo podrá serlo en los términos de unas geometrías por venir fundadas en el agrupamiento de espacios que admitan el adentro y el afuera. En suma, que tengan como sea un afuera. (2011)

Se plantea un afuera (infinito) desde lo que está cerrado (finito) entre estos reflejos, y de la misma manera, la imagen de la silueta continúa percibiéndose en la retina del espectador cuando sale del subterráneo, llevando el subsuelo al suelo, el adentro al afuera.

La noche profunda¹⁰

La tercera y cuarta negaciones están relacionadas con la oscuridad.

La tercera se encuentra en la oscuridad total y en la penumbra a la que está expuesto el espectador en la instalación. En estos momentos, también se niega el espacio del trabajo. Roger Caillois, refiriéndose a Eugène Minkowski, nos comenta acerca de la potencia de la oscuridad: “En cuanto el espacio lumínico es eliminado por la materialidad de los objetos, la oscuridad es ‘llenada’, toca al individuo directamente, lo envuelve, lo penetra, e inclusive pasa por él [...]” (1984, p. 30). En la luz, el espacio está resuelto, y no en la oscuridad; así, en la obra de Jaar, el confrontarse con la oscuridad implica el sumergimiento de un espacio no resuelto.

La cuarta negación se centra en la oscuridad de la obra que se encuentra en las siluetas de las imágenes de los rostros en la pared, en esa inversión de la imagen. Consiste en colocar las imágenes con tal disposición que sugieren su negativo: lo blanco en el interior y lo negro en el exterior (usualmente una silueta está rodeada por lo blanco). Esta inversión ocasiona que sea la ausencia de luz (lo negro) lo continuo en el muro y lo blanco (las siluetas) lo aislado. Es la oscuridad lo que une: “Y si la claridad es deficiente, emergemos en la sombra y descubrimos la belleza que le es inherente” (Tanizaki, 2007, p. 48). Poética potencia de la ausencia lumínica que ata a todos los retratos bajo la misma oscuridad, bajo un espacio oscuro que penetra más que el espacio iluminado.

Siluetas nebulosas

La quinta y sexta negaciones también están relacionadas con la visibilización de las personas en las siluetas, cuando se deja solamente el contorno del rostro de las fotografías de los sujetos —se arremete contra el índice como signo de visibilización—.

La quinta, se evidencia cuando se anula la unidad de los rostros. Adriana Cavarero escribe:

Mediante la ceremonia del arrastramiento del cadáver atado al carro, la ofensa a la unidad corpórea se extiende, en efecto, asimismo a aquella superficie que es expresión de una existencia

singular: rostro, fisionomía. Únicamente hay una vida que arrebatara al cuerpo muerto, solo la unicidad de su figura. (2009, pp. 30-31)

Aunque el relato pertenezca a otro contexto, da luces para entender que es el rostro aquello que nos lleva a ser reconocibles y nos otorga singularidad. Por eso, en fotografías de rostros de hace dos siglos ya reconocemos a otros sujetos, al 'otro'.

La sexta negación, con esta misma estrategia matérica, acontece porque se niega el archivo fotográfico y se amenaza a una memoria colectiva que construimos día a día a partir de diversos registros. Paradójicamente, ocultando un valioso archivo de personas desaparecidas por la dictadura, en esta obra, se les da presencia. Justo cuando se muestra el peligro de borrar el archivo, se revela la gran valía que este tiene para construir el ahora.

Armando Silva menciona que "la paradoja del archivo que señala Derrida en su insistente idea de que el archivo trabaja contra sí mismo, va autocontemplando su desaparición" (1998, p. 49), y esta desaparición acontece porque la creación del archivo implica referirse a momentos que ya no están. Entonces, si el archivo, en primera instancia, se refiere a lo que no está y la obra de Jaar niega este archivo, se niega, por lo tanto, aquello que hace referencia a lo que no está. Se niega lo desaparecido: la doble negación, afirma.

Los vivos y los muertos

Destaco dos negaciones (que serían la séptima y la octava) con relación al tiempo. El pasado y el presente en estas dos negaciones se yuxtaponen en la obra, permeando el presente con lo ausente, a partir de la conservación de las siluetas en la percepción.

La séptima negación acontece con la yuxtaposición de tiempos provenientes de las siluetas: hay unas que son de sujetos que estaban vivos y en libertad en el momento en el que se hizo la obra y otras a sujetos que fueron desaparecidos durante la dictadura. Tanto los vivos como los muertos conforman nuestro presente porque en "el círculo de la eternidad, Vida y Muerte son una sola [...]" (Ohno, citado en Verdi, 2000, p. 66); y es imperativo reconocer a quienes nos han sido arrebatados con violencia, y las condiciones en las que sucedió, para sanar los traumas de nuestra sociedad. Se debe reconocer el trauma para aprender de este, no hacerlo es entregarse a él, es continuar habitándolo.

En cuanto a la octava negación, se da al negarse el tiempo de la exposición, ya que esta no llega a su fin al salir del subsuelo. En palabras de Oscar Muñoz, en el ojo permanece impresa "la posibilidad o imposibilidad nuestra de retener las imágenes y de fijarlas [...] en la memoria" (Dávila, 2014). El mundo se torna en esa imagen, al borde del desaparecimiento y proyectada sobre la retina, y en las siluetas "marcadas" sobre el ojo, se lleva el tiempo interior de la exposición, del subsuelo, al tiempo exterior. Diferentes tiempos se yuxtaponen: están el presente exterior, el pasado

inmediato del estar en la obra y los momentos de captura de las fotografías de los personajes que aparecen en ellas: es el tiempo de los vivos y de los muertos.

Conclusiones

Geometría de la conciencia no solo muestra pliegues entre la presencia y la ausencia, sino que ella es, en sí, un pliegue entre lo que está y lo que no está, entre la afirmación y la negación. Sus formas de visibilización no remiten directamente ni a imágenes ni a hechos concretos, sino, con gran potencia, a aquello que provoca la incertidumbre e imposibilidad de señalamiento (al desaparecimiento forzado), y desde allí se cuestiona cómo crear memoria histórica cuando la violencia no lo permite.

En esta pieza el arte, se pregunta constantemente por sus propias formas y procesos de visibilización, en cuanto es una propuesta que se aleja de la normalización, evidenciando los diferentes modos en los que opera la violencia, y para ello cuestiona esos mismos modos para visibilizarla. En todo caso, se debe reconocer que esta manifestación realiza resistencia artística, recurriendo a la negación matérica, pero que también podría agotarse, al emplearse de manera reiterativa en otras obras documentales, y el espectador podría, en consecuencia, familiarizarse con ella, al punto de considerarla *normalizada*.

De la misma forma que Alfredo Jaar realiza propuestas para dar visibilidad a la violencia, igualmente la crítica escrita que se realiza de esta u otras obras debe encontrar nuevas lecturas y perspectivas para no terminar siendo normalizada. Acá, se ha intentado proponer una hipótesis para criticar a *Geometría de la conciencia*, pero se reconoce que puede haber una infinitud de estas; de hecho, este texto analiza la obra de Jaar desde un punto de vista objetual (como materia configurada en exposición) y no como expresión procesual (analizando los procesos de realización de la misma pieza). La aproximación a esta obra como proceso —labor que contiene un gran potencial para desarrollar crítica abierta y reflexionar alrededor de la violencia— es una tarea para otros textos.

Agradecimientos

Agradezco los valiosos comentarios de los profesores Juan David Cárdenas, Vanessa Solano y Ricardo Toledo, realizados al texto durante su escritura.

Notas finales

¹ Texto publicado inicialmente, con el mismo título, en la revista *Signo y Pensamiento* en el vol. XXXIX, 2020, pp.

² Principio de derecho: A nadie se le debe permitir beneficiarse de su propia transgresión.

³ "Un Índice es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de estar realmente afectado por ese Objeto" (Peirce, citado en Fumagalli, 1996).

⁴ Posteriormente, en 1998, la Corte Penal Internacional declaró que la desaparición forzada también la pueden ejecutar, además del Estado, otros grupos políticos.

⁵ Agustín Edwards, director de ese diario durante la dictadura, fue expulsado de *El gremio de periodistas chilenos* en el 2015, por las faltas éticas en su labor periodística.

⁶ El título de la obra hace referencia al 11 de septiembre de 1973, día en que se llevó a cabo el golpe de Estado.

⁷ Es preciso indicar que el conocimiento que tengo de *Geometría de la conciencia* ha sido adquirido a través de sus registros visuales, textos y testimonios orales de personas que han estado en ella. Infelizmente, no he tenido la oportunidad de experimentar esta instalación documental de primera mano.

⁸ La información en relación con la presencia del guía que tengo es encontrada. Revisando el texto de Tatiana Wolff Rojas, ella afirma que el guía está presente; mientras que hablando con Ricardo Toledo (profesor universitario en Colombia quien atendió la obra), me expresa que este guía no estuvo en su visita, y que el contexto histórico se lo brindó el emplazamiento del trabajo.

⁹ Raíz latina que comparten las palabras espejo y espectador, que se refiere a mirar. Aunque esta difiere de la raíz de espacio —*spatium*, que se relaciona con materia—, no deja de ser interesante que en la actualidad su raíz *esp*, en español, sea compartida.

¹⁰ Este y el siguiente subtítulo hacen referencia, como explica el padre Javier Giraldo en el prólogo del *Camino de la niebla: la desaparición forzada en Colombia y su impunidad*, "al decreto *Nacht und Nebel (Noche y Niebla) de Hitler*" (Liga Colombiana por los Derechos y la Liberación de los Pueblos y Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo, 1988, p. 15), en el cual se enuncia que "quienes fuesen detenidos bajo la sospecha de poner en peligro la seguridad de Alemania, deberían ser trasladados a ese país al amparo de la noche". Así, varias personas que eran sospechosas de cumplir este perfil, fueron detenidas y sus familiares nunca más supieron de su paradero. Este mismo decreto es el título del documental de Alain Resnais sobre Auschwitz (Resnais y Dauman, 1956).

Referencias

Cabienes Donoso, M. (2014, 13 de junio). *El diario El Mercurio, la CIA y el Golpe de 1973. ¡Justicia para Agustín Edwards! Rebelión*. <http://rebellion.org/noticia.php?id=186011>

Caillois, R. (1984). *Mimicry and legendary psychasthenia*. *October*, 31, 16-32. <https://doi.org/10.2307/1778354>

Cavareró, A. (2009). *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea*. Anthropos.

Dávila, A. (2014, 9 de julio). *Oscar Muñoz: la fragilidad de las imágenes* [archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=KcKN5r8lmq8>

Debray, R. (1995). *El Estado seductor. Manantial*.

Didi-Huberman, G. (2013). Como abrir los ojos [prólogo]. En H. Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (pp. 13-38). Caja Negra Editora.

Farocki, H. (director y productor). (1969). *Nicht Lösbares Feuer. El fuego inextinguible*. Alemania: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB).

Ferrada Sullivan, J. (2018). Para una estética de la presencia: cuerpo y sentido en "Lights in the City", de Alfredo Jaar. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13(1), 193-205. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.puep>

Foucault, M. (1994). Espacios diferentes. En A. Cabrera (coord.), *Toponimias: ocho ideas del espacio* (pp. 31-38). Fundación La Caixa.

Fumagalli, A. (1996). El índice en la filosofía de Peirce. *Anuario Filosófico*, 29(3), 1127-1440. <http://www.unav.es/gep/AF/Fumagalli.html>

Guasch, A. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia: Revista de Art*, 5, 157-183. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2382002>

Guzmán, P. (director), y Sachse, R. (productor). (2010). *Nostalgia de la luz* [video documental]. Chile, Francia, Alemania: Blinker Filmproduktion/WDR/Cronomedia/Atacama Productions.

Jaar, A. (1999). *Lights in the City* [instalación - Edificio Mercado Bonsecours]. Autor.

Jaar, A. (2010). *Geometría de la conciencia* [instalación documental/memorial]. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Jaar, A. (2011). *Geometría de la conciencia*. En *Catálogo del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. Midia, 8.

Jiménez, C. (2011). *Clemencia Echeverri y el conflicto de los espacios* [instalación: "Exhausto aún puede pelear", Bogotá, Planetario Distrital]. <https://www.clemenciaecheverri.com/estudio/archivos/textos/articulos/exhausto/Clemencia%20Echeverri%20y%20el%20conflicto%20de%20los%20espacios.pdf>

Kirby, C. (2013, 24 de mayo). 119, Cristian Kirby. *Atlas. Revista Fotografía e Imagen*. <https://atlasiv.com/2014/05/24/119-cristian-kirby/>

Liga Colombiana por los Derechos y la Liberación de los Pueblos y Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo. (1988). *El camino de la niebla: la desaparición forzada en Colombia y su impunidad* [prólogo]. Liga Colombiana por los Derechos y la Liberación de los Pueblos.

Lispector, C. (1999). Os Espelhos. En C. Lispector, *Para não esquecer* (pp. 12-13). Rocco.

Muñoz, Ó. (1995). *Aliento* [serigrafía sobre espejos metálicos]. Biblioteca del Banco de la República. <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/aliento.html>

Nietzsche, F. (2010). *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Biblioteca Virtual Universal. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/211756.pdf>

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Servei de Publicacions.

Rancière, J. (2008). El teatro de imágenes. En N. Schweizer, *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (pp. 69-89). Metales pesados.

Resnais, A. (director), y Dauman, A. (productor). (1956). *Nuit et brouillard* [película documental]. Argos Films.

Roca, J. (2001). Transhistorias: Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo. En J. Roca, *Transhistorias: Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo* (pp. 4-7). Biblioteca Luis Ángel Arango.

Rocha, G. (director), e Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos y Rossellini, R. (productores). (1974). *História do Brasil* [película documental]. Cuba/Italia: BN.

Silva, A. (1998). *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*. Norma.

Tanizaki, J. (2007). *Em louvor da sombra*. Companhia das Letras.

Verdi, L. (2000). *O butô de Kazuo Ohno: Através das transcrições de aulas, faz-se a síntese das principais características da filosofia do butô de Kazuo Ohno*. Universidade de São Paulo.

Wolff Rojas, T. (2016). Pensamientos sobre la representación de la memoria traumática en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH), Santiago de Chile, Chile. *Intervención. Revista de Conservación, Restauración y Museología*, 7(13), 61-73. Dialnet-PensamientosSobreLaRepresentacionDeLaMemoriaTrauma-5613349.pdf