



La letra con sangre
Jesús Abad Colorado

Efrén Giraldo

En uno de sus ensayos más conocidos,¹ Oscar Wilde señaló que mientras la guerra sea tenida por perversa mantendrá su fascinación y perderá toda popularidad cuando se le considere vulgar.

La afirmación puede tomarse como una más de las declaraciones a primera vista irresponsables del escritor irlandés, que señala cómo los fallos en el arte son más trascendentales que en la realidad. Sin embargo, pese a la sospecha de esteticismo, en tales palabras late una pregunta por la necesidad que tenemos de responder a la realidad sin negociar nuestra autonomía, de actuar sin concesiones sobre los conflictos externos. Y, para el caso del arte y la literatura, la obligación que tenemos de hablar de dolor y miseria sin convertirlos en feria de vanidades. Asimismo, es una clara insinuación sobre el fondo de emoción estética que subyace a la contradictoria atención convocada por la violencia.

Las fotografías de Jesús Abad Colorado tienen el equívoco prestigio de ser las representaciones culturales y estéticas más calificadas que se han hecho del conflicto colombiano de los últimos años. Equívoco, porque sus indudables virtudes formales, su sinceridad de punto de vista y su innegable poder de persuasión sobre el espectador no le impiden escapar a la desconfianza que suscita la representación del dolor de los demás. Y calificadas, pues, tal como se advirtió desde el mismo momento en que sus trabajos empezaron a aparecer en la prensa, impusieron su acendrada capacidad de ver más allá de tópicos y lugares comunes de horror y violencia, desplazando felizmente, en la conciencia del espectador, la odiosa procedencia de sus motivos visuales.

Por supuesto, hay quien piense que toda situación de barbarie conserva una aterradora singularidad y que es esta última la que lleva a los

equívocos insinuados por Wilde. Así, las imágenes de la niña que mira a través del agujero de bala en una ventana; del niño-adulto que ríe con todos sus dientes, mientras su torso menudo se fatiga con las municiones que enseñan también su alineamiento sobre el holgado uniforme militar; del campesino que camina por una senda cubierta de flores amarillas; del Cristo mutilado entre los escombros que parece pedir la asistencia de una deidad más capaz. Sin duda, son acontecimientos visuales a los que nos hemos acostumbrado y a los cuales asociamos, tanto con la “realidad del país” como con la singular seducción “cultural” de la actualidad. De la alianza entre veracidad documental, humanidad y conquista formal han surgido, entonces, imágenes compañeras de un horror que, a nuestro pesar, se ha vuelto rasgo distintivo de la vida cotidiana.

Tales imágenes confirman, además, el viejo predicamento de que el fotógrafo es un testigo de excepción por excelencia y que su tarea es capturar, como ningún otro creador estético, la configuración azarosa de la realidad. Que el lente fije para la espléndida mariposa azul posada sobre el rifle, que el corpachón del soldado camine en dirección opuesta a la alada y frágil niña que deambula por la calle, que los hombres armados vigilen la ciudad a lo lejos y nos parezcan niños frente a sus juguetes, que el escapulario del combatiente casi bese la punta del fusil, son pruebas de que, aun en las más intolerables situaciones, el fotógrafo está atento a la escena jamás fijada, a captar el encuentro de realidades que, congeladas y apresadas, dimanan una extraña poesía.

Sin embargo, la legitimidad de la representación del dolor está lejos de tener una aceptación unánime, y en los últimos años una crítica renuente a la ingenuidad se ha trasladado también a la escena de la crítica fotográfica, atacando el uso indebido que

el arte puede hacer de la marginalidad, las situaciones de excepción y los horrores de la guerra. De vendedor de lágrimas, el fotógrafo puede peligrosamente convertirse en amanuense de los horrores más indescriptibles. Y es de este peligro, próximo a la deshonestidad, de donde la reflexión conceptual, la aproximación indirecta y la capacidad de interrogación crítica del arte pueden librarlo.

Donde la discusión ha tomado más fuerza ha sido en las últimas reflexiones sobre la relación del arte con los poderes mediáticos y en los más recientes análisis sobre el posible estatuto de vanguardia de este género. La década del setenta ya había visto surgir la autoridad crítica de la fotografía y constituirse en herramienta apropiadísima para el activismo y la protesta, después de varias décadas de sumisión a una tarea ancilar y decorativa. Al parecer, se superó el hecho de que la fotografía sólo tuviera un destino estético. Empezaron entonces a ser comunes actividades fotográficas que, en lugar de embellecer o singularizar el mundo, podían servir para evaluar las instituciones, cuestionar el establecimiento y señalar sus contradicciones. Las últimas tendencias del conceptualismo político de los setenta, el arte apropiacionista y simulacionista de los años ochenta y el arte social y etnográfico de los noventa entronizaron, cada uno a su modo, la actividad fotográfica como medio privilegiado para que el arte contemporáneo cuestionara la autoridad de las representaciones culturales. Quedaba en entredicho que la fotografía sirviera sólo para producir más representaciones y alimentara el espectáculo vocinglero de la imaginería banal, y se optaba por usos de la fotografía que interrogaban su propia validez como medio de representación. Por ello, las fotografías que más fácilmente pueden gozar aún de valor artístico en la contemporaneidad

y no traicionar su tramposa herencia de autoridad moral son aquellas que, de alguna manera, se toman a sí mismas por tema y deponen su condición instrumental. Si con las fotografías de Diane Arbus el mundo convencional albergó por fin *todas* las singularidades y rarezas humanas, los documentos que Nan Goldin dedicó a su vida íntima en la “Balada de la dependencia sexual” permitieron a la fotografía acceder a la consumación visual de un trauma antes invisible. Si con Cindy Sherman la imagen fotográfica cuestionó la manera tradicional en que definimos la identidad de las personas y reveló las imposturas con que se intenta construir la personalidad social, Andrés Serrano produjo imágenes que agredieron los símbolos construidos por la ideología y la religión para revelar impensadas relaciones de poder en medio del símbolo y el fetiche.

De ahí entonces que la intención documental o estetizante de la fotografía hubiera quedado validada sólo en el territorio periodístico o en la trastienda del arte aplicado o comercial, es decir, en aquellas actividades de creación que, como la pintura o la escultura tradicionales, no optaban por emplear sus lenguajes de manera combativa, sino por profundizar en una tradición específica, creadora de posibilidades de disfrute. Para ejemplificar esta mutación de la fotografía de un instrumento de expresión estética en un medio de interrogación cultural, valdría la pena remitirse a un caso reciente del arte contemporáneo colombiano, las fotografías que, con el título de *David*, hizo Miguel Ángel Rojas en el año 2005.

En esta obra hay, por supuesto, un llamado estético al espectador. Pero las impecables imágenes de un joven desnudo con una de sus piernas amputada no hablan al espectador sólo en nombre de la eficacia estética o de la singularidad de lo



representado. Tres gestos, uno del modelo, otro del artista y un tercero del contexto social, ubican la imagen en un sistema de referencias que activan una fuerte presencia emocional de la imagen y llevan al espectador más allá del disfrute, conduciéndolo a una interrogación difícil de obtener sólo en la contemplación. El primero consigna la imitación de la postura de la escultura clásica de Miguel Ángel por parte del joven retratado. El segundo proviene del título elegido por el artista: *David*. Y el tercero indica que el modelo es un soldado colombiano que perdió su extremidad inferior en la detonación de una mina antipersonal. Por supuesto, la fotografía de Rojas tiene valores intrínsecos, pero es su fuerte relación con el ámbito del arte y de la historia la que la dota de una especial potencia significativa. Como punto adicional, que confirma la tesis de que el artista acude a valores contextuales para fortalecer un medio que podría neutralizarse en su aprensión de lo bello, está el hecho de que estas fotografías se exhibieran en un lugar ruinoso, ahora un centro comercial. Los diálogos entre historia, lugar, gesto, declaración política y vivencia no dejan de ser elocuentes, más allá de que la fotografía funcione, hasta cierto punto, como artefacto solitario en un lugar por el que circulan quienes olvidan el precio pagado por la endeble seguridad pregonada por el establecimiento.

De igual manera, es posible afirmar, en el caso de Jesús Abad Colorado, que la fotografía de la serie *Bojayá*, del año 2002, porta una de las imágenes más perturbadoras de la Colombia contemporánea por razones distintas a su tema de representación e, incluso, ajenas al testimonio documental. Omitiendo la predecible denuncia cruda y sin mediación, la imagen capta, en una trasmutación difícilmente conseguible, el gesto de impotencia del despojo de crucifijo que, sin manos, parece clamar por un tipo de justicia más allá de la injerencia de los dioses. Podríamos decir, en palabras de Roland Barthes, que la imagen nos *punza* allí donde sabemos que

el pedazo de ídolo mira hacia algún punto fijo de la tierra al que sus potencias no parecen alcanzar.

Jesús Abad Colorado, al contrario de Miguel Ángel Rojas, Óscar Muñoz o José Alejandro Restrepo (todos ellos artistas que han encontrado en la imagen un medio, más que un fin) ha elegido la fotografía como un destino en sí mismo y ha partido de una afirmación documental, a la que no son ajenos planteamientos estéticos e ideológicos y que está acentuada por el hecho de que sus procesos se dieron fundamentalmente en el contexto periodístico. Sólo que, aquí, a diferencia de lo que ocurre con el arte contemporáneo colombiano, entregado a experimentaciones técnicas, diálogos lingüísticos e investigaciones de materiales y ubicaciones espaciales notables, la crítica de la obra de Jesús Abad Colorado debe ocuparse de los poderes de la imagen y de la referencia a esa realidad factual de la que fue obtenida. “El fotógrafo no sólo nos dio estas imágenes; también estuvo allí, con los que sufrieron”. Y la enormidad de este predicado, que parece probar el aprovechamiento del cazador de trofeos visuales, dota en este caso a cada imagen de una especial potencia de confirmación. Potencia que, para fortuna del arte, no se agota en la verificación de la situación de la que se suponen prueba.

Pero, ¿de qué podrían ser evidencias estas últimas fotografías que evaden la personificación de la tragedia y eligen, en lugar del sufriente, la representación oblicua de lugares y aposentos que de igual manera vivieron la agresión? ¿Cómo leer estas imágenes donde el cuerpo del doliente ha sido sustituido por el concreto, la madera, las vigas, las pizarras y las sillas, a la vez impotentes y elocuentes? Es mirar oblicuamente el vasto panorama de la devastación lo que piden las imágenes que componen la exposición presentada en la sala de Exposiciones de la Universidad EAFIT.

El primer aspecto que sorprende al observador habituado al universo de Colorado es el hecho de

que ahora las imágenes renuncien, en gran medida, a la representación de personas y grupos humanos. Con ello, de alguna manera, se elude parcialmente una vinculación fácil entre el conflicto y la representación de personas que, con ademanes, gestos y lamentos, puedan añadir una dimensión teatral a la representación. En este caso, el motivo de las imágenes no son cuerpos que expresan la vivencia espiritual de la guerra, sino espacios específicos que conservan en su superficie y en sus pliegues la huella de la iniquidad.

Las fotografías de esta muestra clausuran el “Encuentro de Fotografía Medellín 2008”, dedicado a explorar la manera en que la imagen fotográfica se ocupa de turismo, migración y desplazamiento. En esta muestra, resulta evidente que el fotógrafo se acerca al concepto del evento mediante la confrontación que la imagen conseguida en medio del fuego cruzado puede hacer de los espacios agredidos, particularmente escuelas y aulas de clase de pueblos minúsculos, arrasados por la horrenda marea de las balas y las bombas. Esta elección temática se convierte, además, en declaración sobre la fuerza del testimonio indirecto que la imagen puede hacer de la huella que la violencia ejerce sobre cosas y lugares, y en una fuente de posibilidades para que la fotografía se desligue de la simple condición documental y explore los valores estéticos y éticos favorecidos por el arte. Si es más eficaz apelar a las conmovedoras huellas que las agresiones dejan sobre la piel de las cosas y la intimidad de los lugares, también los circuitos del arte, los valores expositivos y la circulación por la galería y el museo otorgan a la obra un poder de comunicación que, no por indirecto, resulta menos esclarecedor.

Y es que apelar a los lugares y al testimonio mudo e impotente de los objetos ante situaciones de excepción se ha vuelto una de las más productivas líneas de investigación del arte contemporáneo

colombiano. Piénsese, por ejemplo, en el atroz vaciado en cemento de muebles recolectados en masacres por Doris Salcedo, a los que se añaden cabellos de las víctimas, o en aquellas reproducciones del espacio de infancia en la instalación *Grano* de Miguel Ángel Rojas de 1981. Allí, como en Jesús Abad Colorado, el espacio es recuerdo de la expulsión y llamado de la nada, huella de la degradación. Dentro de todo el conjunto, la poderosa serie dedicada a las pizarras tiene, además de la evocación de las atrocidades cometidas en nuestro país contra las escuelas y los niños, una ironía que revela la alianza que hay entre guerra y educación, así como lo hacía en fotografías anteriores con el matrimonio entre catolicismo y violencia. La imagen del tablero con las operaciones matemáticas y ecuaciones algebraicas a cuyos signos operativos han reemplazado los impactos de bala o la del conmovedor texto de la última clase antes de la irrupción de las bombas, transcripción del relato bíblico de Caín y Abel, quedarán como testimonio de una excursión que toma del periodismo su estrategia narrativa, pero que debe al arte y a sus posibilidades metafóricas el logro de una retórica que explora las relaciones sociales y culturales que subyacen al complejo entramado de intereses que pugnan por hacer la representación *oficial* de los acontecimientos políticos y sociales.

En un programa grabado por la televisión española en la década del setenta, el escritor cubano Alejo Carpentier se refería a la inventiva y a la capacidad de síntesis poética del surrealismo con una anécdota pintoresca. En ella, dos poetas caminaban por una calle y encontraron una tienda de accesorios para la caza en cuyo anuncio se leía “Trampas para animales”. Uno de ellos advirtió que el letrero quedaba exactamente debajo de una pequeña ventana a la que se asomaban en ese momento dos seminaristas. Desde luego, como señalaba el escritor

cubano, pidió que, inmediatamente, antes que esta configuración cambiara, alguien fuera a conseguir una cámara. En 1983, Susan Sontag, en uno de los más memorables libros que se han escrito sobre la imagen y la responsabilidad del artista, señaló cómo la fotografía padece la triste reputación de ser el instrumento que más fácil permite convertir las miserias de los demás en una especie de turismo cultural y estético. Para Sontag, la condición estrictamente “surrealista” de la fotografía residía en su capacidad para enrarecer la experiencia. A este peligro se suma que el fotógrafo crea, a causa de su ojo capacitado para establecer relaciones impensadas, que es el único testigo de excepción válido y que sólo su imagen inteligente, aguda o poética es *la* representación de la realidad y la descripción que, al final, contará para los vencidos.

Participar del arte implica, en estas circunstancias, que el propósito documental sea sólo una estrategia de exploración, donde la condición verdadera de la imagen obtenida queda en una posición secundaria, lo cual significa perder algo de autoridad pragmática y narrativa, pero ganar en análisis y distancia. En este estrecho margen, el que va del documento al arte, se mueve ahora la fotografía de Jesús Abad Colorado. No sólo participa en esta ocasión de la larga y fecunda tradición de fotografía con tema social en Colombia, sino que ha añadido a su capacidad para descubrir la peculiaridad de las cosas y los espacios una mirada oblicua, una luz irónica e indirecta a la que, en este valle de lágrimas, también tenemos derecho. ■

Efrén Giraldo (Colombia)

Ensayista y crítico, profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

Notas

1 “El crítico artista”, 1891.