

La persistencia de la angustia: memoria, ausencia y voz en el videoarte colombiano

CAROLINA ACOSTA MARTÍNEZ*

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia



La persistencia de la angustia: memoria, ausencia y voz en el videoarte colombiano

Parece que la estética no tiene lugar en un contexto conflictivo como el colombiano, pero los artistas locales insisten en entre-mostrar con sus obras esos reales a los cuales intentamos dar la espalda para resguardarnos. En este orden de ideas, este artículo pretende resaltar el carácter ético de un conjunto de obras colombianas de videoarte que son llamadas a “declarar” sobre las condiciones socioculturales bajo las cuales vieron la luz. Con su apelación a la memoria, la ausencia y la voz, parece que estas obras buscan angustiar al espectador creando sobresaltos en la profusión de textos e imágenes banales y obsoletas que ofrecen los medios de comunicación (incluyendo el ya famoso significativo “posconflicto”) como distractores ante los horrores de la guerra.

Palabras clave: angustia, ausencia, estética, ética, guerra, memoria, videoarte, voz.

La persistance de l'angoisse: mémoire, absence et voix dans l'art vidéo colombien

On dirait que l'esthétique n'a pas de place dans un contexte conflictuel comme celui de Colombie, mais les artistes locaux insistent à entre-montrer dans ses œuvres ces réels auxquels nous essayons de tourner le dos pour nous en protéger. Dans cet ordre, cet article essaie de souligner le caractère étique d'un ensemble d'œuvres d'art vidéo colombiennes qui sont appelées à «déclarer» sur les conditions socio-culturelles dans lesquelles elles ont vu la lumière. Avec les recours à la mémoire, l'absence et la voix, elles cherchent à angoisser le spectateur via la création de sursauts dans la profusion de textes et d'images banales et obsoletas offertes par les médias (y inclus le déjà renommé signifiant «post-conflit») en tant que distracteurs face aux horreurs de la guerre.

Mots-clés: angoisse, absence, esthétique, éthique, guerre, mémoire, art vidéo, voix.

The Persistence of Anguish: Memory, Absence, and Voice in Colombian Video Art

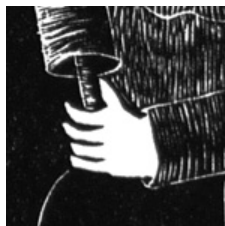
It seems that there is no place for aesthetics in a conflictive context such as the Colombian one; however, local artists have insisted on hinting at those aspects of the real that we turn our backs on in order to protect ourselves. In this order of ideas, the article highlights the ethical nature of a series of Colombian video art works that “make a statement” regarding the socio-cultural conditions in which they arose. Appealing to memory, absence, and voice, it seems that these works seek to startle and produce anguish in their viewers by presenting an abundance of banal texts and images offered by the media (including the already famous signifier, “post-conflict”), which distract us from the horrors of war.

Keywords: anguish, absence, aesthetics, ethics, war, memory, video art, voice.

CÓMO CITAR: Acosta Martínez, Carolina. “La persistencia de la angustia: memoria, ausencia y voz en el videoarte colombiano”. *Desde el Jardín de Freud* 14 (2014): 171-186, doi: djf.v14n14.46120.

* e-mail: ninacostanz@gmail.com

© Ilustraciones: Antonio Samudio



1. Por la ya tan trasegada expresión “ética y estética”, entiéndase la tradicional diferenciación entre el trato con el objeto artístico y el trato con el otro, enlazados en el presente texto en el trato con el objeto *a*. La distinción entre los asuntos de la sensibilidad y los de la razón práctica, introducida por Kant en su *Crítica del juicio*, es superada por vía de la intersubjetividad, posición que Lacan dejó atrás mediante el énfasis en la noción de afánisis subjetiva. Este artículo se inclina hacia el camino trazado por la afirmación de Wittgenstein “*Ethik und Aesthetik sind Eins*” (Ética y estética son una). Aunque el autor no desarrolló tal aserto en la obra citada, tratándose el *Tractatus* de un escrito en donde cada enunciado fue construido meticulosamente, no es una afirmación sin consecuencias, según lo señala Carla Carmona Escalera. Véase: Carla Carmona Escalera, “El genio: ética y estética son una” (documento presentado en el V Mediterranean Congress of Aesthetics: Art, Emotion, Value, Cartagena, España, 4 al 8 julio, 2011). Disponible en: <https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/19.Carla-Carmona-Escalera.pdf> (consultado el 10/01/2014).

¿Cómo la ética y la estética¹ se articulan en un ámbito de guerra como el colombiano? Frente a la ferocidad de la violencia parece que la estética no tiene lugar, no como elemento prioritario. No obstante, cuando las manifestaciones del arte dejan de ser consideradas fruto de la sensibilidad individual de los artistas y empiezan a ser concebidas como productos de prácticas discursivas que tienen mucho que decir sobre la relación entre sujeto y sociedad, el arte se convierte en un interlocutor fundamental para indagar sobre un contexto particularmente conflictivo como el nuestro.

Siguiendo este orden de ideas, la imagen bella, esa con la que muchos colombianos decoramos las paredes de nuestras casas, se muestra insuficiente para dar cuenta de las realidades que acechan más allá del íntimo y apacible seno del hogar. Si tal imagen ya no posee el mismo prestigio es porque el arte en general no puede dar la espalda a toda una serie de tensiones y rupturas que tuvieron y siguen teniendo lugar dentro y fuera de él. Estas tensiones y rupturas resaltan la crisis de los sistemas simbólicos, cada vez más “agujereados” y precarios para dar cuenta de una serie de realidades y de *Reales* que palpitan con particular insistencia, reclamando la atención de los artistas.

Frente a este reclamo los artistas optan o por seguir alimentando la sucesión de imágenes banales, obsoletas y atractivas que se alinean con las que ofrecen los medios masivos de comunicación como estrategia adormecedora y distractora, o por asumir una postura ética más comprometida y atreverse a bordear, de alguna manera, lo Real tras las realidades. Pero tal tarea no es nada fácil y frecuentemente es vista como sospechosa. Esto es particularmente cierto en el caso de la historia de la violencia en Colombia, repleta de vacíos documentales, contradicciones y silencios pactados.

Pese a estos esfuerzos de los artistas contemporáneos por apuntar, así sea mortificando al espectador, hacia lo Real que no cesa de gritar, la función apaciguadora de la imagen bella sigue siendo sobrevalorada en los circuitos artísticos. No obstante, tal vez el asunto de la belleza no sea central en esta discusión, pues está claro que el criterio estético ya no consiste en diferenciar lo que es arte de lo que no lo es, debido a que precisamente la belleza (o su ausencia) no están ahí para guiar al crítico y al espectador. Actualmente, el criterio estético es un asunto político, relativo a la lectura

de la realidad que proponen “[...] ciertas corrientes del arte contemporáneo que en el fondo buscan alcanzar la angustia que no apunta ni a lo bello ni a la armonía, pero que flirtean [...] con los límites de la angustia”².

Además, cabría preguntarse si la imagen bella sería la contraparte de la imagen inquietante, siniestra o francamente horrorosa, que enfrenta al espectador con lo que usualmente no quiere ver. En esa polaridad que Freud propuso en 1915 en “Pulsión y destinos de pulsión”³, no entre el amor y el odio, sino más bien entre amor-odio e indiferencia, la imagen bella (en el sentido clásico de conmovedora, aquella que mueve al amor) y la imagen perturbadora parecerían estar situadas en el primer polo; mientras que la imagen-entretenimiento, banal y obsolescente, aquella que sucumbe al *espectáculo* (tal como lo entiende Guy Debord)⁴, se ubicaría en el segundo.

MEMORIA

El video es uno de los medios de las artes visuales frecuentemente utilizado para provocar al espectador y despertarlo de su letargo mediático, de su *indiferencia escópica*, por llamarlo de alguna manera. Sus orígenes, tributarios de la crítica a la televisión, hacen prevalecer la experimentación sobre el carácter comercial, la detención sobre la vertiginosidad. Como emplea la misma base técnica⁵ (el tubo catódico), constituye una suerte de caballo de troya: critica al medio televisivo desde su interior, empleando los mismos recursos. Los experimentos visuales realizados por Nam June Paik y Wolf Vostell entre los años sesenta y ochenta del siglo xx dan cuenta de esta estrategia.

El videoarte colombiano no fue ni es ajeno a estas tendencias, sobre todo teniendo en cuenta que el “material” que ofrece la realidad local, especialmente desde mediados del siglo pasado⁶ es en sí mismo poderosamente angustiante. Es en este sentido que el video, como medio propicio para revelar (más bien, para desvelar) el horror de la violencia y llamar la atención del público sobre la complicidad que implica no pronunciarse al respecto, es empleado de maneras insospechadas por algunos artistas colombianos.

Óscar Muñoz, por ejemplo, se empeña en que no olvidemos. Nos ofrece rostros de las secciones necrológicas de los diarios y autorretratos que con el transcurrir del tiempo se hacen irreconocibles: facciones a medio hacer, sombras, cenizas. En todo caso, la obra de Muñoz es un constante *memento mori*, un recordatorio de que el fin de la vida es inevitable. Sus imágenes, deleznable, frágiles, cuyo deterioro se hace aún más notorio por la manipulación de la velocidad del registro videográfico, remiten a la muerte como Real, más allá de todo relato y de toda imagen. Tales imágenes poseen

2. Colette Soler, *Declinaciones de la angustia* (Bogotá: Gloria Gómez Ediciones, 2007), 17.

3. Sigmund Freud, “Pulsión y destinos de pulsión” (1915), en *Obras completas*, vol. XIV (Buenos Aires: Amorrortu, 1976), 105.

4. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Santiago de Chile: Naufragio, 1995).

5. Al menos en sus orígenes.

6. “Material” conformado por cuerpos humanos desaparecidos o fragmentados por procedimientos violentos y cuerpos discursivos fraccionados por las contradicciones internas de un orden sociopolítico sumamente inestable.

el poder de confrontar al espectador con su propia muerte, y por eso se presentan como un límite a la indolencia.

En el *Proyecto para un memorial* (2004-2005)⁷, por ejemplo, cinco monitores muestran el intento del artista por capturar rostros de obituarios de los periódicos, con un pincel empapado en agua que se mueve vertiginosamente sobre una piedra calentada al sol. La técnica es algo inverosímil: agua sobre losa hirviendo. Al contacto con la piedra, el agua deja un rastro visible que se evapora rápidamente, impidiendo que los rostros dibujados se completen. Uno tras otro, esos rostros sucumben, pero Muñoz (más exactamente una parte suya, podríamos decir la que lo representa por excelencia, su mano⁸), lejos de desistir, insiste en ellos.

7. Oscar Muñoz, *Proyecto para un memorial* (Bogotá: 2004-2005). Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/memorial.html> (consultado el 10/01/2014).

8. Aunque podríamos también referirnos al ojo en iguales términos: ¿no es su ojo el que pone el artista en el sitio del ojo del espectador? ¿No es el ojo de Muñoz el que ve directamente, sin mediación del registro en video, esos rostros que se evaporan?

9. Según el Diccionario de la Real Academia Española: “Sedimento del líquido contenido en una vasija” (DRAE en línea, 2001. Consultado el 24/07/2013). Nótese que tanto el poso como los reflejos de agua y las líneas de la mano, significantes e imágenes empleados por Muñoz como contenidos y nominaciones de sus trabajos, son métodos adivinatorios: maneras de apelar al saber absoluto de un Otro sin falta. Precisamente fue el Oráculo-Otro de Delfos el que advirtió a la madre de Narciso sobre el fatal peligro que corría su hijo si se enfrentaba alguna vez con su propia imagen reflejada. Cabe mencionar que una de las obras-proceso más conocida de Muñoz es justamente la llamada *Narcisos*.

10. Slavoj Žižek, *¿Quién dijo totalitarismo?* (Valencia: Pretextos, 2002), 166.

En esta obra el artista está ahí, literalmente de cuerpo presente, no solo como la mano y la sombra que hacen aparecer, sino también como la mano y la sombra desaparecidas. De hecho, la sombra de su mano bailotea junto a los rastros que se evaporan. Jugándose su cuerpo (por la mano, por la sombra) Muñoz les presta a aquellos rostros que no logran aparecer íntegramente una contundencia material y visual que no alcanzan a tener. Aunque aquellas facciones son de personas claramente identificadas en los obituarios como muertas, es inevitable no evocar con ellas a los desaparecidos de la violencia política en Colombia.

En términos generales, la obra de Muñoz está hecha de trazos incompletos, sombras, detritus y posos⁹; en fin, de restos: sobras de algo que nunca estuvo completo pero que alguna vez ofreció a los ojos la ilusión de completitud. Aquí participan los cuerpos, el del artista y el de los muertos, pero como residuos. Al poner de relieve esta dimensión, la del resto, que es también una de las dimensiones del objeto *a*, el artista adopta una postura ético-estética consistente en no rendirse ante los encantos de la forma (completa, cerrada). Óscar Muñoz asume que solo al dar a entrever lo imposible de una forma que no se consume nunca, que se escapa a cada instante, puede dar cuenta éticamente de esas presencias que ya no están, de cuya ausencia somos todos, en alguna medida, responsables.

Ahora bien, ¿para qué Muñoz se aferra a esos despojos, a esas facciones que no terminan de mostrarse? Slavoj Žižek afirma que el “error” del melancólico consiste en confundir la falta originaria del objeto con una pérdida:

[...] en el proceso de pérdida hay siempre un resto que no puede ser integrado mediante el trabajo de duelo y la fidelidad fundamental es ante el resto. El duelo es una suerte de traición, el “matar por segunda vez” al objeto (perdido), mientras que el sujeto melancólico mantiene la fidelidad al objeto perdido.¹⁰

Es decir, semejante “error” está en ubicar la resistencia ante la elaboración simbólica de la falta en la pérdida irremediable de un objeto *positivamente* existente. Con esta insistencia en el despojo, Žižek se refiere a fenómenos socioculturales contemporáneos de diversa índole. En el *Proyecto para un memorial* (2004-2005), Muñoz hace visible de algún modo la falta originaria de un orden social inestable que desdeña la elaboración simbólica, señalando en el lugar de esa falta los restos de un objeto históricamente, *positivamente* (de nuevo, la palabra que usa Žižek) existente: los muertos, los desaparecidos¹¹.

Sin embargo, lo que podría parecer en primer término un “error” melancólico se convierte en acierto, pues el artista se compromete con ese objeto perdido en la vía de la elaboración; su obstinación en mostrar el resto llama la atención sobre la necesidad de elaborar duelos escamoteados y construir memoria. En este sentido, Muñoz mete el dedo en la herida, mueve resortes de angustia, convoca el padecimiento del espectador, lo invita a abandonar su posición pasiva y contemplativa para tramitar un duelo colectivo, lo cual exige algún esfuerzo subjetivo, una asunción de responsabilidad y también una renuncia. Con sus imágenes que se escapan, que no perduran, que no se fijan, que no se preservan ni se coleccionan, hace un llamado a matar al objeto por segunda vez, como dice Žižek, a dejarlo ir, a darle justa sepultura.

Es en torno a la imagen que se articula este llamado. En este sentido, Régis Debray señala que la imagen es una suerte de mediación entre los vivos y los muertos¹²: un cadáver humano no es un ser vivo, pero tampoco es una cosa, sino una suerte de presencia/ausencia. Para el autor, así como para Freud en “Tótem y tabú”¹³, tal vez la primera experiencia metafísica del animal humano, de indudable matiz estético y religioso, fue el enigma de ver a otro ser humano en el tránsito de estar animado a estar muerto.

A esta experiencia Debray la ha denominado, en una curiosa torsión de la expresión de Lacan, el verdadero *estadio del espejo* humano, consistente en contemplarse en un doble o alter ego inanimado, cuerpo visible que revela algo de lo no visible. El cadáver es, en este sentido, una presencia invasiva del resto: por excelencia los restos mortales que parasitan la imagen cotidiana y la desestabilizan. Hasta el más bello de los despojos, hasta el más magistralmente preservado y maquillado causa ese estremecimiento, un trauma tan angustioso, según Debray, que reclama una medida inmediata consistente en:

[...] hacer una imagen del innombrable, un doble del muerto para mantenerle con vida y, a la vez, no ver ese no sé qué en sí, no verse a sí mismo como casi nada. Inscripción significativa, ritualización del abismo por desdoblamiento especular [...] La imagen, toda



11. Cabría preguntarse si se debe decir, más bien, positivamente in-existentes.
12. Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (Barcelona: Paidós, 1994).
13. Sigmund Freud, “Tótem y tabú” (1913 [1912-13]), en *Obras completas*, vol. XIII (Buenos Aires: Amorrortu, 1976), 1.

imagen, es sin duda esa argucia indirecta, ese espejo en el que la sombra atrapa a la presa. El trabajo del duelo pasa así por la confección de una imagen del otro que vale por un alumbramiento. Si esa génesis se confirma, la estupefacción ante los despojos mortales, descarga fundadora de la humanidad, llevaría consigo a un mismo tiempo la pulsión religiosa y la pulsión plástica. O, si se prefiere, el cuidado de la sepultura y el trabajo de la efigie. Todo viene junto y lo uno por lo otro. De la misma manera que el niño agrupa por primera vez sus miembros al mirarse en un espejo, nosotros oponemos a la descomposición de la muerte la *recomposición por la imagen*.¹⁴

Es esta desprestigiada recomposición por la imagen, fuente de todo tipo de querellas históricas, a la que acuden, a su manera, los artistas contemporáneos. La boca en el lugar del ojo, la nariz en el nacimiento del cabello, las mejillas completamente desdibujadas: es precisamente una re-composición la que anima la “contra” que se inventó Muñoz para hacer frente a la indiferencia del espectador, cansado de escuchar hablar de quienes no conoció y de cuyo paradero no sabe. Solo que este particular conjuro no es especular, no permite una identificación sosegadora; todo lo contrario: *des-identifica*, convoca la angustia.

Mientras Debray se toma la licencia de aplicar la expresión *estadio del espejo* a la experiencia humana de verse a sí mismo en el cuerpo sin vida de otro, vislumbrando en ese *doble* inerte suyo, visible, algo del orden de lo invisible, Muñoz destripa los mecanismos del espejo plano y del cóncavo, de las flores y del ojo. Disecciona el esquema óptico lacaniano, lo desmonta, dispone sus partes sobre la mesa, y si no lo explica como lo haría Lacan, es solo porque no le compete ni le importa.

AUSENCIA

*Un agujero con un poco de materia alrededor*¹⁵, así llama Gérard Wajcman al vacío rodeado por una obra de arte. Es sumamente provechoso que este autor relacione la materia así dispuesta, no con el vaso sino con el *molde*, como si en vez de evitar cuidadosamente que el vaso se rompa, se lo hiciera añicos contra el suelo¹⁶, para desmoldar lo que ahí adentro tiene ya consistencia, no de vaso, sino de otra cosa que lo habita, que posee su forma pero que no participa de su materia. Como si la ausencia fuera un objeto, una forma positiva: “[...] estas obras, estos objetos que recogen la ausencia del objeto que los completa, son en definitiva, y bien mirado todo, moldes, moldes negativos por los que corre la falta, que deviene así la forma ‘positiva’, el objeto moldeado”¹⁷.

14. Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, 27.

15. Gérard Wajcman, *El objeto del siglo* (Buenos Aires: Amorrortu, 2001), 75.

16. Tal vez ahí esté el sentido (más bien el sinsentido) de algunas tendencias iconoclastas reveladas en ciertos momentos de la historia del arte.

17. Wajcman, *El objeto del siglo*, 79.

Hacer añicos contra el suelo. *La bandeja de Bolívar* (1999) de Juan Manuel Echavarría¹⁸ consiste precisamente en eso. Se trata de un video hecho con una sucesión de fotografías que muestran las transformaciones de una réplica de la bandeja de porcelana que Bolívar encargó alguna vez con motivo de la conmemoración de la independencia colombiana, y que llevaba la inscripción “República de Colombia para siempre”. En el video puede apreciarse el proceso de fragmentación de la bandeja hasta quedar literalmente pulverizada. El sonido de la porcelana rompiéndose en cada avance hacia la destrucción hace aún más contundente la imagen, y se convierte en un estrepitoso registro del proceso de aniquilamiento de aquel bello objeto y del ideal que representa.

En esta pieza puede evidenciarse ese gesto de desmoldar el vacío nombrado antes. El video podría tratarse, entonces, de un intento por otorgarle “cuerpo” al vacío destruyendo la forma visible. No obstante, el objeto persiste, *insiste*. Algo permanece de él: el polvo blanco al que queda reducido es el sobrante que ya no es, por supuesto, la pieza completa inicial, sino que es otra cosa, por cierto bastante parecida a la cocaína. De esta manera, algo del objeto se mantiene, pero bajo otra modalidad.

Del residuo del ideal bolivariano da cuenta esa última imagen que evoca el conflicto armado sin necesidad de mostrar abiertamente sus operaciones sobre los cuerpos, sino más bien aludiendo a otro tipo de operaciones: las operaciones sobre los signos, el deslizamiento de los significantes. Viene bien aquí el término marxista *plusvalía*, referente de Lacan en su seminario sobre el reverso del psicoanálisis (1969-1970) para acuñar el objeto *a* bajo la perspectiva de *plus de goce*, como aquello que es llamado a compensar “lo que es de entrada un número negativo”¹⁹ una pérdida. Es en este sentido de *plus* que los productos del conflicto, las sobras, el despojo y, por supuesto, la ominosa procesión de los despojados (porque como sabemos, la plusvalía implica un robo) parecieran hablar desde el montículo de polvillo de la imagen final de la obra de Echavarría: ceniza preciosa para paliar la falta, suerte de “indemnización” tras la ruina. De este modo, Echevarría documenta, en ese registro de la pulverización de la bandeja de Bolívar, las transformaciones históricas de un conflicto con complejas motivaciones y resortes.

La figura hermosamente decorada de la bandeja, claramente identificable al inicio sobre el fondo negro del video, va haciéndose irreconocible al compás de cada estruendosa ruptura, hasta asumir otra figura completamente distinta, extranjera por la forma de la que proviene y aun así familiar por la forma que ha devenido: la de la cocaína. Esta nueva forma es, paradójicamente, producto de la deformación de la figura anterior, mancha que se transforma en pantalla, una vez que el espectador ha reconocido el nuevo objeto. El video desvela ante los ojos del espectador el engaño del ideal deshecho

18. Juan Manuel Echevarría, *La bandeja de Bolívar* (New York: 1999). Disponible en: http://www.jmechavarria.com/gallery/video/gallery_video_bandeja.html (consultado el 10/01/2014).

19. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis (1969-1970)* (Buenos Aires: Paidós, 2008), 53.

y luego forma nuevamente una imagen virtual que, aunque también ilusoria, entra de otra manera en relación con la imagen real. La imagen idílica del puñado de cocaína, paraíso níveo, “actual” ideal de unificación de los pueblos bajo la rúbrica del objeto supuestamente asequible y sin embargo insatisfactorio, pasa a ser como esas raíces de sueño del árbol reflejado en el agua a las que se refiere Lacan cuando habla de la maniobra del Otro, el giro de 90 grados del espejo plano que muestra al sujeto la ilusión del florero invertido²⁰.

Echavarría señala la seducción ejercida por un objeto que se pone literalmente en primer plano como objeto de la satisfacción inmediata y que a pesar de su blancura, de su brillo seductor, ha revelado su origen “impuro”. Este objeto seguiría la lógica del *pseudodiscurso* capitalista, que en vez de crear lazo social (en este caso, la presumible hermandad de la cultura de la droga, la “mafia generalizada” que nos hace cómplices a todos) lo desintegra.

Hay otros objetos aparentemente satisfactorios. Un hermoso y apacible paisaje podría ser uno de ellos. Sobre todo cuando está claramente encuadrado y solo el movimiento casi imperceptible de las hojas de los arbustos y de los árboles hace pensar que aquello es un video; de otro modo, parecería una fotografía, un cuadro. De repente, un balazo viene a romper el silencio. Tras el sobresalto, vuelve la calma. Cuando el espectador se cree a salvo, otro balazo rasga la imagen. Así transcurren los dos minutos y cuarenta y cuatro segundos que dura *PAISaje cercado* (2009) de Fernando Pertuz²¹. Allí puede evidenciarse cómo en el lugar de la falta (una ausencia) aparece algo como anuncio de lo terrible que no se le muestra al espectador pero de lo cual se le ofrecen unas cuantas ‘pistas’: un alambre de púas que cruza el paisaje en primer plano y el sonido de un disparo que se repite.

En palabras del artista, “de lo que yo hablo ahí es de la ausencia: la ausencia de gente, de animales, de casas, de acciones, en fin, la ausencia de lo humano. Eso le da a la imagen, aunque bella, un carácter perturbador”²². Además, al referirse a la serie de videos a la que pertenece *PAISaje cercado*, Pertuz afirmó: “Con estos paisajes yo quería llevar a la gente a lugares donde ya no pueden llegar por la violencia, por el conflicto. Son paisajes que están prohibidos y que muchos de nosotros quisiéramos ver directamente. Como no se puede, yo llevo al público a ellos, al otro lado de la pantalla”²³.

La ausencia a la que se refiere Pertuz, esa que según él le otorga un matiz perturbador a la imagen a pesar de su belleza (y ese “a pesar” es aquí relevante), ¿podría equipararse a la falta?, “¿Dónde está el telón de fondo? ¿Será la ausencia? Pues no. La ruptura, la ranura, el rasgo ya de la abertura hacen surgir la ausencia —igual que el grito, que no se perfila sobre el telón de fondo del silencio sino que al contrario lo hace

20. Véase: Jacques Lacan, “Observación sobre el informe de Daniel Lagache” (1966-1989), en *Escritos* 2 (México: Siglo XXI, 1989).

21. Fernando Pertuz, *PAISaje cercado* (Bogotá: 2009). Disponible en: <http://www.fernandopertuz.com/PERTUZ-video-artnet-live-PAISaje-Cercado.htm> (consultado el 10/01/2014).

22. Palabras de Fernando Pertuz en una entrevista inédita sostenida con la autora de este artículo en el año 2012.

23. *Ibíd.*

surgir como silencio”²⁴. Del mismo modo que los balazos como gritos, como aberturas, hacen surgir el silencio al que deshacen, también se recortan contra la imagen y hacen aparecer algo en ella que da densidad a la ausencia (usualmente no visible) que la soporta. Es el balazo el que, colocado en el lugar de esa ausencia, le da consistencia.

El disparo presentifica algo del orden de lo Real que justamente no permite acercarse al paisaje: la violencia. Por eso el artista trae el paisaje al espectador, pero con él trae esa violencia que intranquiliza al sujeto. La función de la imagen en *PAISAJE cercado* no es, como sugeriría el título, preservar la cerca²⁵, mantener el lugar del observador, sino todo lo contrario: dislocar la visión, traer mediante la inversión del esquema tradicional del cuadro y el sujeto eso terrible, tan presente y, sin embargo, tan olvidado por su presumible lejanía.

Al *a-cercar*²⁶ el paisaje bello pero inevitablemente siniestro de aquellas zonas del país inaccesibles, el artista recuerda al espectador que la violencia permanece incólume a pesar de los esfuerzos por olvidarse de ella, y que su ferocidad no puede ser aplacada ni siquiera por la belleza de la imagen. Cuestiona de este modo la actitud del público y de él mismo, que suelen presenciar el conflicto armado desde el lado “cómodo” de la pantalla, evitando entrar directamente en contacto con el núcleo Real del conflicto, es decir, aquello de la guerra que escapa a la simbolización y, por consiguiente, a todo esfuerzo noticioso o informativo: el impronunciable espectáculo de la violencia, el uso desmedido del cuerpo del otro como objeto de goce, la imposibilidad de acudir a una tendencia natural que haga lazo con el otro y la inoperancia de la ley (de la palabra en general) para establecer límites.

La condensación de la acción, el detenimiento en y de ese paisaje ofrecido como señuelo al público ávido de imágenes violentas, con la advertencia del balazo como cercaña de lo Real que se repite y que rasga el cuadro, todas ellas son características de una escena fantasmática resquebrajada, *manchada*. Además, el carácter acusmático de los disparos expone aún más al espectador, así sea por unos segundos, a los embates de una violencia imposible de contener con razones y palabras. El espectador es mirado entonces por una presencia que no se sabe dónde está, cuáles son sus motivaciones, qué quiere (*¿Che vuoi?*) de nosotros; la angustia anida en ese vértigo de voz y mirada.

En este orden de ideas, el refinamiento de la imagen y su engañosa fijeza son maneras de contener el vértigo, de rodear el goce mortífero de la guerra, que no aparece explícitamente ahí, pero que se supone tiene lugar fuera del encuadre, fuera de la escena dentro de la escena. El marco contiene, pero también defiende al sujeto de ser presa directa de ese goce. No obstante, al forzar al espectador a salir de su estado contemplativo, estorbando de tanto en tanto su deleite en la imagen bella con el sonido atronador de la bala, se le insta a notar el cerco y el medio representacional como



24. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964) (Buenos Aires: Paidós, 1995), 34.

25. El “cercado” del paisaje no es una alusión exclusiva al alambre de púas, también se refiere a cierta cerca especular que no alcanza a contener la inminente fragmentación de la imagen del cuerpo, correlativa del cuerpo *Realmente* fragmentado que se supone (imaginariamente) tras el atronador sonido del balazo.

26. No solo en el sentido común de hacer próximo, sino también en el de introducir algo (*a*) de carácter no especularizable.

mediación de la mediación. Se le hace advertir ese límite olvidado, pues, a no ser que se acuda a algún recurso disruptivo como los que emplea Pertuz en *PAISaje cercado*, “[...] se ignora la pantalla como tal en el momento de la imagen tanto como se ignora el estado de inconsciencia en el sueño, es decir, se ignora el soporte y la construcción que hay detrás de la imagen”²⁷.

La construcción y el soporte que sostienen a la imagen, una vez señalados, caen deshaciendo el carácter especular y *espectacular* de la escena. Entonces el signifiante, ese que abre una fisura entre el cuerpo, su imagen y su nombre, se torna insuficiente. Sin embargo, tras el disparo el sujeto de la visión geometral se incorpora; el espectáculo, que será tras unos cuantos segundos desmantelado de nuevo por otro disparo, se reorganiza porque la hendidura es incurable: “La separación hace parte, ella misma, de la unidad del mundo, de la praxis social global que se ha escindido en realidad e imagen [...] la escisión que mutila esta totalidad hace aparecer al espectáculo como su finalidad”²⁸. El espectáculo debe continuar: sí, lugar común, pero cuánto sentido adquiere en este punto.

En *iNo disparen, prensa!* (2004)²⁹, Santiago Echeverry intenta por todos los medios, utilizando una repetición vertiginosa que no da respiro al espectador, evitar que el espectáculo se reorganice, que la escena se arme de nuevo. El *como si* de la escena montada por los medios queda en esta pieza puesto en entredicho por completo, pues algunos periodistas han quedado atrapados en el fuego cruzado entre militares y grupos armados ilegales, y la angustia es inminente. Los reporteros intentan huir de las balas con sus equipos a cuestas mientras corren en medio de la trocha. La cámara, que no deja de filmar, se mueve agitadamente de arriba abajo y de un lado al otro siguiendo el ritmo de quien la lleva. El grito “iNo disparen, prensa!”, proferido por una de las periodistas, se aúna al zumbido de las balas. Abajo, un anuncio indica que las imágenes han sido filmadas directamente de la pantalla del televisor. A continuación, una reconocida presentadora colombiana describe el suceso y se vanagloria de mostrar el registro de aquel acto de valentía. Luego, todo se repite, una y otra vez, incluyendo la intervención de la presentadora, a intervalos cada vez más cortos y desde distintos puntos de vista con respecto a la pantalla.

Al editar y reeditar el material ya editado, Santiago Echeverry explora las posibilidades del medio del video para entre-mostrar lo Real, *juguetea*³⁰ con él y reubicar el ojo del observador, modificando así la posición simbólica del sujeto y haciendo que este advierta la fragilidad de los montajes que los medios le ofrecen. Tal cambio de enfoque implica un acercamiento a la angustia destinado a abrir un resquicio en la indiferencia del espectador. Este suele recibir, desde la sala de su casa y tal vez sin concernirse, el producto de una edición cuyas motivaciones le son por completo

27. Hernando Rincón, *Pantalla. Notio|Opus|Taktiké* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2001), 49.

28. Debord, *La sociedad del espectáculo*, 9-10.

29. Santiago Echeverry, *iNo disparen, prensa!* (Bogotá: 2004). Disponible en: <http://www.echeverry.tv/?f=real&b=nodisparen> (consultado el 10/01/2014).

30. Bajo la luz (o la oscuridad) de este signifiante que apareció en un intento de asociación libre, cabría preguntarse si el juego entre imaginación y entendimiento que supone el arte desde la tradicional postura kantiana, es aún vigente en los tiempos que corren. En todo caso, el juego, el vaivén, está referido aquí a un flirteo con lo innombrable. ¿Es ese “[j]uego amoroso que no se formaliza ni supone compromiso” (Definición de la palabra *flirteo* según el DRAE, 2001) que se establece con lo Real, lo que subyace bajo gran parte de las manifestaciones artísticas contemporáneas?

desconocidas. Al tener la posibilidad de “ponerse en los zapatos” de los periodistas, que en aquella situación impensada cayeron en el lugar del objeto del goce exterminador de la guerra, de aquella que mutila, que engecece y que en último término acaba con la existencia, un espectador cualquiera, incluso el artista, tiene la posibilidad de acceder también a la experiencia de la angustia.

El video de Echeverri se aproxima a aquello que Lacan articuló en su seminario sobre la angustia como el momento en que “la falta viene a faltar”³¹. Cuando la pantalla del televisor ya no seduce con los objetos del deseo que taponan la falta, sino que *presentifican* la falta, en este caso como voz disruptiva de un disparo sin origen y *mirada* de un paisaje que resulta escrutador, surge lo *unheimlich*, que hace pasar al espectador, si bien no por el centro de la experiencia de la angustia, al menos por los bordes de la destitución subjetiva. Algo ha de conmoverse ahí, algo surge súbitamente (como dice precisamente Lacan que corresponde a los momentos de la angustia) como *señal*³² de la intervención del objeto *a*. En *iNo dispáren, prensa!* la señal está mediada aún, *enmarcada*³³, pero en todo caso sigue cumpliendo su función indicativa con respecto a lo subjetivo que ahí se despliega.

Observar a través de la pantalla televisiva a los reporteros en situaciones de peligro ha venido a ser habitual desde que los enfrentamientos armados³⁴ son registrados con minuciosidad por cámaras que cada vez parecen tener mayor alcance, transportadas hacia lugares cada vez más recónditos por periodistas cada vez menos temerosos. No obstante, tales registros se vuelven un lugar común, un trasegar infinito de imágenes cuyo impacto disminuye a la par con su profusión, procesión visual de horrores televisados, en donde el espectador se siente protegido precisamente por cuenta de la *tele*, es decir, de la distancia. El grito desesperado de la reportera en el video de Echeverri, la coraza supuestamente protectora de ese grito, de esa consigna, es el signo (la señal) de la ruptura de dicha lógica de la profusión cotidiana. Es señal también de la domesticación de lo hostil que ha tenido lugar gracias a esa profusión; lo *Heim*, lo familiar, no pasa por la estricta vigilancia, por la “requisa” del reconocimiento habitual: “ha permanecido *unheimlich*, menos inhabitable que inabitante, menos inabitual que inhabitado”³⁵. Justo ahí radica su poder desestabilizante, destitutivo³⁶.

Voz

La repetición, no de cualquier elemento sino justamente del grito, ese *extraño objeto*³⁷, provoca aquella ruptura de la familiaridad que conduce al espectador a preocuparse por lo que ocurre ante sus ojos en el intervalo de pocos segundos que media entre el desorden de la visión convocado por la cámara al hombro y el instante en que aquel

31. “Pero si de pronto falta toda norma, o sea, lo que constituye a la anomalía como aquello que es la falta, si de pronto eso no falta, en ese momento es cuando empieza la angustia”. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 10. La angustia (1962-1963)* (Barcelona: Paidós, 2006), 52.

32. Señal referida a “lo que ocurre respecto de la relación del sujeto con el objeto *a* en toda su generalidad”. *Ibíd.*, 98.

33. El fantasma está enmarcado en relación con lo Real, y la angustia surge como señal del objeto que empieza a hacer fisuras en ese marco, pero que a pesar de ello se vale de él, como aquel huésped desconocido que siempre ha estado ahí, en la casa: “lo horrible, lo oscuro, lo inquietante, todo aquello con lo que traducimos, como podemos, en francés, el magistral *unheimlich* del alemán, se presenta a través de ventanillas. Es enmarcado como se sitúa el campo de la angustia”. *Ibíd.*, 86.

34. La Guerra del Golfo Pérsico fue uno de esos primeros conflictos de repercusiones mundiales meticulosamente tele-transmitidos.

35. Lacan, *El seminario. Libro 10. La angustia (1962-1963)*, 87.

36. En el sentido de la destitución subjetiva, mencionado antes.

37. Véase: Michel Chion, *La voz en el cine* (Madrid: Cátedra, 2004).

“¡No disparen, prensa!” corta el aire. En ese momento precipitante, el *punto del grito* se presenta como un desgarramiento en el tiempo, una irrupción de lo impensable (lo indecible, lo no especularizable) en la cadena significante:

La expresión *punto del grito* pretende subrayar que lo importante no es tanto la sustancia, la modulación de ese grito, como su lugar. Y ese lugar puede estar ocupado en último término por nada, por un blanco, por una ausencia. El punto del grito es un punto impensable dentro de lo pensado, indecible dentro de lo que se dice, irrepresentable dentro de la representación. Ocupa un punto del tiempo, pero no tiene duración que le sea intrínseca. Suspende el tiempo que puede durar: es un desgarramiento en el tiempo.³⁸

Ese desgarramiento en el tiempo, que de acuerdo con Chion tiene más valor de lugar que de sustancia, se encarna en el grito “¡No disparen, prensa!”; ahí, en el resquicio en el que el sostén imaginario se derrumba y el símbolo es inoperante, el espectador es arrojado intempestivamente fuera de la escena dentro de la escena, encadenamiento televisado de los acontecimientos, para toparse de frente con la trocha como espacio sin ley ni forma. En este espacio, el grito intenta incansablemente articular una apelación al orden, pero no alcanza a contener la ráfaga ciega, proveniente quien sabe de dónde, destinada a despedazar, desmembrar, segar. En este mismo sentido, Diana Rabinovich se refiere a la función comunicativa del grito como llamado al otro que deja en el ser hablante una marca imborrable identificable con el deseo inconsciente, ese deseo indestructible de la *Traumdeutung* de Freud³⁹. No obstante, en el intersticio de goce que es la trocha en el momento del grito, la apelación al deseo es imposible.

Mientras que en *¡No disparen, prensa!* el horror se entre-muestra acudiendo a la función indicativa de la angustia como señal del objeto, en *Guerra y Pa* (2001) de Juan Manuel Echavarría⁴⁰ permanece revestido por el enunciado y, no obstante, reverbera tras este. Para realizar el video, dos aves parlanchinas fueron adiestradas para pronunciar reiterativamente una palabra. A una de ellas se le enseñó a decir “guerra” y a la otra “paz”. Pero como pronunciar “paz” es imposible para un ave, por muy parlanchina que sea, la segunda modula más bien tímidamente: “Pá”. El video presenta a las dos cotorras sobre un fondo blanco mientras entablan un diálogo que más bien parece la superposición de dos monólogos. El ave que pronuncia “guerra” se muestra impetuosa e impositiva, e intenta invadir el territorio de la otra, que es mucho más dócil. Además, entona la palabra con mayor frecuencia, lo cual esboza un panorama audible parecido al de nuestra historia.

Como “sujetos” del enunciado las aves “dan la talla”, ya que son capaces de modular las palabras correspondientes. Pero el artista les hace decir con esas voces vacías algo más que los vocablos recitados, les hace articular otro nivel de sentido que

38. *Ibíd.*, 85.

39. Véase: Diana Rabinovich, *El concepto de objeto en la teoría psicoanalítica* (Buenos Aires: Manantial, 1998).

40. Juan Manuel Echavarría, *Guerra y Pa* (New York: 2001). Disponible en: http://jmechavarría.com/chapter_guerraypa.html (consultado el 10/01/2014).

emerge en su brillantez cuando el espectador se concierne (ahora sí, plenamente como sujeto de la enunciación). Que si “guerra” y “pa”, que si “pa” y “guerra”... El parloteo de las cotorras es una metáfora muy pertinente del bla, bla, bla del enunciado, que recubre con sus significantes el sentido perturbador del retorno (siguiendo a Freud, plenamente siniestro) de los signos bajo el aspecto de una compulsión demoníaca “más originaria, más elemental, más pulsional”⁴¹ que el principio del placer.

Por otras vías, también tributarias de la voz, llega José Alejandro Restrepo a apuntar a esa compulsión demoníaca. En *Variaciones sobre el purgatorio* (2001)⁴², por ejemplo, muchos bañistas, hombres y mujeres, caminan bajo la superficie del agua, sumergidos en una piscina. Todos ellos deambulan cabizbajos, lentamente. El panorama no es muy claro, por momentos los personajes son casi sombras. La sala está, a excepción de esa imagen inquietante y luminosa, en penumbras. Tarde o temprano se revelan los resortes de aquella ilusión: un videobeam proyecta sobre un elemento arquitectónico del piso (otro nivel del suelo de la estancia, al que conducen unas escaleras) esa gran imagen de los bañistas superpuesta con la de la de una piscina.

Pero la revelación no es completa. Algo sigue atrapando al visitante de aquel extraño lugar. Voces resuenan acompañando a las sombras que arrastran los pies en el fondo de la piscina, algunas veces entreveradas con sonidos de rayos y truenos. Se trata de fragmentos discursivos relacionados con consignas religiosas aplicadas a la política, reproducidos una y otra vez. Es posible identificar, entre tales fragmentos, trozos de alocuciones de personajes públicos que ruegan perdón o exhortan a perdonar. Se distinguen la voz de Laureano Gómez demonizando el comunismo y la de Álvaro Uribe solicitando enérgicamente purgar el mal cortándole la cabeza a la serpiente de las FARC.

La desgarradura entre las caras simbólica y diabólica del superyó y su efecto sintomático en la cultura colombiana son recogidos por estas voces, algunas vigorosas, otras débiles y tímidas, pero todas igualmente dependientes del desdoblamiento entre comer y gozar. Este paso de lo simbólico-imaginario (siempre contenedor) del Ideal a lo Real (siempre incontenible) del goce encuentra eco en las palabras que Michel Foucault pronunció en una entrevista que sostuvo con Gilles Deleuze en 1972:

Sucede que las masas, en el momento del fascismo, desean que algunos ejerzan el poder, algunos que, sin embargo, no se confunden con ellas, ya que el poder se ejercerá sobre ellas y a sus expensas, hasta la muerte, su sacrificio, su masacre, y ellas, sin embargo, desean este poder, desean que este poder sea ejercido.⁴³

El discurso analítico como revés del discurso del amo se interroga sobre esa compulsión a la repetición de los sacrificios inútiles, que ya no sirven para purificar nada, desconectados míticamente, huérfanos ideológicamente. La voz en la obra de



41. Sigmund Freud, “Más allá del principio del placer” (1920), en *Obras completas*, vol. XVIII (Buenos Aires: Amorrortu, 2004), 23.

42. José Alejandro Restrepo, *Variaciones sobre el purgatorio* (Bogotá: 2011). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pjKmy8zhOIM> (consultado el 10/01/2014).

43. Michel Foucault, “Los intelectuales y el poder. Entrevista Michel Foucault-Gilles Deleuze”, en *Microfísica del poder* (Madrid: La Piqueta, 1980), 85.

José Alejandro Restrepo es, siguiendo este orden de ideas, un recordatorio de que el anverso de los discursos de perdón y olvido promovidos por la complicidad entre política y religión es la procesión de excesos de los que la historia colombiana no nos ha privado, y que exigen ser expiados en cada ocasión con mayor encarnizamiento.

En *Versión libre* (2011) de Clemencia Echeverri⁴⁴, tales discursos de perdón y olvido se insinúan sobre el fondo nunca esclarecido del acoso de los espectros de las “víctimas” sobre sus “victimarios”; el cual no está esclarecido, porque no tenemos manera de conocer las implicaciones subjetivas de una afirmación de tales proporciones. Pues a pesar de que “el que el perpetrador pueda ser asediado, atormentado por los fantasmas de sus crímenes, es un asunto tan antiguo como la tragedia griega”⁴⁵, tan amplia tradición no nos autoriza para desdeñar los muy singulares efectos que el trato violento del otro tenga en cada “victimario”, ni los intereses y motivaciones de la puesta en escena de los testimonios.

Por lo pronto, digamos que lo Real que no ha podido ser *insertado* en la cadena significante —a pesar de la pretensión de *reinserción* social de los actores ahí implicados— está en *Versión libre* como *presencia ausente*. Aun sin mostrarse abiertamente (no hay imágenes directas de las “víctimas”) eso reclama una posición (la cual, aun la del ojo, es siempre simbólica) tanto de parte de los declarantes como de la audiencia. En su particular insistencia, eso precipita un acto de enunciación que interroga al oyente sobre su propia enunciación, sobre su propio acto (aplazado o no), sobre su lugar, seguramente no tan fijo en la oposición maniquea entre “víctimas” y “victimarios” que el discurso oficial instaure como legítima.

¿Qué hay entonces de esos ausentes presentes, esos que no están ahí pero que se deslizan de enunciación en enunciación? Me refiero a los cuerpos sin voces, a los objetos de un goce indecible que no obstante no deja de hacerse oír. El espacio horroroso del *entre-dos-muertes* de Antígona⁴⁶, en *Versión libre* ni siquiera toma forma, sino que aparece como fondo innominado y no ubicable, en el que los cuerpos de los declarantes van y vienen en una procesión infinita, y sobre el cual se enredan las voces configurando una cacofonía, un reclamo ininteligible con el que la artista señala aquel “exceso de recuerdo sin inscripción simbólica, un exceso de goce del trauma que no hemos subjetivado en nuestra memoria histórica y al que debemos la persecución de las sombras de nuestros muertos vivos”⁴⁷.

LA PERSISTENCIA, LA ÉTICA

En casi todas las piezas mencionadas hay un intento de escribir algo que por sus dimensiones y su carácter de *dystichia*⁴⁸, de abrumador, de ruptura, de mal encuentro,

44. Clemencia Echeverri, *Versión libre* (Bogotá: 2011). Disponible en: <http://www.clemenciaecheverri.com/webcastellano/index.php/categorias/instalacion/23-version-libre> (consultado el 10/01/2014).

45. Gustavo Chirolla, “Interpelaciones en torno a *Versión libre* de Clemencia Echeverri”, en *VI Premio Luis Caballero. Proyecto nominado. Versión libre. Clemencia Echeverry* (Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, Gerencia de Artes Plásticas y Visuales, 2011), 4.

46. Véase: Jacques Lacan, *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960)* (Barcelona: Paidós, 2003).

47. Sylvia De Castro, “Testimonio de un despojo”, *Desde el Jardín de Freud* 3 (2003): 36.

48. Véase: Lacan, *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*.

exige una elaboración que en la realidad no se alcanza y que el videoarte tampoco logra, pero que al menos bordea con fuerza. Las obras tal vez no escriben ni inscriben, sino que *insisten* sobre la imposibilidad de la articulación simbólica, apelando a aquello que vulnera la cadena significativa, siempre dependiente del principio del placer.

En este sentido, las piezas que hemos llamado aquí a “declarar” (como en una suerte de *versión libre*) son, siguiendo el sentido de este término, *testigos* de un acto (el creativo) que tiene consecuencias subjetivas y culturales muchas veces inadvertidas y que parece dirigirse no precisamente a lograr esa idílica reconciliación entre principio de placer y principio de realidad que Freud⁴⁹ vislumbraba en la *poiesis* (en la creación propiamente dicha), sino a hacer evidente la imposibilidad que tiene lugar más allá del principio del placer, más allá de lo representable, de lo audible, de lo especularizable. Esto se da en el retorno de lo igual como punto de anudamiento entre angustia y goce.

Ahí, en el lugar inaudito donde no hay espejo, es decir, en el eje de la relación entre el sujeto en falta y el Otro en falta, es donde Lacan sitúa la angustia, cuyas coyunturas son aquellos “momentos donde aparece, en el imaginario, algo que convoca o evoca la doble incógnita del sujeto y del Otro”⁵⁰. Esta doble incógnita, portadora de la no-garantía, es fuente del desasosiego que las obras aquí indagadas generan en el público. Cabría anudar una tercera incógnita a la imaginaria-dual del Otro en falta y el sujeto en falta: la del otro, el prójimo, ese *autre* con a minúscula⁵¹ de cuyo tratamiento da cuenta el campo de la ética, que no en vano para Lacan está ligado al campo del goce. Entonces, asoma de nuevo la angustia en su función indicativa.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, CAROLINA. Entrevista inédita a Fernando Pertuz en el marco de la preparación de conversatorios de socialización de *Diestro para lo Siniestro. Lo siniestro en el videoarte colombiano*. Beca del Ministerio de Cultura de Colombia, 2012.

CARMONA ESCALERA, CARLA. “El genio: ética y estética son una”. Ponencia presentada en el V Mediterranean Congress of Aesthetics: Art, Emotion and Value, Cartagena, España, 4 al 8 de julio, 2011.

CHION, MICHEL. *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, 2004.

CHIROLLA, GUSTAVO. “Interpelaciones en torno a *Versión libre* de Clemencia Echeverri”. En

VI Premio Luis Caballero. Proyecto nominado. Versión libre. Clemencia Echeverri. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, Gerencia de Artes Plásticas y Visuales, 2011.

DE CASTRO, SYLVIA. “Testimonio de un despojo”. *Desde el Jardín de Freud* 3 (2003): 32-47.

DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Naufragio, 1995.

DEBRAY, RÉGIS. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.

ECHERRÍA, JUAN MANUEL. *Bandeja de Bolívar*. New York: 1999. Disponible en: <http://www.jmechavarria.com/gallery/video/>

49. Sigmund Freud, “El poeta y los sueños diurnos” (1908), en *Obras completas*, t. II (Madrid: Biblioteca Nueva, 1974), 1343.

50. Soler, *Declinaciones de la angustia*, 24.

51. No necesariamente implícito en la noción de sujeto. Es curioso que aquí el concepto de otro, habitualmente vinculado al registro imaginario, introduzca una *terceridad*, usualmente referida al registro simbólico.



- gallery_video_bandeja.html (consultado el 10/01/2014).
- ECHEVARRÍA, JUAN MANUEL. *Guerra y Pa*. New York: 2001. Disponible en: http://jmechavarria.com/chapter_guerraypa.html (consultado el 10/01/2014).
- ECHEVERRI, CLEMENCIA. *Versión libre*. Bogotá: 2011. Disponible en: <http://www.clemenciaecheverri.com/webcastellano/index.php/categorias/instalacion/23-version-libre> (consultado el 10/01/2014).
- ECHEVERRY, SANTIAGO. *iNo disparen, prensa!* Bogotá: 2004. Disponible en: <http://www.echeverry.tv/?f=real&b=nodisparen> (consultado el 10/01/2014).
- FOUCAULT, MICHEL. "Los intelectuales y el poder. Entrevista Michel Foucault-Gilles Deleuze". En *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1980.
- FREUD, SIGMUND. "Más allá del principio del placer" (1920). En *Obras completas*. Vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- FREUD, SIGMUND. "El poeta y los sueños diurnos" (1908). En *Obras completas*, t. II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974.
- FREUD, SIGMUND. "Pulsión y destinos de pulsión" (1915). En *Obras completas*. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1976.
- FREUD, SIGMUND. "Tótem y tabú" (1913 [1912-13]). En *Obras completas*. Vol. XIII. Buenos Aires: Amorrortu, 1976.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis (1959-1960)*. Barcelona: Paidós, 2003.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1964)*. Buenos Aires: Paidós, 1995.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis (1969-1970)*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 10. La angustia (1962-1963)*. Barcelona: Paidós, 2006.
- LACAN, JACQUES. "Observación sobre el informe de Daniel Lagache" (1966-1989). En *Escritos 2*. México: Siglo XXI, 1989.
- MUÑOZ, ÓSCAR. *Proyecto para un memorial*. Bogotá: 2004-2005. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/Óscar-munoz/memorial.html> (consultado el 10/01/2014).
- PERTUZ, FERNANDO. *Paisaje cercado*. Bogotá: 2009. Disponible en: <http://www.fernandopertuz.com/PERTUZ-video-artnet-live-PAISaje-Cercado.htm> (consultado el 10/01/2014).
- RABINOVICH, DIANA. *El concepto de objeto en la teoría psicoanalítica*. Buenos Aires: Manantial, 1998.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española-DRAE en línea 2001*. <http://www.rae.es>
- RESTREPO, JOSÉ ALEJANDRO. *Variaciones sobre el purgatorio*. Bogotá: 2011. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pjKmy8zhOiM> (consultado el 10/01/2014).
- RINCÓN MEDINA, HERNANDO. *Pantalla. Notio|Opus|Taktikê*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2001.
- SOLER, COLETTE. *Declinaciones de la angustia*. Bogotá: Colección Ánfora Soler, 2007.
- WAJCMAN, GÉRARD. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- ŽIŽEK, SLAVOJ. *¿Quién dijo totalitarismo?* Valencia: Pretextos, 2002.