

“La imagen desnuda”: una mirada al trabajo de Federico Ríos Escobar en clave de Rancière

DOI: 10.17230/co-herencia.19.36.15

Úrsula Ochoa*

ursula_c.arte8a@outlook.com

*La fotografía documental es como un asiento VIP
en el infierno de la humanidad*
Federico Ríos Escobar

*La fotografía no se ha convertido en arte porque
pondría en marcha un dispositivo que contrapone la
huella de los cuerpos a su copia.*
*Lo ha hecho explotando una doble poética de la imagen
al convertir sus imágenes simultáneamente o por
separado, en dos cosas: en los testimonios legibles de
una historia escrita en los rostros
o los objetos, y de bloques puros de visibilidad,
impermeables a toda narrativización y a todo pasaje del
sentido.*
Jacques Rancière

* Estudiante de la maestría en Estética de la Universidad Nacional de Colombia, donde obtuvo la Beca de Facultad. Es redactora para la sección de Cultura de *El Espectador*, escribe para la *Revista Internacional de Arte Artishock*, y se desempeña como redactora en la sección de arte para la revista *EXCLAMA*, Colombia.

La imagen desnuda

Jacques Rancière, profesor emérito de Estética y Filosofía en la Universidad París VII Denis Diderot, se ha destacado por enunciar reflexiones sobre el lenguaje y las imágenes, formulando una serie de categorías en varios de sus libros donde designa las diferentes clases de imágenes que nos encontramos en espacios como los museos, las galerías y los centros de arte, así como su relación con el pensamiento,

la técnica y la política. En *El destino de las imágenes* (2011), el filósofo propone tres categorías sobre estas imágenes de la cultura, a saber: la imagen desnuda, la imagen ostensiva y la imagen metamórfica. Una tripartición interesante que nos ayuda a entender el juego entre la producción social y la producción artística, así como la discursividad de los síntomas que aquellas imágenes proponen frente al mundo.

En primer lugar, las imágenes desnudas bien podrían ser todas aquellas fotografías y registros de momentos históricos, o incluso personales, que se hacen manifiestos en contextos que no son propiamente artísticos; es decir, un álbum familiar o un recorte de prensa. Esta es pues la imagen como testimonio, o la imagen testigo.

La segunda categoría es la imagen ostensiva; esta:

[...] también afirma su potencia como la de la presencia bruta, sin significación. Sin embargo, se encomienda en nombre del arte. Plantea esta presencia como lo propio del arte, frente a la circulación mediática de la imaginería pero también a las potencias del sentido que alteran esta presencia: los discursos que la presentan y la comentan, las instituciones que la ponen en escena, los saberes que la historizan (2011, p. 43).

Por último, la imagen metamórfica es la que intenta hacer una “crítica de las imágenes”, desde la presencia “de las operaciones y los productos del arte”, así como “de las formas de circulación de la imaginería social y mercantil y de las operaciones de interpretación de esta imaginería” (Rancière, 2011, p. 44).

Ahora bien, en este escrito nos concentraremos en la primera de estas categorías, la *imagen desnuda*, aquella que “no hace arte” porque, como bien lo ha señalado Rancière, “lo que nos muestra excluye los prestigios de la diferencia y la retórica de las exégesis” (2011, p. 42), es decir, que rehúye a la polisemia a la que sí están sujetas las imágenes del arte y solo presenta la experiencia de los individuos, en cuanto que “la tarea del arte consiste entonces en jugar con la ambigüedad de las semejanzas y la inestabilidad de las diferencias” (p. 44).

Así, la imagen desnuda, como la plantea Rancière, es la imagen que da testimonio de un hecho particular vivido en un momento preciso, sobre el cual las formas de representación del arte podrían quedarse cortas. En ese sentido, podemos entender a qué se refiere cuando señala que la imagen desnuda “no produce arte”, dado que,

para Rancière, las imágenes del arte son operaciones que producen un distanciamiento frente a la semejanza de las cosas, ya sea a partir de la técnica o de sus formas de presentación e interpretación por medio de la exégesis, esto es, de los discursos. Como ejemplo, podemos recordar las obras de la artista Beatriz González, quien durante años ha hecho uso de diferentes recortes de prensa para llevarlos al contexto del arte desde el dibujo, la pintura y los objetos; así, González hace uso de las imágenes desnudas para volverlas imágenes ostensivas, o bien imágenes metamórficas. Es entonces la imagen desnuda aquella que es apropiada por el arte para cualquiera de sus fines, más allá de mostrar un testimonio.

Por lo mismo, la idea que une a las imágenes desnudas es la marca de la historia, y es justo aquí donde la fotografía documental de Federico Ríos Escobar encarna el sentido que le otorga Rancière a esta clase de imágenes. La imagen desnuda está destinada al testimonio porque el testimonio siempre va más allá de lo que representa; esto, si entendemos esta clase de imágenes como testigos mudos:

[...] al hacer que el rostro de los anónimos hable dos veces, como testigo mudo de una condición inscrita directamente en sus rasgos, sus costumbres y su entorno, y como poseedores de un secreto que no sabremos jamás, un secreto guardado por la misma imagen que nos lo entrega (2011, p. 35).

La imagen desnuda es pues una imagen destinada al testimonio, por cuanto se revela en una realidad sobre la cual suele admitirse que no cede a otra forma de presentación. En tal virtud, el trabajo de Federico Ríos Escobar, quien es conocido por testimoniar la vida al interior de las Farc, se enmarca en esta categoría, con una fotografía consciente de su papel político y desde unos principios que nos llevan a entender que estas imágenes también poseen un compromiso con la historia.



Fotografía de Federico Ríos Escobar. Del proyecto *FARC*,
los últimos días en la selva. Cortesía Federico Ríos.

“Un asiento VIP en el infierno de la humanidad”

Varias perspectivas sobre el infierno encontramos en las reflexiones de Oscar Wilde, Charles Baudelaire, Henri Frédéric Amiel y un gran etcétera, para quienes el infierno se encuentra dentro de cada uno de nosotros; pero quizás, una de las consideraciones sobre el infierno más cercanas a nuestra realidad ha salido de las reflexiones del filósofo existencialista Jean-Paul Sartre, quien afirmaba que “El infierno son los otros”. Un asiento VIP en el infierno de la humanidad es lo que ha tenido el fotógrafo Federico Ríos Escobar, cuyo trabajo centra su mirada en las complejidades de las realidades sociales, enfocándose en diferentes proyectos de fotografía documental que han sido publicados en medios como *The New York Times*, *National Geographic*, *Times Magazine*, *Der Spiegel*, *Paris Match*, *Leica Magazine*, *El País*, *Folha de Sao Paulo* y *Vanity Fair*.

Acercarse a su trabajo requiere de una mirada más despierta y compasiva, no desde el falso sentimentalismo o la errática creencia de superioridad, sino desde el propio sentido de compasión como una

virtud humana que une, porque es dada entre iguales. Esta mirada deberá distanciarse de la del espectador desatento, que observa la vida de los otros purgada por realidades adversas mientras disfruta cómodamente de un buen té y se distrae con la “belleza estética” de la imagen. En efecto, el trabajo de Federico Ríos guarda una impecabilidad en el recurso técnico, pero su propósito va mucho más allá que aquella belleza formal de un buen encuadre.

Gracias a las impactantes y conmovedoras imágenes que componen su obra, los colombianos hemos podido conocer una parte de nuestra historia; ese fragmento de historia que se oculta entre trochas, malezas y la fiera naturaleza verde del monte; una historia que ha sido referida precisamente en el fotolibro *VERDE: Diez años fotografiando a las FARC desde la selva* (2021), un importante documento gráfico que reúne 350 imágenes que documentan los últimos años del conflicto armado en Colombia.

VERDE es un libro para mirar con ojos respetuosos, mente abierta y bastante agudeza, con el fin de no dejarnos atravesar por los prejuicios que los dispositivos políticos procuran fijar en las mentes de los colombianos, para crear relatos simulados sobre lo que ha sido la historia de este país. Una historia que anula a los otros como seres humanos porque entiende los cuerpos como máquinas de guerra, como cifras estadísticas para determinados fines estatales, como botines del conflicto que se convierten en despojos, o como resistencias que hay que desaparecer (literalmente), sin importar en aquellas manipulaciones o crímenes la parte más importante de todas: la esencia humana. En ese sentido, el libro no tiene como fin apologizar las actividades de las Farc, sino el de mostrar aquella humanidad que a todos nos recorre a través de las venas, del cuerpo y de la voluntad:

Lo que grita este libro y lo que grita el mensaje de las fotografías, es que como colombianos, necesitamos apropiarnos de esa realidad tan adversa y acompañar a nuestros hermanos en estos territorios para ofrecerles posibilidades dignas de vivienda, educación y salud que les permitan tener una vida y soñar un futuro (Ríos Escobar, 2021, párr. 1).

No obstante, justo por los estragos del prejuicio y las ficciones inventadas sobre la realidad, el fotógrafo tuvo que dejar el país tras las reacciones suscitadas por la publicación del reportaje “Las órdenes de letalidad del ejército colombiano ponen en riesgo a los civiles”, de Nicholas Casey en el año 2019.¹ Así mismo, la etiqueta que le han dado de “fotógrafo de las Farc” ha sido reforzada y tergiversada por la impertinencia de algunos agentes gubernamentales que se han incomodado por su trabajo. Aquí, volviendo a Rancière, valdría la pena que entendiéramos lo que el filósofo denomina el “régimen ético” de las imágenes, aquel que evalúa el destino de ellas en términos de la utilidad que se les asigna según su contexto, y de los efectos que puedan producir, una reflexión que sin duda nos recuerda al famoso ensayo de Susan Sontag *Ante el dolor de los demás*. En efecto, para el caso de las imágenes del fotógrafo, su destino en el cuerpo político del país gravita entre ser entendidas como testimonios desgarradores de la realidad o como sentencias tergiversadas por determinada ideología.

Rancière nos recuerda en *Sobre políticas estéticas* cómo, para Aristóteles:

El hombre [...] es político porque posee el lenguaje que pone en común lo justo y lo injusto, mientras que el animal solo tiene el grito para expresar placer o sufrimiento. Toda la cuestión reside entonces en saber quién posee el lenguaje y quién solamente el grito (2005, p. 18).

En este sentido, cada una de las fotografías que componen el fotolibro *VERDE*, así como otros proyectos del fotógrafo como *Distrito 13*, *Medellín*, *Minería de oro ilegal*, *Desplazamiento interno en Colombia*, o las que hicieron parte de la exposición *Los días póstumos de una guerra sin final*, realizada en el año 2020, son imágenes reflexivas que ponen en común lo justo y lo injusto, y nos hacen preguntarnos sobre nuestros valores como humanidad, como individuos que hacemos parte de una gran historia o de este “mismo barco” (Sloterdijk,

¹ La senadora María Fernanda Cabal reaccionó al texto con un trino en el que señalaba a Casey de recibir dinero de la exguerrilla para hacer las denuncias sobre el Ejército. Cabal acompañó su mensaje con dos fotografías: una de Casey, a quien se refería en el trino, y otra en la que aparece Federico Ríos Escobar. “Ese trino desata una ola de trinos y señalamientos por redes sociales. El periódico hace una evaluación de seguridad y deciden que es mejor salir”, declaró Federico Ríos a *El Colombiano* (citado en Puentes, 2019, párr. 4).

citado en Vásquez Rocca, 2020),² y sobre el sitio que ocupamos o que queremos ocupar. Ríos considera entonces que “No nos conocemos como humanidad y eso hace cada vez más compleja la convivencia. Al desconocernos, no entendemos las necesidades del otro, sus búsquedas y sus preguntas; es desde ahí que no somos capaces de vivir en armonía” (2020, párr. 4).

La fotografía de Federico Ríos Escobar, cuando trabaja desde el otro lado -en términos del fotógrafo: desde “el infierno de la humanidad”-, se configura a partir de un tipo de desnudez de la imagen que transforma por completo nuestra realidad porque cuestiona, justamente, las hegemonías del discurso; un discurso que, en cuanto dispositivo (en términos de Agamben), se dirige desde la unilateralidad de la mirada de una ideología específica, dejando de lado el envés de la historia. Aquí podemos recordar, a propósito de Giorgio Agamben, su texto “¿Qué es ser contemporáneo?”, que leyó en su lección inaugural del curso de Filosofía Teórica del año 2006-2007, en la Facultad de Arte y Diseño del Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia:

[...] contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta su contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esa oscuridad, aquel que está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente. Pero ¿qué significa “ver una tiniebla”, “percibir la oscuridad”?

[...] contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo, algo que, más que cualquier luz, se dirige directa y singularmente a él. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo (Agamben, 2011, pp. 21-22).

² Adolfo Vásquez Rocca (2020, p. 326) hace una reseña de los tres momentos de la historia de la humanidad que Peter Sloterdijk propone en su libro *En el mismo barco: Ensayo sobre la hiperpolítica* con la metáfora de la navegación: “[E]l primero, la época de las balsas sobre la que pequeños grupos de hombres son arrastrados por la corriente a través de los enormes espacios temporales (paleopolítica); una segunda como una época de la navegación costera, con galeras y fragatas que parten hacia arriesgados y lejanos destinos (política clásica), y una tercera como la época de los superviajes, casi imparables en su enormidad, que atraviesan de parte a parte un mar de ahogados donde a bordo, se cantan angustiosas conferencias sobre el arte de lo posible (hiperpolítica)”.



“Durante un recorrido de rutina los hombres del Frente 34 son rodeados por aviones y helicópteros, presintiendo un posible bombardeo”. Fotografía de Federico Ríos Escobar. Del proyecto *FARC, los últimos días en la selva*. Parte del libro *VERDE: Diez años fotografiando a las FARC desde la selva* (2021).

Cortesía Federico Ríos.

El arte de enfocar la esperanza

Como lo describe Agamben, ser contemporáneo requiere mantener la mirada fija en nuestro tiempo, a consecuencia de que aquellas imágenes que nos atraviesan los ojos también puedan atravesar nuestro frágil sentido de humanidad. Cuando observamos las fotografías desgarradoras de aquellos hombres, mujeres y niños en contextos extremos de violencia, precariedad y desarraigo, pueden causarnos ese desasosiego que sin consideración se revela acompañado por la desesperanza. Quizás, ciertas imágenes no logren cambiar el mundo, pero sí pueden transformarnos de forma individual, porque, parafraseando a Federico Ríos, una fotografía no

es un asunto netamente visual. En ese sentido, percibir la oscuridad del presente también implica que pueda reconocerse en ella la luz:

Percibir en la oscuridad del presente esa luz que trata de alcanzarnos y no puede: eso significa ser contemporáneos. Por eso los contemporáneos son raros; y por eso ser contemporáneos es, ante todo, una cuestión de coraje: porque significa ser capaces, no sólo de mantener la mirada fija en la oscuridad de la época, sino también de percibir en esa oscuridad una luz que, dirigida hacia nosotros, se nos aleja infinitamente. Es decir, una vez más: ser puntuales en una cita a la que sólo es posible faltar (Agamben, 2011, p. 23).

Cuando se le ha preguntado al fotógrafo sobre las dificultades para realizar su trabajo, ha respondido que, justamente, una de las dificultades ha sido perder por momentos la esperanza. Esto, por una parte, se debe a que quienes trabajan con determinada clase de imágenes tienen cierta expectativa, a veces utópica, sobre sus resultados en el cuerpo social y, sobre todo, en el cuerpo político:

Cuando empecé a trabajar como fotógrafo veía las miserias de la gente y pensaba que las fotos y los artículos publicados en los medios iban a cambiar la perspectiva de quienes toman las decisiones. Suena a utopía, pero creía que nuestro trabajo contribuiría a mejorar la vida de las personas. Hoy, después de tantos años, eso nunca pasó, y sé que no pasará. Sigo viendo el campo de Colombia y de Latinoamérica abandonado. Los pobres siguen en la pobreza. El hambre es cada vez más salvaje. La brecha social se agranda y los gobiernos de turno se encargan de mantener esas orillas distantes (Ríos Escobar, 2020, párr. 10).


Sin embargo, algunas de sus imágenes son especialmente poéticas, sobrecogedoras y evocativas, y nos vuelven a enfrentar con aquella humanidad frágil y desgarrada, pero que se muestra viva, combativa y con todo el espíritu, o como dirían algunos filósofos, con toda la voluntad de poder continuar navegando este barco.



Fotografía de Federico Ríos Escobar. Del proyecto *Distrito 13, Medellín*.
Cortesía Federico Ríos.

Finalmente, valdría decir que uno de los peores balbuceos proferidos por las malas exégesis sobre la fotografía es afirmar que cualquiera puede capturar una imagen porque “cualquiera que tenga

una cámara puede ser un fotógrafo”. Si los artistas se han rasgado las vestiduras cuando algún crítico declara que aquello que hacen suelen ser simpáticas manualidades, los fotógrafos como Federico Ríos deberían sentir ante semejante ingenuidad mucho más que indignación. No obstante, quizás, en el caso de Federico Ríos, ya no la sienta; tal vez su forma de vida vista a través de un lente le ha permitido entender que los prejuicios sobre la fotografía como medio y sobre la imagen como ideología son solo ilusorias querellas que nada pueden hacer frente a la fuerza de la realidad que se ha permitido observar gracias a su trabajo. Sus fotografías entonces también nos enseñan lo que puede ser la esperanza, aquella que aparece como una luz en las tinieblas del presente:

Mi trabajo es mirar a los ojos el dolor, el sufrimiento, la miseria y hasta la muerte. En medio de eso, también he visto la esperanza que puede surgir de la oscuridad más profunda, un atisbo de humanidad que da fuerza para seguir adelante. Ese es el mismo poder que le permite a la gente levantarse después de haberlo perdido todo, o del asesinato o muerte de un ser querido y de levantar a todo su pueblo de entre las cenizas que quedan después del combate. Al final, siempre hay esperanza (Ríos Escobar, 2020, párr. 20) 

Referencias

- Agamben, G. (2011). *¿Qué es ser contemporáneo?* (C. Sardoy, Trad.). En *Desnudez* (pp. 17-29). Adriana Hidalgo.
- Casey, N. (2019, mayo 18). Las órdenes de letalidad del ejército colombiano ponen en riesgo a los civiles, según oficiales. *The New York Times*. <https://nyti.ms/3vctdwi>
- Puentes, A. L. (2019). Fotógrafo del NYT, Federico Ríos, también debió salir del país. *El Colombiano*. <https://bit.ly/3M1W1hH>
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas* (M. Arranz Lázaro, Trad.). Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes* (L. Vogelfang y M. Gajdowski, Trads.). Prometeo Libros.

- Ríos Escobar, F. (2020, julio 20). La fotografía documental es como un asiento VIP en el infierno de la humanidad [entrevista de C. Rodríguez]. *Alpha Universe*. <https://alphauniverse-latin.com/notas/federico-rios-fotografia-documental-entrevista>
- Ríos Escobar, F. (2021, mayo 6). VERDE: diez años fotografiando a las FARC desde la selva [entrevista de A. Cárdenas Jaramillo]. *EXCLAMA*. <https://revistaexclama.com/verde-diez-anos-fotografiando-a-las-farc-desde-la-selva/>
- Vásquez Rocca, A. (2020). Peter Sloterdijk; *En el mismo barco, fantasías de pertenencia e insulamientos: para una teoría de las cápsulas, islas e invernaderos*. *Eikasia, Revista de Filosofía*, (98), 323-381. <https://www.revistadefilosofia.org/98-13.pdf>