

**LOS GESTOS MUERTOS**

NOTES ON / *The Perfect Orator*

# Índice / Index

Gestos de búsqueda <i>Maria Isabel Arango</i>	7/23	Gestures of searching <i>Maria Isabel Arango</i>
Los gestos muertos: una escritura que no habla <i>Fabiola Iza</i>	11/26	The dead gestures: a writing that does not speak <i>Fabiola Iza</i>
Sin palabras <i>Nadia Moreno</i>	19/33	Speechless <i>Nadia Moreno</i>
Apéndice	37	<i>Appendice</i>

## Gestos de búsqueda

/ *Maria Isabel Arango*

“Gestures are movements of the body that express an intention. But this is not very serviceable. For “intention” needs to be defined, and because it is an unstable concept that involves issues of subjectivity and of freedom, it will surely get us into difficulties...”<sup>1</sup>

El 4 de septiembre del 2012, los diálogos entre el gobierno colombiano y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) comenzaron (oficialmente) para poner fin al conflicto armado. Estas negociaciones fueron llevadas a cabo principalmente a puerta cerrada en La Habana, Cuba. Un acuerdo de paz definitivo entre las partes se anunció el 24 de agosto de 2016 para terminar el conflicto. Sin embargo, este no sería el final.

Empecé, como muchos otros lo hicieron, siguiendo las noticias, pero poco a poco me encontré a mi misma buscando imágenes de los gestos políticos de los principales protagonistas e informantes de noticias, y no la información sobre lo que estaba pasando. Este gesto de buscar se convirtió para

1. Vilém Flusser, *Gestures*, (Minnesota Press, 2014) p.1

mí en algo compulsivo; con vehemencia, empecé a buscar las actitudes de estas manos. Olvidé por completo lo que se decía, dejé de leer o escuchar las noticias, mi inquietud se convirtió simplemente en ¿qué están tratando de decirme estos gestos? Así fue como emprendí la tarea de crear una colección de estos gestos. Decidí archivar cada imagen con el nombre del protagonista, fecha y fuente de información. Detuve esta búsqueda, más de cinco años después, el 18 de octubre de 2016, con algo más de 1.500 imágenes. Aunque las conversaciones llegaron a un acuerdo pacífico, la realidad se ha hecho más complicada desde aquel entonces, y esto es algo que este texto jamás podrá explicar. Así que decidí dejar de coleccionar; esto era para mí un gesto imperativo, de lo contrario la realidad del país podría arrastrar este proyecto a un sin fin.

Qué hacer con esta colección? y cómo entender las actitudes de estos gestos? Pensé que con nuestras manos demandamos, prometemos, invitamos a otros a acercarse a nosotros y también a que

se alejen, amenazamos, suplicamos, intimamos, mostramos aversión o miedo; también con nuestras manos expresamos alegría, tristeza, duda, afirmación, reparación, además indicamos medidas, cantidades, números y/o tiempo. ¿No tienen nuestras manos el poder de incitar, de restringir, de suplicar, de dar testimonio, aprobación, o desaprobación? ¿No son estas capaces de descalificar adverbios o pronombres? En medio de la gran diversidad de lenguas a través de múltiples naciones y personas, para mí este lenguaje gestual aparece como un lenguaje común. Pero al pensar en este contexto, ¿qué están tratando de decirnos estos gestos? ¿que tratan de transmitirnos? ¿qué esconden? o ¿qué están tratando de revelar?

Pasé alrededor de seis meses mirando estas imágenes, una y otra vez. Cada vez que las miraba algo nuevo aparecía, algo más me transmitían. Así que mi mirada se convirtió más en una lucha con estas imágenes, que en un intento de domarlas. Se necesita perseverancia y voluntad para indagar en

aquello que se busca, y al mismo tiempo, darles un sentido sin perder la cabeza o desesperar. En esta búsqueda de sentido, cambié su encuadre, borré las características distintivas de los protagonistas, para así dejarlas existir por sí sola, mostrando en el silencio su territorio oculto.

Con el tiempo, me vi etiquetando las imágenes según su función o característica. Inicialmente, las agrupe acorde a algunas singularidad, como por ejemplo, aquellas que señalaban agrado, aquellas que mostraban violencia o que expresaban súplica o aquellas que parecían rezar. También consideré si los gestos eran masculinos o femeninos (acabé descubriendo que había muy pocas mujeres protagonistas en esta colección). El problema fue que dichas categorías no me decían nada. Seguía siendo sólo una acumulación de gestos de manos. Así que decidí volver al principio, organizando las imágenes acorde a sus fecha de colección, de principio a "final". Lo que sucedió a continuación fue sorprendente: al seguir su orden de existencia, sur-

gió algo así como una coreografía donde las manos presentaban una danza de la realidad en sí mismas.

Este descubrimiento me permitió generar una posible dirección, una composición creada a partir de este torrente de imágenes y lo que estos me indicaban. Así, el movimiento se convirtió en una "visión simbólica" que registraba principalmente la composición visual de estas imágenes y sus significativas actitudes. Tomando el papel de un coreógrafo, empecé a componer calculadamente cada movimiento y/o secuencia seleccionado a propósito cada movimientos de las manos, así creando un teatro de gestos. Sin embargo, encontré que sentía necesario insertar algo más a este teatro; sentí que requería otras imágenes para crear suspensiones, tropiezos o caídas en esta danza. Busqué imágenes de otros tiempos, en películas, la historia del arte y en otras fuentes para agregar peripecia y ecos.

Al final, este archivo me afirma que siempre hay más de lo que uno puede abordar, que me encuentro rodeada de información desconocida y aleatoria. Información que, por alguna razón, me siento en la obligación de entender y abarcar. Esto me ha hecho reflexionar sobre la experiencia y relación que tenemos hoy día en con las imágenes – sean digitales o análogas – que aparecen como un torrente que nos ahoga e induce a 'dejar de ver', a dejar de comprender. Así mismo, sumiéndonos en una cacofonía de pérdidas.

## Los gestos muertos: una escritura que no habla / *Fabiola Iza*

“El lenguaje está presente cuando alguien habla, de otra forma son palabras muertas dispuestas ordenadamente en un diccionario. Estos poemas vociferados por nadie, que parecen ramilletes de flores o arreglos de joyas seleccionadas por sus armónicos colores, son en realidad silencio puro.”<sup>1</sup>

Dentro del campo de las artes visuales mucho se ha discutido sobre la potencialidad o las limitaciones de las imágenes para transmitir la memoria histórica, en especial, en relación con eventos de naturaleza traumática derivados de la pléyade de escenarios marcados por violencia política acaecidos a finales del siglo XX. En voz de artistas, cineastas, filósofos e historiadores de arte –entre otros– ha surgido una larga discusión en la que se privilegia uno u otro canal para que éste pueda rendir testimonio; en este tenor destaca la confrontación que se ha desarrollado entre la voz y la imagen.

Una breve digresión puede servir para ilustrar esta disputa teórica: en 1985 el cineasta francés Claude Lanzmann completó la película *Shoah*,

1. Jean-Paul Sartre, *Mallarmé or the Poet of Nothingness*



proyecto cinematográfico que tomó once años en realizarse y que se construye a partir de testimonios provenientes de las distintas partes –prisioneros, habitantes de los pueblos donde se establecieron los campos de concentración, guardias– relacionadas directamente con el exterminio judío en Polonia. *Shoah* se inscribe dentro de un contexto en el que la falta de imágenes fotográficas del holocausto judío abrió la puerta a argumentos que negaban la existencia del mismo, esto es, con base en la falta de pruebas visuales postulaban como imaginario uno de los episodios más crueles dentro de la historia reciente. Más de una década después, Lanzmann lanzó *Sobibór, 14 Octubre 1943, 16 heures* (2001), donde únicamente se presenta un testimonio, el de Yehuda Lerner, filmado en 1979 a la par de los otros testimonios que conformarían *Shoah*. Para ambos filmes, Lanzmann decidió no hacer uso de imágenes que pudieran servir o sugerir un *reenactment* de los

eventos narrados; si el registro visual escindió este oscuro período, es el testimonio –la voz– el vaso comunicante que, a su parecer, nos concede acceso al pasado y lo hace presente.

La oposición más clara a la postura de Lanzmann se encuentra quizá en “La imagen intolerable”, ensayo en el que el filósofo Jacques Rancière niega categóricamente que el testimonio escape al campo de la visualidad. Rancière argumenta que éste es simplemente otra forma de representación, atrapado por igual en el proceso de construcción de imágenes. Sin forjar alianzas con ninguna de las partes, en *Los gestos muertos* María Isabel Arango (Medellín, 1979) realiza una suerte de disección del testimonio al concentrarse en los discursos de políticos colombianos mientras abordan el tema del proceso de paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) recién vivido –y, finalmente, rechazado en un plebiscito por una mínima ventaja– en el país sudamericano.

Valiéndose de recortes de periódicos y revistas, búsquedas *web* y explorando distintos archivos y bibliotecas, Arango constituyó una vasta colección de imágenes, en su enorme mayoría de políticos discutiendo sobre el mencionado proceso de paz. Posteriormente, éstas fueron clasificadas y catalogadas con base en el criterio de la intención denotada por la gestualidad de las manos del retratado: convencimiento, modestia, templanza, convicción, amenaza, reiteración, entre otros. El orador desaparece de la imagen una vez que la artista aísla las manos y el cuadro se cierne únicamente en éstas: conforme se enfatiza el gesto, el referente se torna ausente. Si bien la voz, el testimonio, no tiene cabida dentro del registro fotográfico, aquí, la imagen falla también en conectar al espectador con aquello que no ha podido ver con ojos propios.

Al haberse llevado el proceso de paz a puerta cerrada, esta compilación visual replica, hasta cierto grado, la experiencia espectral vivida en dicho

país: la discusión dominaba la esfera pública pero la única manera de tener acceso al avance –o a los retrocesos– del proceso era a través de la propia prensa o de los comunicados oficiales del gobierno ya que éste se realizó, en su totalidad, bajo una secrecía aparentemente necesaria para su curso. Por lo tanto, la población vivió este proceso en dos registros separados: el primero, a nivel visual, y el segundo, a través de la palabra escrita. He aquí el punto de partida conceptual del proyecto, el énfasis en que la escritura de la historia –política o no– sucede a partir de la disociación del discurso y los gestos, esto es, a partir de la negación de la política misma como un acto performativo, y lo que resulta de ello son, por ende, *gestos muertos*.

No obstante, la disociación que menciono de la política como un acto performativo es aún más profunda de lo que pudiera parecer a primera vista. En *Lines: A Brief History* (2007), el antropólogo Tim Ingold desenreda cuidadosamente de

qué manera, en las sociedades formadas bajo parámetros occidentales, se ha vivido un largo proceso mediante el cual la voz se disoció de la corporalidad en distintos ámbitos (teatro, música, y yo sugiero aquí la política) para ceder primacía a lo escrito como soporte principal, si no es que único, de la historia. Por consecuencia, el desmembramiento de la política como performance, como interpretación, puede leerse como un acto violento en el cual la oralidad, la gestualidad y lo escrito seguirán caminos distintos y, de los tres, únicamente sobrevivirá el último registro.

La reflexión de Ingold comienza al preguntarse sobre la presencia de la línea en casi todas las actividades humanas, esto es, cómo la gran mayoría de acciones se conforman a partir del trazado de una línea, posteriormente, se convertiría (o disciplinaría) en una línea recta. Ingold sospecha que tal “linearización” tiene origen en la escritura occidental y su carácter rectilíneo y, curiosamente, la investigación se deriva de sus estudios sobre

la separación de las palabras de su vociferación; es decir, al hablar y pensar sobre el discurso nos referimos a su existencia como palabras escritas. “Hemos llegado a una noción del lenguaje como un sistema de palabras y significados que es dado con gran independencia de su actual vociferación en los sonidos del discurso. [...] La búsqueda de una respuesta me ha llevado de la boca a la mano, de las declamaciones vocales a los gestos manuales, y a la relación entre estos gestos y las marcas que dejan en superficies de distintas clases.”<sup>21</sup>

Ingold explica que en la era moderna la música se purificó de su componente verbal y el lenguaje de su componente sonoro. Según él, tanto el compositor como el escritor se dedican a realizar marcas gráficas de una u otra clase sobre una superficie de papel, la voz es únicamente una interpretación de lo escrito: las palabras, así como su significado, no

2. Tim Ingold, *Lines: A Brief History* (Londres: Routledge, 2007), pp. 1-2. Mi Traducción.

yacen en ésta. ¿Qué sucede entonces con el timbre, el tono y el ritmo? En la notación musical, éstos han sobrevivido como indicaciones trazadas en pequeños símbolos, convirtiéndose entonces en meros adornos de la voz. ¿Y con los tartamudeos, vacilaciones, repeticiones y silencios dentro de los discursos políticos? Una vez que la voz queda fuera del terreno de la oratoria, sus inflexiones permanecerán fuera por siempre—la intencionalidad revelada en la interpretación de las palabras queda relegada de la historia. La violencia contenida no sólo en el discurso en papel sino en la representación de éste desaparece junto con los elementos efímeros de la voz y la gestualidad: a los gestos muertos se les suma una escritura que no habla.

Es a través del énfasis puesto en la desaparición de la voz que *Los gestos muertos* no es un proyecto que se ocupe por intentar restituir o descubrir la intencionalidad con la que uno o varios discursos fueron dados sino que se sitúa en una posición que asume, plenamente, una crisis en la representa-

ción. Regresando al terreno de las artes visuales, dentro de la literatura sobre el testimonio y la transmisión de la memoria histórica hay una cierta creencia permeando buena parte de ella en que el testimonio proviene de “un sentido de urgencia, propiciado generalmente por situaciones de crisis o cambio” y que favorece por lo tanto “la inmediatez y la calidez (o lo emotivo) sobre la distancia y la frialdad comparativa del documento.”<sup>32</sup>

La expansión de argumentos similares ha dado pie a privilegiar medios como el video, cuyo evidente componente temporal, se piensa que puede tanto dar acceso al pasado como cuestionar las formas en que éste se hace visible. Rancière en “La imagen intolerable” quien argumenta que “la representación no es el acto de producir una forma visible, sino el acto de ofre-

3. Jean-François Chevrier, Documentary, document, testimony...! en Frits Gierstberg (ed.), *Documentary Now! Contemporary Strategies in Photography, Film and the Visual Arts* (Rotterdam: NAi Publishers, 2005), p. 55. Mi traducción.

cer un equivalente—algo que el discurso hace tanto como la fotografía. La imagen no es el duplicado de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y el discurso, lo dicho y lo no dicho.”<sup>43</sup> Son esas tensiones las que impulsan al proyecto de Arango, conformando una serie de registros que evidencian lo que se ve y no se ve en dicho proceso. Por ejemplo, ¿qué evidencia u oculta la imagen de un puño golpeando una mesa?

El aislamiento de las manos gesticulantes de los oradores genera un extrañamiento de tipo brechtiano, su aparición fuera de contexto, así como la ejecución improvisada de una absurda coreografía provocada por la navegación entre más de 330 imágenes, abre un espacio de interrogación sobre las formas en que se transmite la historia en las sociedades formadas bajo un modelo occi-

dental, esto es, como mencionaba anteriormente, en sistemas sociales donde la escritura ha devenido el medio privilegiado para la transmisión de la memoria. El extrañamiento es reforzado por la aparición repentina de manos que, al parecer, habitan dentro de otros contextos sin relación con la toma de decisiones en representación —y afectando igualmente— a un pueblo: las manos de una mujer mientras rompen un huevo, las manos de un hombre cuyos dedos y uñas están impregnados de tierra, otro par de manos esposadas, y unas más en mármol asemejando una postura de plegaria, entre otras, también forman parte de la selección realizada por Arango. A pesar de que los rostros quedan fuera de cuadro, *Los gestos muertos* surge inspirado en el contexto colombiano pero tiene igualmente un carácter más abstracto que bien podría aplicarse a muchas otras geografías donde la inequidad impera. ¿En ma-

4. Jacques Rancière, ‘The Intolerable Image’ en *The Emancipated Spectator* (Londres: Verso, 2011), p. 93. Mi traducción.

nos de quién, literalmente, está el poder de hacer política? La repetición consistente de manos nos brinda algunas pistas relacionadas al género, raza y clase económica de tales individuos.

Un dedo apunta, otro señala, una mano se reuerce, otras dos se estrechan con firmeza: como menciona Ingold, los gestos dejan marcas en superficies de distintas clases. Esto es, no dejan únicamente inscripciones físicas sino que su manejo busca imprimirse en la psique de sus espectadores. Es interesante que la gestualidad, siendo un elemento con un impacto tan profundo, no logre sobrevivir al paso del tiempo. He aquí otra de las fracturas provocadas por Arango: el formato elegido para la primera iteración pública del proyecto no es gratuita y éste se materializa bajo el formato de libro, medio utilizado por excelencia para almacenar y transmitir conocimiento. ¿Puede entonces lo corporeizado considerarse conocimiento?

Gracias a este formato y a la inclusión de imágenes diversas, ancladas en el proceso de paz colombiano, pero también a algunas otras que se fugan incluso hasta la antigua Roma, *Los gestos muertos* se construye como una constelación donde, a decir de Walter Benjamin, pasado y presente se fusionan para generar sentido. Las manos no son un testimonio sino un cuestionamiento simultáneamente mudo y ruidoso sobre las formas bajo las cuales se construye la historia. Asimismo, *Los gestos muertos* plantea un viaje a través del proceso de paz (las imágenes son identificadas con la fecha en que fueron coleccionadas) pero también como una jornada rizomática de un (an)archivo que no contiene sino pausas, silencios y espacios vacíos.

Bajo este tenor de una historia en negativo es que entiendo la recolección obsesiva por parte de la artista de imágenes que proliferaron en la prensa. A decir de Hito Steyerl, “[p]ensar que

las cámaras son herramientas de representación supone en verdad un malentendido: son, en el presente, herramientas de desaparición. Cuanto más se representa a la gente, menos queda de ella en realidad.”<sup>5</sup> Ciertamente, el testimonio y lo documental se encuentran en crisis. María Isabel Arango no intenta restituir una cierta fe perdida en estas prácticas sino apuntar a uno de los muchos procesos que hacen aún a la transmisión de la memoria histórica un proceso no solamente truncado sino, también, violento.

## The dead gestures: a writing that does not speak / *Fabiola Iza*

“Language is present when someone speaks; otherwise it is dead words neatly arranged in a dictionary. These poems uttered by no one, which seem like bouquets of flowers or arrangements of jewels selected for their harmonizing colors, are in fact pure silence.”<sup>1</sup>

Within the domain of the visual arts, much ink has been spilled over images' potentialities or limitations to act as vessels for the transmission of historical memory, particularly in relation to traumatic events caused by the myriad scenarios marked by political violence during the late 20th century. Penned by, among others, artists, filmmakers, philosophers and art historians, the literature on the documentary genre is widely populated with a discussion where one or other channel is championed as the vehicle that best bears witness. In this arena, the confrontation elaborated between voice and image stands out.

1. Jean-Paul Sartre, *Mallarmé or the Poet of Nothingness*



A brief digression may be useful to illustrate this theoretical rift. In 1985, French filmmaker Claude Lanzmann completed *Shoah*, a film whose realization spanned 11 years and that comprises testimonies from the various participants – prisoners, inhabitants of the villages where the concentration camps were established, guards – directly involved in the extermination of Jews in Poland. *Shoah* saw the light of day within a context marked by a specific controversy: due to the lack of images (i.e. visual proof) of the Jewish Holocaust, many detractors argued that it was nothing but an imaginary chapter in recent history. More than a decade afterwards, Lanzmann released *Sóbibor, 14 Octubre 1943, 16 heures* (2001), a film comprising one testimony, Yehuda Lerner's, filmed in 1979 together with the ones shot for *Shoah*. For both films Lanzmann chose not to make use of images that could serve as or suggest a re-enactment of the narrated events: if the visual register eluded this sombre period, it is the spoken testimony – the voice as the vessel – that, in his view, grants us access to the past and renders it present.

The clearest opposition to Lanzmann's position on the testimony may be found in "The Intolerable Image", essay in which philosopher Jacques Rancière categorically denies that testimony eschews the field of visibility. Rancière argues that it is simply another form of representation, equally caught in the image-construction process. Without forging an alliance with either of the aforementioned positions, in *Los gestos muertos* [The Dead Gestures], María Isabel Arango (Medellín, 1979) carries out a sort of dissection of the testimony by focusing on the portraits of Colombian politicians while they deliver speeches during the recent peace process with Colombia's Revolutionary Armed Forces (FARC) – the very same process that now exists as a frustrated and futile attempt after it was rejected by the South American country's population (even if only by a small margin).

Making use of newspaper and magazine clippings, web image searches, and exploring different archives and libraries, Arango gathered a vast col-

lection of images that mostly depict politicians discussing the peace process. These were later classified and catalogued according to the intention denoted by the gesturality of the depicted person's hand(s): persuasion, modesty, temperance, conviction, threat, reiteration, among others. The orator disappears from the image once the artist isolates his or her hands and the frame is strictly focused on these: as the gesture is emphasized, the referent becomes absent. Even if the voice, the testimony, has no space within the photographic register, in here, the image fails to connect the spectator with that which has not been possible to see with his or her own eyes.

Given that the peace process took place behind closed doors, this visual compilation replicates to a certain degree the spectatorial experience lived in said country: the discussion dominated the public sphere yet the only way to gain access to its progress – or the lack thereof – was through the press itself or via the official government re-

ports. Once again, the process was carried out, in its entirety, in an absolute secrecy that was apparently necessary for it to continue. Therefore, the Colombian population lived this process in two separate registers: the first, on a visual level, and the second one, through the written word. Herein lies the conceptual point of departure of Arango's project, the emphasis on the fact that the writing of history – political or otherwise – happens based on the dissociation of politics itself as a performative act, hence the result is nothing but *dead gestures*.

Nevertheless, the dissociation I mention about politics as a performative act is still more deeply embedded than at first sight. In *Lines: A Brief History* (2007), anthropologist Tim Ingold carefully unravels the way in which societies built under a Western conception have undergone a long process of dissociation of the voice from corporality. He delves into different domains – theater, music and, I suggest, politics – to grant primacy to the written language as the main, if not the only, sup-

port of history. Consequently, the dismembering of politics as performance, as a form of playing a role, may be read as a violent act in which orality, gesturality, and the written language will follow different paths and, of the three, only the last will survive.

Ingold's reflection starts by wondering about the presence of lines in almost any human activity, that is, how a fair number of actions are conformed by the tracing out of a line that would afterwards become (or would be disciplined) into a straight line. The writer suspects that such "linearization" is spawned from Western writing and its straight linear character. Curiously enough, his research derives from his inquiries about the estrangement of voice from words; that is, when we speak and think about discourse, we make reference to its existence as written words. "Yet we have somehow arrived today at a notion of music as 'song without words', stripped of its verbal component. And complementing that, we have also arrived at a notion of language as a system of words and mean-

ings that is given quite independently of its actual voicing in the sounds of speech. [...] The search for an answer led me from mouth to hand, from vocal declamations to manual gestures, and to the relation between these gestures and the marks they leave on surfaces of various kinds."<sup>21</sup>

Ingold explains that, in the modern era, music was purified of its verbal component and language of its sound component. According to him, it is the composer's task, as much as the writer's, to inscribe graphic marks of one kind or another onto the paper's surface. The voice is merely an interpretation of whatever has been written: at an abstract level, words, as their meaning, do not lie on it. What happens then with the timbre, tone, and rhythm? Within music notation, they have survived as indications marked by small symbols, becoming then mere adornments of the voice.

2. Tim Ingold, *Lines: A Brief History* (London: Routledge, 2007), pp. 1-2.

And with stammers, hesitation, repetitions, and silences within political speech? Once the voice is left out of the field of oratory, its inflections shall remain forever inaccessible – the intentionality that is revealed by its interpretation of words is relegated from history. The violence contained not only in speech on paper but in its representation disappears together with the ephemeral elements of voice and gesturality: the dead gestures are joined by a writing that does not speak.

It is by emphasizing the loss of voice that *The Dead Gestures* is not a project interested in the restitution or rediscovery of the intentionality with which one or several speeches were delivered. Rather, it situates itself in a position that fully assumes a crisis in representation. Back in the domain of the visual arts, a certain belief permeates many writings on the topic of the documentary and the testimony, and it is that the testimony arises from a “sense of urgency, usually prompted by situations of crisis or of change” and,

therefore, it favors “immediacy and warmth (or emotionalism) over the distance and comparative coldness of the document.”<sup>32</sup>

The reach of similar arguments has led to the championing of time-based media like video, because it is assumed that it may grant access to the past and also question the ways in which it becomes visible. Once again, it is Rancière in “The Intolerable Image” who argues that “[r]epresentation is not the act of producing a visible form, but the act of offering an equivalent – something that speech does just as much as a photograph. The image is not the duplicate of a thing. It is a complex set of relations between the visible and speech, the said and the unsaid.”<sup>43</sup> These are the

3. Jean-François Chevrier, ‘Documentary, document, testimony...’ in Frits Gierstberg (ed.), *Documentary Now! Contemporary Strategies in Photography, Film and the Visual Arts* (Rotterdam: NAI Publishers, 2005), p. 55.

4. Jacques Rancière, ‘The Intolerable Image’ in *The Emancipated Spectator* (London: Verso, 2011), p. 93.

tensions propelling Arango's project through a series of registers that evidence both what is seen and what is not seen in the peace process. For example, what does a fist hitting a table witness or hide?

The isolation of the gesticulating hands of the orators provokes a Brechtian rupture. These apparitions out of context, as well as the improvised execution of an absurd choreography arising from the navigation within more than 330 images, open up a space in which to interrogate the forms through which history is transmitted in Western-shaped societies (where writing is the privileged medium for the transmission of memory). The rupture or estrangement is reinforced by the sudden appearance of hands that inhabit contexts apparently unrelated to the grand decision-making of politics and its ideal of representing a people (I would like to suggest here that, in this case, to *represent* also means to *affect*): The hands of a woman breaking an egg, a man's dirty hands and fingernails impreg-

nated with soil and dust, a hand-cuffed person, and a few other hands in marble that suggest a praying gesture also become part of Arango's selection. Despite the faces being left outside the frame, *The Dead Gestures* is inspired by the Colombian context yet it proposes a more abstract analysis that could easily be applied to many other geographies where inequity prevails. In whose hands, literally, is the power of doing politics? The consistent repetition of hands gives us some clues regarding gender, race and economic strata of those individuals.

A pointing finger, a contorted hand, a firm handshake: as mentioned by Ingold, gestures leave marks on different kinds of surfaces. That is, they do not leave physical inscriptions but their movement is aimed at the spectators' psyche. It is interesting that gesturality, producing such a strong impact, does not succeed in surviving the passing of time. Herein lies one other fracture produced by Arango: the format chosen for the project's

first public iteration is not gratuitous – its materialization takes the form of a book, medium par excellence for the recording and transmission of knowledge. Can that which is embodied be considered knowledge?

Thanks to this format and to the wide range of sources of her images, be they directly linked to the peace process in Colombia or ones that create a link all the way back to ancient Rome, *The Dead Gestures* is built as a constellation in which, in the words of Walter Benjamin, past and present are fused to produce sense. The hands are not a testimony but a simultaneously silent questioning of the structures under which history is built. *The Dead Gestures* turns itself into a journey through the peace process (the images are identified by their collection date) but also into a rhizomatic wandering of a wordless archive of pauses, silences and empty spaces.

Following the tune of a negative history is how I

understand the compulsive collection of so many press images by the the artist. In Hito Steyerl's words, "it is a misunderstanding that cameras are tools of representation; they are at present tools of disappearance. The more people are represented the less is left of them in reality."<sup>5</sup> Witnessing and the documentary are certainly on the fringe of a crisis. Maria Isabel Arango does not attempt to restore a certain lost faith in these practices but hints at the many processes that make the transmission of historical memory not only a failed process but also a violent one.