

Del INDICIO al TESTIMONIO

Las prácticas artísticas
frente a la experiencia
de la violencia política
en Colombia 



FELIPE MARTÍNEZ QUINTERO



Universidad
Externado
de Colombia

Universidad Externado de Colombia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Doctorado en Estudios Sociales

2020

Del INDICIO al TESTIMONIO

Las prácticas artísticas frente a la experiencia de la violencia política en Colombia



FELIPE MARTÍNEZ QUINTERO

Director
Ph.D. ARMANDO SILVA

Trabajo de grado presentado para optar al
título de Doctor en Estudios Sociales



Universidad
Externado
de Colombia

Universidad Externado de Colombia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Doctorado en Estudios Sociales
2020

*A Lina, por su compañía incondicional,
por soportar los momentos difíciles
y celebrar conmigo los pequeños
logros implicados en
este largo trayecto.*

*A Sara, que empieza a transitar
su propio camino, marcando nuevas cercanías
y otras distancias que enriquecen
los diálogos y los encuentros cotidianos.*

*A Rafael, quien llegó en medio
de este largo trayecto,
generando nuevas preguntas,
mostrándome de nuevo la sencillez del asombro
y las complejidades de la imaginación.*

Agradecimientos

En más de un espacio y a más de una persona he escuchado decir que el proceso de formación doctoral es un proceso difícil y solitario. Una especie de experiencia extrema, un constante movimiento pendular entre aciertos y desaciertos, una ruta estimulante por momentos y tediosa en otros casos, en la que se convive de forma intensa con las obsesiones y los propios límites.

En mi caso particular y reconociendo que algo de lo anterior hizo parte de la experiencia, debo reconocer con gran fortuna que no estuve tan solo, que muchas personas, profesores, artistas, estudiantes, familiares y amigos me acompañaron en esta travesía, en distintos trayectos y en momentos tanto de entusiasmo y motivación, como en aquellos en los que la visibilidad parecía cerrarse, momentos en los que las palabras parecían quedarse bloqueadas en alguna extraña dimensión o estado ininteligible.

Quiero, entonces, agradecer a algunas de esas personas e instituciones, corriendo el riesgo de olvidar incluir las a todas. Inicialmente, agradezco a la Vicerrectoría Académica de la Universidad Tecnológica de Pereira, por financiar una parte importante de mi matrícula en el programa de doctorado, por facilitarme los tiempos y algunas condiciones necesarias para llevar cabo el proceso de formación. Asimismo, a la Maestría en Estética y Creación de la misma universidad, a su directora Margarita Calle y el equipo de profesores con los que comparto la conformación del comité académico, por el apoyo constante y el acompañamiento incondicional.

Al equipo docente y directivo del Doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Externado de Colombia, por propiciar un espacio intenso, intensivo y estimulante de reflexión interdisciplinaria, en particular a los profesores de la línea de investigación en arte, cultura y sociedad, la cual, acogió mi propuesta de investigación, con los recelos y debates necesarios para moldearla y cualificarla. En particular agradezco a las profesoras Leonor Hernández Fox y Jenifer Rivera, quienes acompañaron la construcción del anteproyecto en sus fases iniciales y aportaron significativamente a su definición.

Al profesor Armando Silva por su acompañamiento como director de tesis, sus juiciosas y agudas lecturas me permitieron profundizar en aspectos claves de la investigación, sus constantes cuestionamientos y reflexiones alrededor de las prácticas artísticas como formas particulares de hacer, como configuración matérica y como construcción de sentido sobre la experiencia del mundo.

Asimismo, a los artistas Juan Manuel Echavarría, Erika Diettes, Yorlady Ruiz y Gabriel Posada por su invaluable generosidad, por horas enteras de diálogos, preguntas y consideraciones sobre su trayectoria creativa y la labor significativa de dedicar una parte importante de su tiempo, de sus vidas y sus energías a configurar marcos expresivos para resignificar la experiencia de la violencia política en Colombia. Una de las certezas indudables de este proceso, tiene que ver con el hecho de estar absolutamente convencido de que su trabajo creativo no sólo consiste en tematizar la violencia a través de sus obras, sino en constituirse como testigos de esa experiencia, como mediadores entre los sobrevivientes, los testigos directos de los acontecimientos y la posibilidad de acceder a un registro expresivo que acompaña la experiencia de duelo, que abre posibilidades de habitar esa experiencia de un modo tolerable y necesario, y que logra transmitir algunos de estos significados a un contexto más amplio.

A los profesores Margarita Calle y Jairo Montoya, evaluadores del proyecto de investigación que dio lugar al desarrollo posterior del trabajo que aquí se presenta; por el lazo construido durante tantos años; por la posibilidad de acercar la crítica académica con el afecto y el reconocimiento. Son invaluable los aportes y los aprendizajes que he podido obtener de sus lecturas, sus consideraciones y su generosa capacidad para transmitir conocimiento.

A las profesoras e investigadoras Ana Longoni, Cora Gamarnik, Natalia Fortuny del grupo de investigación arte, cultura y política en la Argentina reciente del Instituto de investigaciones Gino Germani de la facultad de ciencias sociales de la Universidad de Buenos Aires, por abrirme un espacio académico y afectuoso en la realización de mi pasantía doctoral. Asimismo, a la profesora Cecilia Lida, la artista María Paula Doberti, por los espacios de diálogo sobre los procesos artísticos que tematizan las complejidades de la construcción de memoria histórica en las sociedades suramericanas contemporáneas.

Por último, a todos los que de forma directa o indirecta aportaron con sus lecturas, preguntas y consideraciones a desarrollar ideas, conceptos e interpretaciones que tomaron forma en este documento académico.

Contenido

Introducción	12
Capítulo 1: De la descripción a los indicios en las prácticas artísticas en el contexto de la violencia política.	20
1.1 Nombrar y expresar la violencia.....	23
1.2 De la mirada descriptiva a la consideración de los indicios.	31
Tránsitos expresivos en las prácticas artísticas	31
1.3 Metaforizar las huellas de la violencia.....	50
1.4 Las gestualidades y las implicaciones éticas de la violencia.....	56
Capítulo 2: La emergencia del testimonio. La violencia en el cuerpo y en los territorios. ..	68
2.1 El cuerpo y el territorio como escenarios de inscripción de la violencia política.....	72
2.2 Hacer visible el testimonio.....	84
Capítulo 3: Testimonios, indicios y ritualidades. Mediaciones artísticas frente a la violencia política en Colombia.	104
3.1 Poéticas, políticas y formas de interacción.....	105
3.2 Rostro y testimonio	114
3.3 Ritualidades a la orilla del río.....	125
3.4 Ruinas, indicios y rastros de humanidad.....	149
Capítulo 4: Otras voces y otros espacios. Tensiones y posibilidades de las prácticas artísticas en los procesos de memoria histórica.	166
4.1 Los retos y las complejidades en los procesos de memoria histórica.....	167
4.2 <i>La guerra que no hemos visto, un proyecto de memoria histórica</i>	173
4.3 Inscripciones públicas. Espacialidades del duelo y la memoria.....	187
4.3.1 Inscribir la ausencia en el espacio.....	187
4.3.2 Nombrar y exponer las ausencias.....	197

Capítulo 5: Consideraciones finales.	208
5.1 El testimonio como eje expresivo de la experiencia de la violencia política	209
5.2 Hacia una arqueología de la violencia política desde las prácticas artísticas	213
Conclusiones	220
Referencias Bibliográficas	224

Lista de figuras

Figura 1. <i>Violencia</i> . Alejandro Obregón, 1962. Óleo sobre tela, 155 x 188 cm.....	33
Figura 2. <i>Piel al sol</i> . Luis Ángel Rengifo, 1963, Aguafuerte y aguatinta.....	34
Figura 3. <i>La horrible mujer castigadora</i> . Norman Mejía, 1965.....	35
Figura 4. <i>El martirio agiganta a los hombre raíz</i> . Pedro Alcántara, 1966, Tinta china sobre papel.....	37
Figura 5. <i>La huelga de Bogotá</i> . Clemencia Lucena, 1978, Óleo.....	39
Figura 6. <i>El algodón 1- Los Iguazos</i> . Nirma Zárate – Taller 4rojo, 1980, Serigrafía-fotograbado.....	40
Figura 7. <i>Primera Lección</i> . Bernardo Salcedo, 1973, Aluminio, duco.....	42
Figura 8. <i>Decoración de interiores</i> . Beatriz González, 1981, Serigrafía.....	43
Figura 9. <i>Zócalo de la comedia</i> . Beatriz González. 1983, Serigrafía sobre papel pegado a lienzo.....	44
Figura 10. <i>Señor Presidente que honor estar con usted en este momento histórico</i> . Beatriz González, 1986, Óleo sobre tela.....	45
Figura 11. <i>Atrabiliarios</i> . Doris Salcedo, 1992-93.....	51
Figura 12. <i>Atrabiliarios</i> . Doris Salcedo, 1992-93.....	51
Figura 13. <i>Musa Paradisiaca</i> . José Alejandro Restrepo, 1996, Video-instalación.....	54
Figura 14. <i>Una golondrina no hace verano</i> . Beatriz González, 1992.....	58
Figura 15. <i>Población civil. De la serie Las Delicias</i> , Beatriz González, 1997, Óleo sobre lienzo.....	62
Figura 16. <i>Aliento</i> . Óscar Muñoz, 1996.....	64
Figura 17. <i>Autorretrato llorando 2</i> . Beatriz González, 1997, Óleo sobre lienzo.....	75
Figura 18. <i>Cargueros #10, De la serie Vistahermosa</i> , Beatriz González, 2006, pastel y carboncillo sobre lienzo.....	77
Figura 19. <i>Auras anónimas</i> , Beatriz González. 2009. Impresión sobre madera, Cementerio Central, Bogotá.....	78
Figura 20. <i>Signos cardinales</i> . Libia Posada, 2008, Intervención sobre la piel, fotografía... 81	81

Figura 21. <i>Signos cardinales</i> . Libia Posada, 2008. Intervención sobre la piel, fotografía...	82
Figura 22. <i>Signos cardinales</i> . Libia Posada, 2008. Intervención sobre la piel, fotografía...	82
Figura 23. <i>s.n (hortus) parte 1. De la serie campo santo</i> . Juan Fernando Herrán, 2006, Impresión inkjet, 99x 148.5 cm.....	86
Figura 24. <i>s.n (Árida). De la serie Campo santo</i> . Juan Fernando Herrán, 2006, Impresión inkjet, 99x 148.5 cm.....	87
Figura 25. <i>Treno</i> . Clemencia Echeverry, 2007, Videoinstalación.....	93
Figura 26. <i>¿...342...?</i> Rodrigo Grajales, 2010. Fotografía.....	94
Figura 27. <i>¿...342...?</i> Rodrigo Grajales, 2010. Fotografía.....	95
Figura 28. <i>¿...342...?</i> Rodrigo Grajales, 2010. Fotografía.....	96
Figura 29. <i>¿...342...?</i> Rodrigo Grajales, 2010. Fotografía.....	96
Figura 30. <i>Bocas de ceniza</i> . Juan Manuel Echavarría. 2003 – 2004. Video.....	115
Figura 31. <i>Sudarios</i> . Erika Diettes, 2012. Montaje Capilla de Jesús resucitado- Barichara, Colombia.	119
Figura 32. <i>De la serie Sudarios</i> . Erika Diettes. 2011. Fotografía sobre tela.....	119
Figura 33. <i>De la serie Sudarios</i> . Erika Diettes. 2011. Fotografía sobre tela.	119
Figura 34. <i>De la serie Sudarios</i> . Erika Diettes. 2011. Fotografía sobre tela.	120
Figura 35. <i>De la serie Sudarios</i> . Erika Diettes, 2011. Fotografía sobre tela.	121
Figura 36. <i>De la serie Sudarios</i> . Erika Diettes, 2011. Fotografía sobre tela.	121
Figura 37. <i>Réquiem N.N</i> . Juan Manuel Echavarría. Serie fotográfica (2006–2015). Video: Novenarios en espera (2012). Film (2013).....	126
Figura 38. <i>Réquiem N.N</i> . Juan Manuel Echavarría. Serie fotográfica (2006–2015)	127
Figura 39. <i>De la serie Magdalenas por el Cauca</i> . Gabriel Posada. 2009. Fotografías: Rodrigo Grajales	133
Figura 40. <i>De la serie Magdalenas por el Cauca</i> . Gabriel Posada. 2009. Rosalba Lozano, Consuelo Valencia.....	134
Figura 41. <i>De la serie Magdalenas por el Cauca</i> . Gabriel Posada. 2009. Rosalba Lozano, Consuelo Valencia.....	135
Figura 42. <i>La Llorona</i> . Yorlady Ruiz, Performance. 2010. Fotografías: Rodrigo Grajales	135
Figura 43. <i>La Llorona</i> . Yorlady Ruiz. Performance	136
Figura 44. <i>Sed</i> . 2013. Yorlady Ruiz Performance	138
Figura 45. <i>Sed</i> . 2013. Yorlady Ruiz. Performance	138

Figura 46. <i>Sed</i> . 2013. Yorlady Ruiz. Performance	138
Figura 47. <i>Cineris</i> . 2013. Yorlady Ruiz. Performance	139
Figura 48. <i>Mediante</i> . Yorlady Ruiz, 2015. Performance. Ermita Parque Monumento (Trujillo, valle del Cauca). Fotografía: Gabriel Posada.....	140
Figura 49. <i>Mediante</i> . Yorlady Ruiz. Performance, 2016. La Cuadra.....	140
Figura 50. <i>Mediante</i> . Yorlady Ruiz. Performance, 2016. La Cuadra.....	140
Figura 51. De la serie <i>Río abajo</i> . Erika Diettes, 2008. Fotografía sobre vidrio	141
Figura 52. De la serie <i>Río abajo</i> . Erika Diettes, 2008. Fotografía sobre vidrio	141
Figura 53. De la serie <i>Río abajo</i> . Erika Diettes, 2008. Fotografía sobre vidrio	143
Figura 54. De la serie <i>Río abajo</i> . Erika Diettes, 2008. Fotografía sobre vidrio	143
Figura 55. Exposiciones <i>Río abajo</i> Carmen de viboral (Antioquia) 2009	144
Figura 56. Exposiciones <i>Río abajo</i> . Cocorná (Antioquia) 2009.....	145
Figura 57. Exposiciones <i>Río abajo</i> . Templo El Señor de las Misericordias 2011	147
Figura 58. <i>La “O”</i> . 2010 – 2018. De la serie <i>Silencios</i> . Juan Manuel Echavarría.	150
Figura 59. <i>Lo bonito es estar vivo</i> . 2010 – 2018. De la serie <i>Silencios</i> . Juan Manuel Echavarría Fotografía	151
Figura 60. <i>Silencio con grieta</i> . 2010 – 2018. De la serie <i>Silencios</i> . Juan Manuel Echavarría	153
Figura 61. <i>Silencio musgo negro</i> . 2010 – 2018. De la serie <i>Silencios</i> . Juan Manuel Echavarría Fotografía	154
Figura 62. <i>Relicarios</i> . Erika Diettes, 2016. Montaje Museo de Antioquia.....	156
Figura 63. y Figura 64. De la serie <i>Relicarios</i> . Erika Diettes, 2016. Instalación.....	158
Figura 65 y Figura 66. De la serie <i>Relicarios</i> . Erika Diettes, 2016. Instalación.....	159
Figura 67. De la serie <i>¿De qué sirve una taza?</i> Juan Manuel Echavarría – Fernando Grisalez, 2017 Fotografía.....	161
Figura 68. De la serie <i>¿De qué sirve una taza?</i> Juan Manuel Echavarría – Fernando Grisalez, 2017 Fotografía.....	162
Figura 69. De la serie <i>¿De qué sirve una taza?</i> Juan Manuel Echavarría – Fernando Grisalez, 2017 Fotografía.....	163
Figura 70. De la serie <i>¿De qué sirve una taza?</i> Juan Manuel Echavarría – Fernando Grisalez, 2017 Fotografía.....	164
Figura 71. Pinturas realizadas por excombatientes de la guerra colombiana. <i>La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica</i> . Fundación Puntos de Encuentro. 2009.....	175

Figura 72. Pinturas realizadas por excombatientes de la guerra colombiana. <i>La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica</i> . Fundación Puntos de Encuentro. 2009	175
Figura 73. Combate en las ánimas, río Caguán (2009). <i>La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica</i> . Francisco, excombatiente de la guerra colombiana. Fundación Puntos de Encuentro.....	179
Figura 74. <i>Amargura y sufrimiento en los portales del Río Fraquiita</i> (2009). María Lilia, excombatiente FARC-EP. Fundación Puntos de Encuentro	184
Figura 75. <i>Las sillas vacías del Palacio de justicia</i> (2002). Doris Salcedo. Palacio de Justicia – Plaza de Bolívar de Bogotá	189
Figura 76. <i>Acción de Duelo</i> (2007). Doris Salcedo. Plaza de Bolívar de Bogotá.....	190
Figura 77. <i>Sumando Ausencias</i> (2016). Doris Salcedo. Plaza de Bolívar de Bogotá.....	191
Figura 78 y Figura 79. <i>Sumando Ausencias</i> (2016). Doris Salcedo. Plaza de Bolívar de Bogotá	192
Figura 80. <i>Quebrantos</i> (2019). Doris Salcedo. Plaza de Bolívar de Bogotá.....	198
Figura 81 y Figura 82. <i>Quebrantos</i> (2019). Doris Salcedo. Plaza de Bolívar de Bogotá...	199
Figura 83. <i>Laberinto de Ausencias</i> (2019). Magdalenas por el Cauca. Plaza Cívica Ciudad Victoria, Pereira, Risaralda	205
Figura 84. <i>Laberinto de Ausencias</i> (2019). Magdalenas por el Cauca. Plaza Cívica Ciudad Victoria, Pereira, Risaralda	206

Introducción

Indagar y analizar algunas de las relaciones que pueden tenderse entre las prácticas artísticas y la experiencia de la violencia política en Colombia como tema central de una tesis doctoral en un programa de Estudios Sociales, implica presentar un posicionamiento; no tanto en el sentido de justificar el hecho de hacer referencia a las prácticas del arte como objeto de estudio, pues en tanto modo de hacer humano, el arte ha tenido históricamente un lugar de referencia en las disciplinas sociales, bien sea como forma de expresión e incluso de problematización de cuestiones que inquietan tanto a los creadores como a los públicos o, en tanto sus procesos expresivos permiten valorar formas concretas de experiencia e interacción con el mundo y con los otros.

El posicionamiento del autor de esta investigación tiene que ver con definir los énfasis de la perspectiva reflexiva. En este caso particular, desmarcarse de un abordaje exhaustivo en términos históricos, preocupado por visitar conformaciones expresivas, ancladas a momentos y temporalidades definidos; o de una conceptualización que se ocupe exclusivamente de considerar las características técnicas de las producciones artísticas, intentando resaltar tendencias expresivas que definen rasgos del capital simbólico de la contemporaneidad. Si bien, algo de lo anterior permea las aproximaciones reflexivas de este trabajo, no constituyen lo esencial de la apuesta discursiva que aquí se despliega.

El marco general de este trabajo se constituye en el escenario discursivo de los Estudios Sociales desplegado en el programa de doctorado de la Universidad Externado de Colombia; un campo de tensiones y confluencias disciplinares que, sin marginar las posibilidades de reflexión sobre los procesos de creación y producción artística y cultural, proyecta perspectivas rigurosas de estudio sobre los fenómenos sociales contemporáneos, desde posturas complejas, interdisciplinarias, que confrontan la tradición misma de los saberes especializados y de las separaciones radicales entre perspectivas epistemológicas.

En este contexto y en particular en el espacio de la línea de investigación en *Arte, cultura y sociedad*, se encontró un ambiente propicio para problematizar, entre otros aspectos, las interacciones entre las prácticas políticas y los comportamientos estéticos, los usos y comprensiones de la memoria, como paradigma alternativo al relato historiográfico del pasado y la comprensión de la imagen como elemento constituyente de la realidad, de la forma como lo visual y las visualidades operan como un modo particular de construcción de sentido sobre diversos problemas y aspectos de interés colectivo.

De este modo, los entramados de sentido que articulan las preguntas e intereses de esta investigación están relacionados con el análisis sobre los modos como las prácticas artísticas elegidas como corpus analítico despliegan, a partir de sus recursos expresivos, formas de enunciar, visibilizar y resignificar la experiencia de la violencia política, a través del trabajo sobre los *indicios* que quedan inscritos en los territorios donde la guerra ha tenido lugar y los *testimonios* aportados por los sobrevivientes y familiares de víctimas en la interacción con los artistas, configurando en su proyección creativa registros y archivos transmisibles que constituyen un aporte significativo en la construcción de procesos de esclarecimiento de la memoria histórica y colectiva.

Esta referencia a los indicios, configura, desde perspectivas como la del historiador Ginzburg (1999), un cambio de paradigma que no solo concierne a las prácticas artísticas, sino al ámbito de las ciencias humanas en su conjunto. Tal enfoque se relaciona con la posibilidad de configurar como objeto de estudio detalles de los acontecimientos o de las conformaciones narrativas o visuales sobre ellos, que usualmente pasarían inadvertidos o que no representan una visión general del problema estudiado, sino más bien, particularidades, expresiones específicas en el marco del contexto de estudio.

Esta mirada resulta fundamental para los alcances del presente estudio, pues permite construir un marco reflexivo para comprender algunos de los rasgos de las prácticas artísticas que se ocupan de hacer referencia a la experiencia de la violencia política en Colombia desde la segunda mitad de la década de los años 80 del siglo anterior. En estas prácticas, uno de los rasgos fundamentales es la tendencia de los artistas a ocuparse de las gestualidades, las expresiones de los sobrevivientes y los familiares de las víctimas, de los rasgos expresivos que no representan el objetivo de los medios de comunicación al cubrir los acontecimientos de violencia, pero que terminan

convirtiéndose en claves de sentido para recalibrar y devolver densidad a las imágenes sobre la violencia política, no a través de un análisis estructural de la sociedad, sino sobre los efectos inscritos en los cuerpos, los testimonios y las geografías específicas.

Lo anterior implica inicialmente acudir a una perspectiva histórica y contextual, desde la cual se describen aspectos de periodos más o menos estables, tránsitos expresivos en los que se han ido sumando o restando componentes formales, consideraciones estéticas, así como lecturas e interpretaciones de las condiciones que determinaron el surgimiento de unos modos particulares de dar sentido a los acontecimientos relacionados con la violencia política desde las prácticas artísticas.

Por otro lado, se propone una suerte de cartografía, que toma como principal coordenada la emergencia y el interés sobre los *indicios* y los *testimonios*, como ejes expresivos de los procesos creativos que conforman el corpus central de esta investigación. Esta apuesta cartográfica permite delimitar un territorio de sentido que propone como claves de lectura al menos tres aspectos a saber:

En primer lugar, permite establecer relaciones, tensiones y contrastes entre las distintas formas de interacción que tienen lugar entre los artistas, los grupos de personas sobrevivientes o familiares de víctimas y los contextos en los que llevan a cabo sus procesos creativos. Asimismo, permite valorar los recursos metodológicos (en su mayoría provenientes de las ciencias sociales) apropiados por los artistas, por medio de los cuales acceden a los relatos, objetos personales, documentos e imágenes que se convierten en insumo de los procesos de creación y en parte esencial de las formas de resignificación de la experiencia de la violencia política que se derivan de su producción y socialización.

Permite también hacer visible un diálogo crítico entre las prácticas artísticas y otros modos de construcción de sentido sobre la experiencia colectiva de la violencia política, expresados en el marco de las disciplinas sociales y de las iniciativas institucionales derivadas de procesos de negociación y acuerdos de paz, teniendo como contexto principal el escenario problemático de consolidación del proyecto de transición política que ha venido gestándose en Colombia en el marco de los últimos 20 años y cuyos momentos de mayor activación se relacionan con la creación y aplicación de la ley de justicia y paz en 2005 y de modo más reciente en el contexto de la implementación del *Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una*

paz estable y duradera, suscrito en 2016 por el gobierno de Juan Manuel Santos y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, ejército del pueblo (FARC-EP).

El desarrollo detallado de este trabajo académico consta de cuatro apartados; el primer capítulo, *De la descripción a los indicios en las prácticas artísticas en el contexto de la violencia política*, plantea una primera aproximación a las prácticas artísticas como modos de hacer constituyentes del sentido que se asignan a los hechos y acontecimientos que componen las interacciones colectivas y en este caso particular de las formas de nombrar la violencia que se han ido consolidando en el contexto colombiano como marco de análisis de sus causas y dinámicas.

Se propone, en este apartado, un análisis sobre una serie de tránsitos expresivos que permiten dar cuenta de la forma como las prácticas artísticas han intentado constituir dentro de sus formas de ser y operar, elaboraciones de sentido frente a las dinámicas de la violencia. Resulta entonces significativo resaltar la forma de consolidación de una mirada descriptiva, denunciante, en ocasiones comprometida ideológicamente en artistas como Alejandro Obregón, Norman Mejía, Pedro Alcántara, quienes además proyectan una mirada desgarradora sobre la violencia, expresada en su mayoría en pinturas de gran formato que contienen cuerpos fragmentados y violentados, paisajes inhóspitos que irradian malestar y aridez.

También en este contexto, procesos artísticos como el de Taller 4 Rojo, Clemencia Lucena, Carlos Granada, entre otros, aportan una mirada con un alto despliegue ideológico que dialoga, entre otros aspectos, con el auge de los movimientos insurgentes en distintos países latinoamericanos y a la directa y violenta confrontación que ha tenido lugar en el contexto colombiano, entre estos grupos armados, las fuerzas militares y actores que emergen en este momento histórico alrededor de las dinámicas del narcotráfico y el paramilitarismo.

Este cambio en las dinámicas de la confrontación armada, instala condiciones paradójicas en la construcción colectiva, algunas de las cuáles se expresan en el contraste entre, por un lado, la mediatización de la violencia a través de la circulación constante de imágenes de carros bomba, atentados, combates, tomas armadas y, por el otro, de una creciente indiferencia y banalización de la violencia por parte de distintos sectores sociales y políticos. En el marco de estos aspectos las prácticas artísticas proponen aproximaciones menos directas y descriptivas, recurriendo a un lenguaje metafórico y mucho más reflexivo.

Estas formas de expresión transitan hacia una serie de perspectivas que se ocuparon de trabajar alrededor de los indicios y aludir a las implicaciones éticas del conflicto armado interno, de los efectos concretos de la violencia en territorios y grupos sociales. Algunos de los artistas a quienes se hace referencia en este apartado son Beatriz González, Doris Salcedo, Oscar Muñoz, José Alejandro Restrepo, entre otros. Estos trabajos artísticos proponen, además, formas de irrupción en los modos de circulación mediática de las imágenes y los discursos oficiales sobre la violencia política, a través de expresiones cargadas de reflexividad, no como un modo de estetizar el horror, sino como una forma de traerlo de nuevo ante los ojos de la sociedad sin recurrir a los extremos del amarillismo o de lo inimaginable y lo indecible.

El segundo capítulo, *La emergencia del testimonio. La violencia en el cuerpo y en los territorios*, sitúa como escenario inicial para la reflexión, la compleja iniciativa de uno de los procesos de transición política más reciente en la sociedad colombiana, el cual tiene lugar en el marco de la negociación de paz entre el gobierno de Álvaro Uribe Vélez y una parte importante de las estructuras paramilitares. De este proceso se deriva la creación e implementación de la Ley de Justicia y Paz en el año 2005, lo que instala un espacio relevante para la emergencia de *lo testimonial*, que si bien no cumplió de forma satisfactoria con las necesidades de reconocimiento y reparación de las víctimas del conflicto, permitió la creación de espacios de enunciación de sus relatos e inculpaciones y algunos ecos institucionales y académicos que se concretaron por ejemplo en la creación de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (posteriormente Centro Nacional de Memoria Histórica) y el desarrollo de una serie de informes sobre casos de violencia que permitieron la sistematización de estos testimonios y su análisis reflexivo.

Las prácticas artísticas analizadas en este apartado tienen como factor común la referencia a los efectos de la violencia política en territorios y espacios geográficos concretos, como el caso de los proyectos *Campo santo* de Juan Fernando Herrán, o en el cuerpo también específico de las víctimas y sobrevivientes, como en el caso del trabajo artístico *Signos cardinales* de Libia Posada.

En el tercer capítulo, *Testimonios, indicios y ritualidades. Mediaciones artísticas frente a la violencia política en Colombia*, se presenta a manera de estudios de caso, una aproximación reflexiva a la trayectoria y procesos creativos de los artistas Juan Manuel Echavarría, Erika Diettes y el Colectivo Magdalenas por el Cauca. Estos

proyectos tienen en común, además de una trayectoria importante dedicada a la tematización de los efectos de la violencia política, el desarrollo de procesos de interacción y trabajos en campo de largo aliento, estancias prolongadas en algunas de las zonas geográficas en las que han tenido lugar acontecimientos relacionados con las dinámicas del conflicto armado interno, como parte del proceso de concreción de sus apuestas creativas.

El análisis intenta, además de hacer visibles los aspectos más significativos de los proyectos trabajados, señalar algunos vínculos y contrastes entre la forma como cada uno de estos artistas se aproxima a los relatos y testimonios de los sobrevivientes y familiares de víctimas, a las ruinas, rastros e indicios que el paso del conflicto armado deja como huellas en territorios y espacios sociales concretos, así como sobre las formas de conmemoración y elaboración de duelo que se van incorporando a este registro sobre la experiencia de la violencia política.

En el desarrollo de esta fase del proceso de investigación fue fundamental, no solo la disposición de Juan Manuel Echavarría, Erika Diettes, Yorlady Ruiz y Gabriel Posada (Colectivo Magdalenas por el Cauca) para la realización de varias sesiones de entrevistas sobre sus procesos creativos, sino también su disposición para otras formas de interacción que se fueron gestando en el marco del tiempo. Entre ellas, se considera importante resaltar, la realización de la exposición *Indicios de la memoria (2015)* en la ciudad de Pereira, en la cual se presentaron los trabajos *Río abajo* de Erika Diettes en la Catedral Nuestra Señora de la Pobreza y una selección de fotografías del proyecto *Silencios* de Juan Manuel Echavarría en la sala de exposiciones Carlos Drews Castro.

Esta exposición contó con el apoyo y gestión del programa de Maestría en Estética y Creación de la Universidad Tecnológica de Pereira, en particular de su directora Margarita Calle Guerra y del entonces Instituto Municipal de Cultura y Fomento al Turismo de la ciudad.

De la misma forma, resultaron muy valiosos los espacios de intercambio que, tanto Juan Manuel, como Erika y Yorlady (Colectivo Magdalenas por el Cauca), realizaron cada uno en distintas cohortes de la Maestría en Estética y Creación de la UTP, en el contexto del *seminario en procesos de producción de obra en las prácticas estético-artísticas contemporáneas*, que he tenido la posibilidad de orientar desde hace varios años.

El cuarto capítulo, **Otras voces y otros espacios. Tensiones y posibilidades de las prácticas artísticas en los procesos de memoria histórica**, propone una mirada

reflexiva frente a las complejas relaciones que pueden establecerse entre las demandas y expectativas de los distintos sectores de la sociedad frente al esclarecimiento del pasado y la implementación de iniciativas de memoria histórica sobre el conflicto armado interno en Colombia.

En particular, en este capítulo, interesa desarrollar un análisis sobre procesos creativos en los que se apela a la voz y participación de otros actores relacionados con las dinámicas del conflicto, como es el caso de los ex-combatientes y de expresiones artísticas y de conmemoración que proponen formas de inscripción en el espacio público, enfrentando otros debates y tensiones que implican, no solo pensar en las particularidades de los lugares, sino en las formas de mediación tanto material como simbólica que se proponen en su realización.

En términos conceptuales son fundamentales para los alcances y posibilidades que se abren a partir de la reflexión sobre los procesos creativos elegidos y las formas de resignificación de la experiencia de la violencia política, los planteamientos de autores como Jaques Rancière, en relación con los vínculos y tensiones entre el arte, la estética y la política, en *El Malestar de la estética* (2011), *El espectador emancipado* (2010), así como en relación con algunas de las implicaciones de *El reparto de lo sensible* (2014).

De la misma forma, los planteamientos de Didi-Huberman, en relación con una perspectiva arqueológica desde las imágenes, *Arde la Imagen* (2012) e *Imágenes pese a todo* (2004) y las relaciones entre narrar, testimoniar y hacer visibles los testimonios, en *Supervivencia de las luciérnagas* (2012) y *Pasar, cueste lo que cueste* (2018). Asimismo, los planteamientos de Agamben para desplegar reflexivamente la aproximación del componente de lo testimonial en las prácticas artísticas y para establecer los vínculos y relaciones entre el testimonio y los archivos en *Lo que queda de Auschwitz* (2000).

Las perspectivas críticas frente a los procesos de transición política y construcción de formas de verdad en el marco del conflicto armado interno de investigadores colombianos como *Alejandro Castillejo*, *Jeffereson Jaramillo*, así como las discusiones de otros investigadores sobre los aspectos relacionados con los procesos y proyectos artísticos analizados en la reflexión académica, como el caso de *Elkin Rubiano*, *Alejandro Gamboa*, *María del Rosario Acosta*, permitieron siempre un diálogo al que se espera corresponder de forma aceptable.

Por último, como conclusión parcial de esta reflexión, y al mismo tiempo como horizonte de continuidad que abre la posibilidad de nuevas preguntas y problemas, se

intenta enunciar en las *consideraciones finales* las posibilidades de una suerte de arqueología de la violencia política desde las prácticas artísticas. En esta perspectiva se perfilan algunas de las implicaciones de comprender estos procesos creativos como conformaciones de archivos que contienen modos de enunciar y visibilizar formas de resignificación de la experiencia de la violencia política, configurando un registro particular de esta experiencia y la posibilidad de aportar a los procesos de esclarecimiento del pasado y de las condiciones de posibilidad de un proceso de transición política.



Capítulo 1.

De la descripción a los indicios
en las prácticas artísticas en el
contexto de la violencia política

Este primer apartado busca hacer visibles algunos de los tránsitos

expresivos de unas prácticas artísticas que privilegiaron una mirada descriptiva, altamente simbólica y denunciante, sobre las dinámicas de la violencia en relación con algunos de los efectos del bipartidismo político y las nuevas tensiones que surgieron en la consolidación del Frente Nacional, hacia otras perspectivas de trabajos artísticos que, ubicados en el contexto de consolidación de otras violencias y actores armados, de una creciente urbanización del conflicto y la incursión del narcotráfico se enfocaron en trabajar alrededor de los indicios y las huellas que la violencia política ha dejado en las gestualidades, los comportamientos, los objetos y los testimonios. Esta mirada corresponde a prácticas artísticas situadas desde mediados de la década de los años 80, hasta finales de los 90.

Esta aproximación no solo busca hacer visibles los contrastes y coincidencias entre los hechos, los relatos históricos, las interpretaciones académicas y el sentido construido por las prácticas artísticas alrededor de la violencia política, como si estas últimas fueran simples formas de ilustrar o representar los hechos que han tenido lugar en este contexto.

Se parte aquí de comprender que las prácticas artísticas son formas particulares de construcción de sentido, es decir, conforman una parte fundamental en la consolidación de los marcos discursivos y simbólicos que articulan visiones e interpretaciones de la vida social anclados en una condición espacio-temporal más o menos definida. Por lo tanto, se intentará dar cuenta de algunas de esas particularidades expresivas, en relación a su acercamiento y tematización de la violencia política. Alrededor de las formas de sentido que activan y despliegan las prácticas artísticas, Silva advierte lo siguiente:

El arte dice porque hace. El arte, lógicamente hablando, es un hacer. El artista manipula una materia, cualquiera que sea, en busca de nuevos y enigmáticos sentidos. No intenta expresar una proposición en términos de P es A > de lo que X es A . Más bien en el arte el ser humano, en principio rehúye el sentido argumentativo. No quiere decir algo específico, deambula, vaga alrededor de los límites, del lenguaje sobre todo, pero también por las fronteras de lo ya conocido, de la literatura, de la ciudad, del

cine, del mundo, o bien, en la Contemporaneidad interviene objetos para sacar nuevos sentidos sociales. (2013, p. 172)

De este modo, las prácticas artísticas, en tanto modos de “obrar”, de despliegue de una forma particular del hacer, dan cuenta de su relación con el mundo, registran las interacciones y los vínculos en los que inscriben sus expresiones, asignan y construyen sentido sobre aquello a lo que dirigen su intencionalidad expresiva. “Sin embargo, lo anterior quiere decir, igualmente, que el sentido del arte es una construcción. Todo sentido –y por supuesto también el sentido estético– se construye históricamente” (Silva, 2013, p. 172).

Las prácticas artísticas hacen parte del complejo proceso que asegura la transmisión cultural, esto es, las formas como los grupos y colectivos asignan sentido a su entorno, nombran las cosas y las relaciones en las que se encuentran inmersos, negocian los límites de interpretación y comprensión de los hechos, es decir, las prácticas artísticas son un eje central en la tarea de asignar o reasignar sentido a la realidad.

Para el teórico de la mediología Debray (1997), los procesos de transmisión cultural obedecen a la interrelación de tres dimensiones a saber, *lo material*, *lo diacrónico* y *lo político*. En relación a lo material, las prácticas artísticas transmiten sentido, en la medida en que no solo comportan la emisión de un mensaje en abstracto que será aceptado o rechazado por su receptor. Las prácticas artísticas representan una forma de despliegue de la materialidad, implican el trabajo creativo sobre los recursos materiales que hacen parte del mundo, sean ellos, objetos, imágenes, sonidos y, en segundo lugar, implican el dominio de la técnica, como forma de obrar e intervenir la materia.

En relación a la dimensión diacrónica, los procesos artísticos proponen la generación de formas de expresividad que por más efímeras que sean en su manifestación, apuntan a elaborar significados, formas de pensar sobre el tiempo y el espacio, interacciones entre temporalidades diversas que confluyen de forma intermitente; al respecto advierte Debray:

Transmitimos para *que* lo que vivimos, creemos y pensamos no muera con *nosotros* (más que *conmigo*). Para hacerlo, nos está permitido, según las épocas, recurrir a los medios de la poesía oral –con sus ritmos y ritornos propicios a la memorización–, del dibujo o el escrito, el impreso, la cinta de audio o Internet –todo junto o separadamente–, de acuerdo con las audiencias a las que se apunta o el desarrollo

técnico, pero el contenido del mensaje se guía por las necesidades de su expedición, como el órgano por la función. (1997, p. 18)

De este modo, las prácticas artísticas construyen duraciones, formas de interacción entre temporalidades distintas, “vínculos entre los vivos y los muertos” (Debray, 1997, p. 17).

Por último, la dimensión política apunta al hecho de que la construcción de sentido, necesariamente implica la construcción de un escenario de conflicto y negociación. Las prácticas artísticas, como se expresa líneas arriba, apoyados en el planteamiento de Silva (2013) elude una forma argumentativa y elige el deambular. Es apertura de sentido, en lugar de reducción explicativa. Por lo tanto, su materialización implica siempre una necesidad de negociación.

De este modo, los artistas a través de sus prácticas y formas de expresión creativa, manipulan materialidades, disponen expresivamente los recursos técnicos y simbólicos que le son propios, con el fin de inscribir construcciones de sentido que, en este caso, tematizan el fenómeno de la violencia política, aportando una instancia expresiva que permite hilvanar un correlato sobre la forma como se constituye esta experiencia. Asimismo, proponen formas concretas de archivar, visibilizar y transmitir comprensiones sobre los hechos y los procesos que conforman una parte importante del contexto colectivo de referencia.

Se intentará a continuación dar cuenta de algunas tensiones en las formas de nombrar y registrar el fenómeno de la violencia política, tanto desde espacios institucionales y académicos, así como desde las prácticas artísticas. Esto no solo con el ánimo de buscar coincidencias, sino de cartografiar algunos de estos registros, enfatizar en algunos de sus contrastes y, sobre todo, evidenciar algunos de los tránsitos expresivos que han tenido lugar en la producción de las artes visuales en la contemporaneidad.

1.1 Nombrar y expresar la violencia

La reflexión sobre las formas de nombrar y expresar la violencia política en Colombia y sus efectos en el colectivo social viene consolidándose desde hace algún tiempo como ámbito de interés para académicos, artistas, creadores, actores culturales,

movimientos sociales, organizaciones de víctimas y sobrevivientes, en la medida en que tales procesos juegan un papel de vital importancia en la tarea de darle dimensiones narrativas y expresivas a la experiencia de la violencia política, en la posibilidad de resignificar el pasado, marcado de manera indeleble por más de setenta años de conflicto armado.

En un plano y contexto más general, la segunda mitad del siglo XX estuvo marcada por una serie de procesos y esfuerzos por reconstruir y tramitar experiencias colectivas de violencia y exterminio, en distintos contextos geográficos y con naturalezas muy diversas. Desde la finalización de la segunda guerra mundial, teniendo como referente fundamental a Auschwitz, hasta la forma como en pleno acontecer de la guerra fría, países latinoamericanos como Argentina, Chile, Bolivia, Brasil, El Salvador, entre otros, afrontaron periodos de dictaduras militares, seguidos por iniciativas de gobiernos transicionales, en los cuáles fueron creadas comisiones de la verdad y memoria histórica, como mecanismos que buscaron generar iniciativas de verdad, reparación, justicia transicional y mecanismos de no repetición.

Si bien, en este caso no me ocupa la intención de explorar con detalle la forma como cada uno de estos procesos tuvo lugar, es importante mencionarlos, en el sentido en que representan un cambio de paradigma en la forma de tramitar colectivamente las experiencias de violencias sistemáticas y estructurales que tuvieron lugar en diversos contextos geográficos en el siglo XX.

Uno de los aspectos constitutivos de estos escenarios de justicia transicional y memoria histórica está representado en la emergencia de lo testimonial, materializado, a su vez, en la condición del testigo/víctima/sobreviviente, como eje estructural. Lo testimonial se privilegia como recurso y mecanismo, tanto para reconstruir los hechos de violencia, como para establecer responsabilidades relacionadas con estos hechos, develar formas de verdad y articular demandas de justicia. Tales procedimientos estarían siendo coordinados por organismos colegiados expresados en comisiones de la verdad o comisiones de memoria histórica.

De este modo, la labor de nombrar y proponer formas de interpretación y enunciación frente a los hechos y acontecimientos enmarcados en los periodos de violencia, depende en gran medida de la capacidad que estos organismos logren establecer, de la forma en que esos testimonios vayan tejiendo un nuevo registro de los

hechos sucedidos y de la capacidad del colectivo social para acoger y articular sus implicaciones.

Tales dispositivos configuran formas particulares de administración “oficial” y “legítima” de un pasado marcado por la violencia con el fin de cumplir, al menos, tres funciones fundamentales: **1. Nombrar los hechos de violencia**, es decir hacerlos inteligibles, ubicándolos histórica, geográfica y políticamente en el escenario de conflicto. **2. Codificarlos** en una serie de elementos conceptuales comprensibles dentro del marco social y político, estableciendo algunas de sus causas estructurales, y, por último, **3. Consignarlos** en una serie de informes que buscan recoger la verdad fáctica de los acontecimientos de violencia política y sugerir algunas rutas de interpretación con el fin de transmitirlos al conjunto de la sociedad como aporte y mecanismo de reparación y como precedente histórico para garantizar su no repetición.

De este modo, las formas de *nombrar la violencia, explicar sus causas y sus efectos*, dependen fundamentalmente de las condiciones sociales, políticas y culturales sobre las que se construyen sus registros, del posicionamiento de quien ofrece su testimonio, de las formas de organización de los relatos sobre los hechos, los actores y los contextos, de los marcos institucionales que propician o censuran escenarios de justicia y verdad, de las formas expresivas puestas en juego en la tarea de hacer visible la experiencia de la violencia.

En lo concerniente a Colombia, gran parte del siglo XX y lo corrido del XXI, han estado marcados por la extensa pervivencia de una serie de hechos, prácticas y formas de violencia que en un intento por nombrar y objetivizar, se ha denominado conflicto armado interno. Sin embargo, y aunque, sería posible establecer causas estructurales y comunes para el surgimiento de esas condiciones de violencia, sería muy complejo homogeneizar bajo esa denominación lo acontecido en los últimos setenta años de nuestra historia reciente, sin la necesidad de estructurar una serie de momentos y particularidades que hacen visibles las transformaciones en la dinámicas de ese conflicto y por ende, sus implicaciones al momento de intentar construir una iniciativa que permita abrir un halo de luz sobre nuestro propio pasado reciente.

Ahora bien, el abordaje en términos investigativos y académicos del conflicto armado interno es más bien reciente. Históricamente se ha situado como hito fundacional el asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán, el 9 de abril de 1948, como el punto de referencia para enmarcar lo que historiadores y académicos llamarían el

periodo de La Violencia en Colombia. Esta denominación intenta recoger una serie de hechos sistemáticos de violencia bipartidista que se libró fundamentalmente en zonas rurales aledañas a los centros urbanos del país y que tendría en el asesinato del líder político uno de sus puntos de inflexión y de mayor crisis, dada la serie de manifestaciones de violencia desbordada que se vivieron en la capital del país y otros lugares de la geografía nacional, incluso hasta varios días después del crimen.

Casi 10 años después de este suceso, los partidos políticos históricamente enfrentados, sellan un pacto conocido como el Frente Nacional¹ “este acuerdo se propuso un triple desafío institucional: pactar la paz, generar programas de desarrollo y favorecer la transición política” (Jaramillo, 2011, p. 39). Si bien, este acuerdo entre las élites políticas permitió reducir el nivel de las tensiones entre seguidores de los partidos liberal y conservador y, por ende, menguar hasta cierto punto el ambiente hostil y las prácticas de agresión, marca el inicio de otras tensiones y cuestionamientos.

En relación con lo que implicaba a nivel político asumir la indagación y el análisis sobre las causas estructurales de la violencia política en Colombia, el Frente Nacional parecía más un pacto de silencio y olvido, dirigido a ensombrecer las responsabilidades concretas de los hechos de violencia ocurridos en los años anteriores y hacia el futuro parecía constituirse en un marco conveniente al ejercicio de control político, que disfrazado de distribución equitativa de poder, le cerraba la opción a cualquier otra alternativa que estuviera por fuera de los límites del pacto.

En el inicio del Frente Nacional, en esta reacomodación de los límites de los poderes políticos se convoca, por parte del primer presidente de este periodo de tregua, el liberal Alberto Lleras Camargo, la constitución de una primera comisión que se encargaría de construir una aproximación institucional sobre las causas y efectos de la violencia política. De este modo, la creación de la Comisión Gubernamental Investigadora de las Causas de la Violencia², en 1958, representa el primer esfuerzo “oficial” por analizar el origen y las condiciones de la violencia política en Colombia.

¹ El Frente Nacional, es el nombre que se le da a un acuerdo político realizado entre los dirigentes de los partidos políticos liberal y conservador, el cual contemplaba entre otras cosas, un gobierno de coalición durante la duración del acuerdo, la distribución equitativa de ministerios y cargos políticos entre los partidos de la coalición y un pacto de no agresión entre sus representantes. El acuerdo inicia en el año de 1958 y se extiende hasta el año 1974.

² La Comisión Gubernamental Investigadora de las Causas de la Violencia o La Investigadora, como se conoció en su momento, fue un organismo creado en el gobierno de Alberto Lleras Camargo, la cual, tenía como fin, investigar las causas de la violencia bipartidista, establecer pactos y treguas entre los distintos actores armados y generar políticas de atención y desarrollo en las distintas geografías del país.

Si bien la composición de tal comisión, a todas luces, no garantizaba la imparcialidad e independencia necesaria pues, ni las mujeres, ni las víctimas o sobrevivientes, ni los campesinos, ni el Partido Comunista, ni la academia, ni la sociedad civil tuvieron participación alguna en su conformación, podía interpretarse como una de las primeras iniciativas por establecer las causas y efectos de la violencia.

A *La Investigadora*, como se le conoció en su momento a este organismo colectivo, le fueron otorgadas facultades para investigar en todos los sitios de la geografía nacional que los comisionados determinaran convenientes, así como acceder a las fuentes oficiales y secretas de información. Su objetivo central era entonces “reunir pruebas y datos en las zonas afectadas por la violencia con el objetivo de identificar las causas de la violencia y lograr desactivarlas” (Kalach, 2016, p. 110).

Durante su ejercicio, el grupo de comisionados se dio a la tarea de desplazarse a distintas zonas geográficas del país con el fin de entrevistar a diversos actores, tanto militares, civiles, campesinos, combatientes de los grupos armados ilegales que operaban en territorios rurales, y con ello determinar factores que aportaran al esclarecimiento de las causas de la violencia. Dado que la Comisión no tenía una naturaleza académica, sino más bien pragmática, privilegió la creación de un número importante de pactos de cese al fuego y no agresión (alrededor de 50) en distintas zonas del país. De la misma forma, consolidó los primeros insumos para la creación de programas y acciones de asistencia para las zonas afectadas (Jaramillo, 2011).

Nueve meses después de su creación y puesta en ejercicio, el presidente Lleras Camargo da por terminadas las funciones de *La Investigadora*, argumentando, entre otras cosas, que tal organismo había logrado ya su cometido y en consideración al desgaste físico de sus integrantes.

La culminación, un tanto repentina, de las labores de la Comisión Investigadora y el hecho de que no se hubieran publicado en su momento resultados detallados de las investigaciones de campo realizadas por los comisionados, permite hasta cierto punto hacer visibles las tensiones emergentes de este dispositivo, el cual parecía obligado a situarse en uno de dos extremos. Podía dedicarse a investigar y establecer

La Investigadora, estuvo conformada por: Dos miembros del partido liberal, Otto Morales Benítez, quien además fue nombrado coordinador y Absalón Fernández de Soto; un integrante del partido conservador, Augusto Ramírez Moreno, un integrante de las fuerzas militares en ejercicio, el general Ernesto Caicedo López y en retiro, Hernando Mora Angueira; dos representantes de la iglesia católica, los sacerdotes Fabio Martínez y Germán Guzmán Campos. (Jaramillo, 2011, 42-42)

responsabilidades concretas sobre los hechos sucedidos entre 1946 y 1958 o, por otro lado, limitarse a establecer una serie de causas generales y enunciar recomendaciones para superar los hechos de violencia sin ahondar en sus particularidades e implicaciones.

El tono mesurado de las conclusiones parciales socializadas por La Investigadora, hizo evidente que la segunda de las opciones enunciadas anteriormente sería su norte y finalidad. El organismo terminó sirviendo, directa o indirectamente, de medio oficial para librar responsabilidades de las élites políticas frente al origen y las causas estructurales de la violencia de los años anteriores (al no determinar con exactitud los actores y los tiempos específicos en los que se originó tal violencia).

Sin embargo, a pesar del control político ejercido por parte de las élites liberales y conservadoras, frente a lo dicho y no dicho por parte de *La investigadora*, es posible reconocer dos aspectos valiosos derivados de la implementación de la comisión, resaltados por algunos investigadores e historiadores, a saber:

En primer lugar, la llegada de los integrantes de la comisión a las zonas rurales afectadas por la violencia bipartidista, lo cual, no solo descentralizó el debate sobre la violencia del centro del país a las regiones, sino que permitió dimensionar la complejidad de las causas y los efectos de la violencia (Jaramillo, 2011), (Valencia, 2012).

En segundo lugar, la recolección y valoración de testimonios orales, registros fotográficos, diarios de campo, entrevistas, los cuales representaban la construcción de un corpus casi inédito en las aproximaciones a la realidad de la violencia bipartidista; pues si bien, tales condiciones de violencia representaban un fenómeno más que comprobado, no existía por parte del gobierno, ni de la academia, un acercamiento que hubiera podido registrar y documentar de primera mano, las dinámicas y vivencias de esta confrontación.

Si bien, tales testimonios no fueron publicados o analizados de forma detallada en ese momento, posteriormente serían un insumo valioso en la construcción de iniciativas académicas posteriores. Una de las más relevantes fue la publicación del Libro *La Violencia Política en Colombia* en el año 1962 al final del periodo presidencial de Lleras Camargo y cuyos autores fueron el religioso Germán Guzmán, quien como se expresa líneas atrás, hizo parte de *La investigadora* y además siguió trabajando como encargado de los asuntos relacionados con el proceso de rehabilitación y mantenimiento de los pactos de no agresión logrados por la Comisión, una vez esta fue clausurada

(Jaramillo, 2011), el sociólogo y decano de la naciente facultad de sociología de la Universidad Nacional de Colombia Orlando Fals Borda y el también sociólogo y abogado Eduardo Umaña Luna, quienes complementaron el trabajo etnográfico y le dieron al libro un tono académico, casi inédito hasta ese momento.

Los aportes de Fals Borda y Umaña Luna permitieron no solo la organización y análisis categorial de parte importante de la información de campo recolectada por Guzmán en su periodo de trabajo en la comisión, sino la consolidación de un tono crítico y reflexivo alrededor de las causas y las responsabilidades de las élites políticas, frente a la violencia estructural.

Distintos académicos e historiadores como Sánchez (2003), Jaramillo (2011, 2012), Valencia (2012) coinciden en señalar no solo la relevancia académica de esta publicación, sino el punto de inflexión que genera en las formas de representación colectiva de la violencia, las cuáles empiezan a hacerse visibles en las investigaciones sociales posteriores, en los discursos de los movimientos sociales y sindicales naciendo y en las formas de expresión artística; sobre este último aspecto advierte Malagón:

Las fotografías publicadas en dicho libro constituyen una documentación visual del horror y la destrucción que caracterizó el conflicto bipartidista entre 1945 y 1960. Estos documentos ofrecieron en su momento una evidencia visible del conflicto, la cual fue altamente influyente sobre la forma expresiva con que muchos artistas optaron por tratar el tema. (2010, pp. 19-20)

Así, frente al llamado al olvido y la incapacidad de establecer causas y responsabilidades concretas sobre la violencia política, impulsado por las dinámicas pactistas de la Comisión del 58 y frente al creciente ambiente de represión y evasión de responsabilidades promovidos por las élites políticas en el marco del naciente Frente Nacional, la publicación de Fals Borda, Umaña y Guzmán (1962), configura una de las primeras aproximaciones críticas a la violencia bipartidista.

El registro fotográfico realizado por Guzmán en su trabajo de campo representa la primera aproximación visual a las condiciones y efectos de la violencia en los territorios de los combatientes y las víctimas del conflicto armado. Guzmán, además de recopilar entrevistas y testimonios de los actores de la confrontación armada, reúne en sus imágenes todo un inventario que va desde el registro de los combatientes de los grupos ilegales en zonas montañosas del territorio realizando prácticas cotidianas, hasta imágenes de las formas más atroces de violencia ejercida por estos mismos grupos o por

grupos al servicio de sectores políticos. Cuerpos desollados, torturados, formas de asesinar, cuya macabra materialización permitía establecer una condición no sólo factual, sino también simbólica de la violencia y una progresiva degradación y traspaso de los límites de la violencia bipartidista. En este sentido advierte de nuevo Malagón:

Las fotografías de los cuerpos mutilados, decapitados, torturados y violentados parecen irreales en su apariencia grotesca. Este panorama de atrocidades y humillaciones incluyó también numerosos asesinatos de rivales políticos y homicidios indiscriminados de mujeres, personas mayores y niños. Los límites mínimos de respeto y dignidad hacia el cuerpo y el ser humano fueron transgredidos en un esfuerzo por aniquilar totalmente al *enemigo*. (2010, p. 20)

Esta referencia a los cuerpos desfigurados, fragmentados, representa uno de los aspectos más explorados en términos expresivos por artistas como Alejandro Obregón, Norman Mejía, Luis Ángel Rengifo, Pedro Alcántara, entre otros. Por una parte, la referencia a las atrocidades de la violencia en los territorios rurales del país y por el otro, una tendencia a representar de un modo inédito el cuerpo humano.

Otro aspecto significativo de la publicación de Fals Borda, Umaña y Guzmán (1962) es el valor de la dimensión de lo testimonial. La emergencia de la voz de los actores inmersos en la confrontación armada, de las víctimas y sobrevivientes a partir de distintos registros, los cuales, van desde extensas entrevistas a los actores armados sobre sus razones para enfrentar el establecimiento político oficial, hasta transcripciones de coplas, cantos y narraciones, creados por esos mismos combatientes o por campesinos de las zonas más alejadas de la centralidad política del país. Es decir, el libro se encarga de situar unas formas específicas de registrar, nombrar y reflexionar sobre la violencia política, las cuales, están determinadas no solo por la intencionalidad de los autores e instituciones involucradas en su edición, sino también por las tensiones colectivas a nivel político, que enmarcan las representaciones sociales, que hasta ese momento venían construyéndose con relación al conflicto armado interno.

En este contexto, las prácticas artísticas en tanto producciones culturales situadas histórica y contextualmente, no podían ser ajenas a esas mismas tensiones. Sus formas de expresión y producción de sentido se encargaron de problematizar y hacer visibles perspectivas críticas que reflejaron la complejidad de este momento histórico. En lo que sigue de este apartado, la reflexión se concentrará en analizar el tránsito entre unas formas de expresión de las artes visuales que privilegiaron miradas desgarradoras,

descriptivas y denunciante frente a la experiencia de la violencia política situadas en las décadas de los 60 y 70, hacia unas expresiones y prácticas creativas que centraron su mirada en los efectos e indicios que dicha violencia ha logrado sedimentar en el colectivo social, tales prácticas se hacen visibles desde finales de los 80 y los 90.

1.2 De la mirada descriptiva a la consideración de los indicios.

Tránsitos expresivos en las prácticas artísticas

Académicos e historiadores del arte como Pini (1986), Medina (1999), Malagón (2010), entre otros, coinciden en señalar la publicación del libro de Fals Borda, Umaña y Guzmán (1962), como uno de los referentes que marca un cambio de registro, en la forma como los artistas plásticos de la época se aproximaron y tematizaron en sus trabajos creativos el tema de la violencia. Señalan, por ejemplo, como el componente de lo *testimonial* y una condición de neofiguración en la imagen, empieza a hacerse visible en los procesos de representación de este fenómeno en las obras plásticas de la época.

Medina (1999), en el contexto del trabajo histórico y curatorial que dio lugar a la emblemática exposición Arte y Violencia en Colombia desde 1948 en el MAMBO, establece una periodización histórica, en la cual, propone tres momentos expresivos que corresponden a etapas históricas distintas del conflicto armado colombiano: El arte y la violencia bipartidista, el arte revolucionario y la violencia narcotizada (Medina, 1999).

El primer momento de esa periodización, *El arte y la violencia bipartidista*, inicia en 1948, año del asesinato de Gaitán, referencia histórica y académica para señalar el periodo de mayor intensidad de la violencia bipartidista, en este periodo surgieron por parte de artistas como Alipio Jaramillo, Alejandro Obregón, Débora Arango, Fernando Botero, representaciones descriptivas y alegóricas que reflejaron desde posturas críticas y simbólicas la condición de las poblaciones campesinas, el surgimiento de procesos organizativos armados, hechos de violencia específicos que tuvieron lugar en estos años.

El segundo periodo, *El arte revolucionario*, va desde los primeros años de la década del sesenta, hasta los años ochenta, periodo marcado por una fuerte politización

y carga ideológica de los discursos académicos y las prácticas artísticas con relación a la violencia política, enmarcado en el auge del proyecto político del Frente Nacional, la influencia de la revolución cubana en los movimientos políticos de base obrera y campesina y el surgimiento de los grupos subversivos de corte marxista-leninista. En este periodo cobran especial interés los proyectos creativos de artistas como Alejandro Obregón, Débora Arango, Luis Ángel Rengifo, Pedro Alcántara, Clemencia Lucena, Carlos Granada y Taller 4 Rojo, entre otros.

Por último, *La violencia narcotizada*, periodo que va desde la segunda mitad de los años ochenta hasta finales de los noventa, caracterizado por una creciente complejización del conflicto armado y político dada la incursión del narcotráfico en casi todas las esferas políticas y económicas de la sociedad, el intento fallido de varios procesos de negociación política entre el gobierno y los grupos armados guerrilleros, el surgimiento del paramilitarismo y los albores de un nuevo marco constitucional, en medio de una serie de transformaciones en el sistema económico y productivo que orientaban la sociedad. En este periodo se sitúan artistas como: Bernardo Salcedo, Beatriz González, Oscar Muñoz, Doris Salcedo, José Alejandro Restrepo, entre otros.

Sin el ánimo de hacer una extensa referencia a esta periodización histórica y sin entrar en detalles minuciosos sobre el tipo de configuración estética y expresiva que las atraviesa, es importante para los alcances y propósitos de este trabajo hacer referencia a algunos aspectos que están concentrados en expresiones artísticas situadas en los dos últimos periodos, de los tres enunciados anteriormente y desarrollados como marco interpretativo por Medina y otros historiadores del arte y académicos de las ciencias sociales.

Retomando lo descrito en líneas anteriores, Pini (1986), Malagón (2010), Medina (1999), entre otros, han hecho referencia a la influencia en el cambio de perspectiva, tanto en las aproximaciones académicas y artísticas, como en el marco de las representaciones sociales, coincidente con la publicación del libro *La Violencia Política en Colombia*, por Fals Borda, Guzmán y Umaña, al respecto Medina señala lo siguiente:

El primer tomo de la magna obra –haciendo referencia al libro de Fals Borda, Guzmán y Umaña– fue publicado en julio de 1962, el mismo mes y año en que Alejandro Obregón exhibió *Violencia* y ganó en el Salón Nacional, el premio de pintura. No es casual que el gran libro sobre el tema y el que sin duda es un gran cuadro, hayan coincidido. (1999, p. 28)

En artículos académicos posteriores, Medina (1999) se detiene en el análisis de la pintura de Obregón, señalando más allá de su valor estético, la apertura de un horizonte expresivo que encarnó, en el sentido más literal de la expresión, la referencia a los efectos de la violencia en el cuerpo y en los territorios y geografías nacionales. *Violencia* (1962) (ver figura 1) representa el cuerpo de una mujer tendida, mutilada, herida, ensombrecida, que al mismo tiempo remite a un territorio montañoso, devastado, gris, casi sin vida.

Figura 1. *Violencia*. Alejandro Obregón, 1962. Óleo sobre tela, 155 x 188 cm.



Fuente: Biblioteca virtual Banco de la República de Colombia
<http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-111/violencia-alejandro-obregon>

La obra de Obregón se convierte en evidencia de una especie de giro expresivo en las formas de aproximación de los artistas plásticos al tema de la violencia política. Tal giro se encuentra enmarcado en la convergencia de las denuncias y registros realizados por sectores académicos y políticos sobre las dinámicas de la violencia, lo cual, sumado a los efectos de otros acontecimientos en el orden internacional, tales como, la revolución cubana, dieron lugar, como mínimo a dos líneas expresivas. La

primera, consolidada en una serie de expresiones cargadas de dramatismo, crudeza y violencia expresiva, como es el caso del trabajo artístico de Norman Mejía, Luis Ángel Rengifo, Pedro Alcántara. En segundo lugar, una serie de expresiones más explícitas que hacían visible el compromiso no sólo político, sino ideológico y militante de algunos artistas, como es el caso de Clemencia Lucena, Carlos Granada, Diego Arango y Nirma Zárate.

La serie de grabados titulada *Testimonios* (1964) del artista Luis Ángel Rengifo, se presenta al público en el año 1964. En esta serie se reúnen rasgos simbólicos expresados en insectos y figuras monstruosas, que tradicionalmente han estado ligados a la representación de la muerte. Cuerpos deformados, fragmentados, escenas que remiten de forma directa a la violencia e incluso a técnicas de exterminio que hacen parte del historial de barbarie que se hicieron realidad en el marco de la violencia bipartidista, tales como: el corte de florero, el corte de franela, las cuáles también fueron documentados en la publicación de los investigadores Fals Borda, Umaña y Guzmán (1962) a la que se ha hecho mención, líneas atrás.

Uno de los grabados de esta serie que tiene por título *Piel al sol* (1963) (ver figura 2). El grabado permite ver la piel de un cuerpo femenino tendido sobre un suelo árido, sin vegetación. La piel aparece estirada, templada y fijada al suelo por clavos. La cabeza parece separada del cuerpo y el rostro de la mujer, con los ojos cerrados, aludiendo a un gesto de dolor.

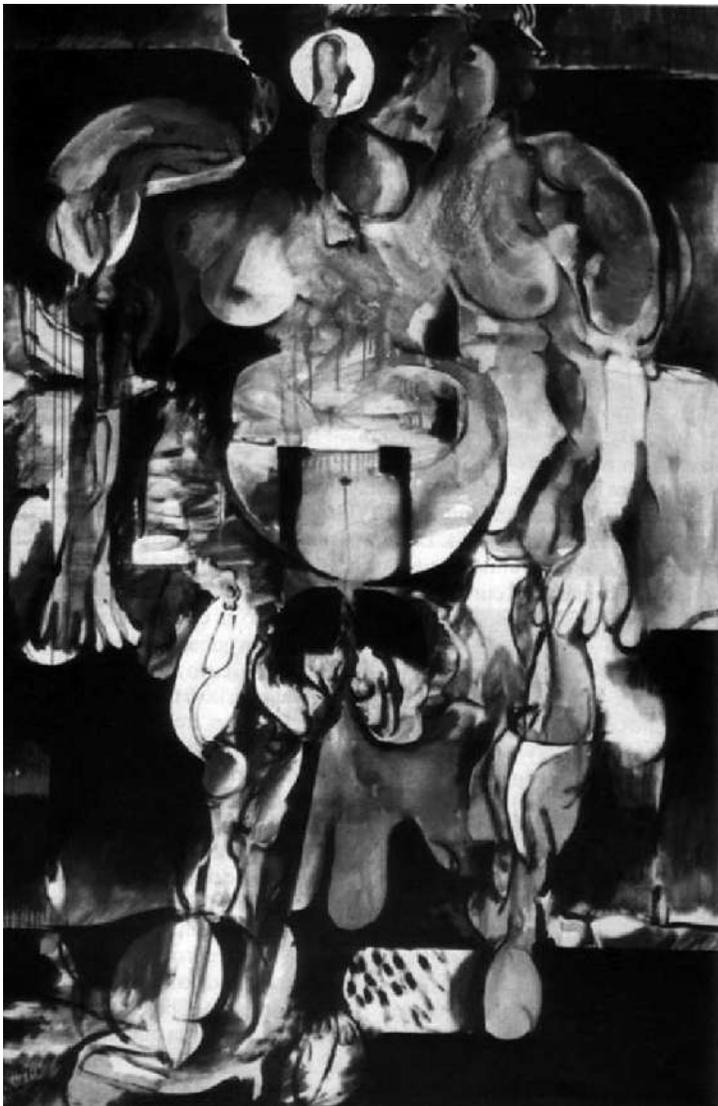
Figura 2. *Piel al sol*. Luis Angel Rengifo, 1963, Aguafuerte y aguatinta.



Fuente: Diapositivas Museo de Arte Moderno de Bogotá, <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=89266>

En 1965 el pintor Norman Mejía, recibe el primer premio en pintura del Salón Nacional de Artistas con la obra *La horrible mujer castigadora* (ver figura 3). La pintura presenta fragmentos deformados de la anatomía femenina, separados entre sí por niveles y cortes asimétricos, los cuáles acentúan la expresividad de una violencia descarnada y visceral. Los fragmentos se superponen en la imagen del cuadro, generando una figura que desborda las proporciones y las formas convencionales del cuerpo humano.

Figura 3. *La Horrible Mujer Castigadora*. Norman Mejía, 1965.



Fuente: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=194034>

Trabajos como el de Norman Mejía configuran una suerte de tránsito en las prácticas artísticas de este periodo en Colombia, desplazándose de un rol fundamentalmente descriptivo a una condición de “nueva figuración” (Traba, 1965) en la cual, la potencialidad expresiva no solo describe, sino que cuestiona de forma violenta las formas mediante las cuáles una sociedad define su condición de humanidad. La obra de Mejía, invita a un reconocimiento del poder ejercido sobre el cuerpo en una condición límite, el desbordamiento de sus formas, la separación de sus órganos, la superposición de sus partes y extremidades, las cuales, por más que remitan a esa idea de cuerpo, ya nunca podrían coincidir con su forma ideal. La violencia distorsiona los cuerpos, fragmenta su conformación individual, generando también la ruptura del cuerpo colectivo y, por ende, la condición ética de toda una sociedad.

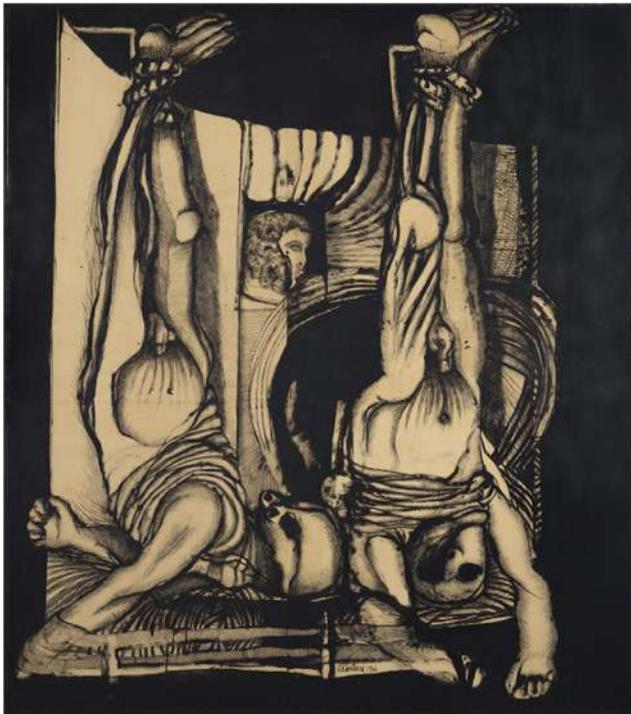
Tal vez por esto, uno de los aspectos que la crítica e historiadora del arte Marta Traba resalta de la obra de Mejía tiene que ver con esa capacidad de desbordar la figura convencional del cuerpo y potenciar de forma directa la intensidad de lo físico. Frente al trabajo artístico de Norman Mejía, Traba advertía lo siguiente:

Norman Mejía, como los neo-figurativos contemporáneos, creo otra forma que, a partir de la forma real, dejaba de tener cualquier dependencia, compromiso o sujeción a ella (...) alteró la esencia del problema, yendo de modo recto y vertical, sin ningún circunloquio, a la violencia profunda. ¿Cuál es esa esencia? Muchas personas reconocieron en las obras de Norman Mejía, cortes de anatomía, Walter Engel, habló de “sexo”, yo preferiría atribuirle a esta obra una preeminencia clara, tremenda, de lo físico. Lo físico al cual él comunica un enorme poder energético, lo potencia, le da movimiento y lo habilita para resolver la totalidad de la expresión. Es decir que la fatigada, la trivial vida física, pierde en sus manos toda inercia, toda vulgaridad y se convierte en el “primo motor” capaz de imprimir un gran impulso alegre, brutal, directo, móvil, sin ambages. Así lo físico cambia de dirección y de sentido”. (1965, pp. 46 - 47)

Esta nueva condición expresiva, le permite a Traba (1965) ubicar la obra de Mejía en el contexto de una corriente neo-figurativa, en la cual, se reconoce una gran influencia de artistas como Francis Bacon. El trabajo artístico de Mejía se desplaza de la enunciación descriptiva y alegórica de la violencia, para plantear una aproximación desbordada en las proporciones, las formas, la intensidad del color, los trazos y las figuras.

En una perspectiva similar, Pedro Alcántara alude también, en su trabajo artístico, a figuras descarnadas, cuerpos fragmentados, órganos visibles. La expresividad de los cuerpos, la exposición de los genitales proyecta una especie de erotismo dislocado, el cual no busca la complacencia estética del espectador, sino más bien la generación de una experiencia perturbadora, la cual, también es estética, en el sentido de proyectarse como respuesta sensible, pero opera en un sentido inverso, “no proyecta placer, sino dolor” (Malagón, 2008, p. 24). Tal es el caso de obras como *El martirio agiganta a los hombres raíz* (1966) (ver figura 4) o en la serie *Los cuerpos* (1968).

Figura 4. *El martirio agiganta a los hombres raíz*. Pedro Alcántara, 1966, Tinta china sobre papel.



Fuente: Museo La Tertulia
<http://www.museolatertulia.com/museo/coleccion/artista-pedro-alcantara-herran-2/>

Resulta significativo que este tránsito expresivo, de una mirada descriptiva, alegórica a una condición denunciante, abyecta se sitúe justamente en el contexto de la consolidación problemática del proyecto político del Frente Nacional. Si bien, dicho acuerdo bipartidista había conseguido reducir las agresiones entre militantes y simpatizantes de los partidos liberal y conservador, permitió también, tal vez en contra

de sus promotores, un mayor conocimiento de los hechos de violencia que tenían lugar en las geografías rurales del país, la circulación de relatos, testimonios e imágenes de los efectos de la confrontación bipartidista y de las nuevas violencias que empezaban a conformarse en los distintos territorios relacionados con la consolidación de grupos armados, derivados de la radicalización ideológica.

Sumado a esto, la emergencia de sectores políticos que no estaban representados en ese pacto de élites, a los cuales, se les negaba la posibilidad de ejercer el poder político, empezaban a amenazar el control y estabilidad de las relaciones de poder acordadas por las dirigencias liberal y conservadora.

Esta inconformidad y la intensificación de las acciones militares, hizo que las guerrillas liberales campesinas empezaran a transitar a otras formas de organización, las cuáles, influenciadas por otros procesos y acontecimientos internacionales, tales como, el auge de la Unión Soviética y la revolución cubana, emprendieron un proceso de intentar arrebatarse el poder político de los partidos tradicionales a través de las armas. Así, la década de los años sesenta y el inicio de los años setenta, estuvieron marcados, entre otros hechos, por el surgimiento de fuerzas ideológicas de resistencia política y militar, que tomaron forma en grupos guerrilleros como Las FARC-EP³ (1964), ELN⁴ (1964), el EPL⁵ (1965), y el M-19⁶ (1970) lo cual, mostraba otra etapa del conflicto

³ Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia. Ejército del Pueblo. Movimiento revolucionario de carácter político-militar de origen fundamentalmente campesino, conformado en 1964 en el área rural del sur del departamento del Tolima. Sus principales fundadores fueron Manuel Marulanda Vélez y Jacobo Arenas, junto a 48 campesinos, quienes se habían establecido como colonia agrícola desde 10 años atrás. Su estructura ideológica estaba basada en los principios del marxismo-leninismo. En el 2016, después de varios años de diálogos, firman un acuerdo de paz con el gobierno presidido por Juan Manuel Santos. Una vez firmados los acuerdos de paz, el movimiento revolucionario hizo el tránsito de estructura armada a la de partido político, manteniendo sus siglas, pero transformando su significado a Fuerza Alternativa del Común.

⁴ Ejército de Liberación Nacional. Grupo revolucionario, creado en 1964. La zona geográfica de mayor influencia se concentró en el Catatumbo, en el departamento de norte de Santander y Arauca. Su orientación ideológica está basada en el marxismo-leninismo y los principios de la revolución cubana. Es un movimiento de carácter campesino y obrero, con una fuerte influencia de posturas religiosas cercanas a la teoría de la liberación impulsadas por figuras como Camilo Torres. En la actualidad se encuentra en un nuevo proceso de negociación de paz con el gobierno colombiano.

⁵ Ejército Popular de Liberación. Organización guerrillera conformada en 1967. Su principal zona de influencia fue el Urabá antioqueño y el Magdalena medio. Sus estructuras principales se desmovilizaron en 1991, quedando un reducto disidente que operó en regiones como el Catatumbo.

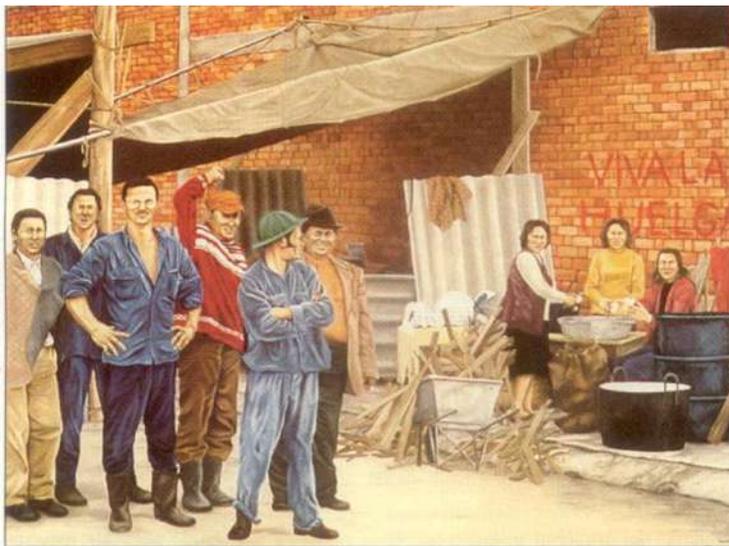
⁶ Movimiento 19 de abril. Organización político-militar, creada en 1970, luego de las acusaciones de fraude electoral que le arrebataron la victoria a Gustavo Rojas pinilla y su movimiento político la ANAPO (Alianza Popular Nacional). A diferencia de los demás grupos guerrilleros, el M19 tuvo un origen más urbano y obrero que campesino. Iniciaron un proceso de negociación de la paz con el gobierno de Virgilio Barco en 1989, el cual llevaría a su desmovilización en 1990. Varios de sus principales integrantes hicieron parte de la Asamblea Nacional Constituyente, la cual daría lugar a la promulgación de la Constitución de 1991. Su dirigente máximo, en ese entonces, Carlos Pizarro, fue asesinado en abril de 1990 a escasos días

en la que lo ideológico y la militancia política, en diálogo con los procesos revolucionarios y otros procesos de dictadura en Latinoamérica agregan nuevos factores al ya complejo escenario de relaciones y conflictos en el contexto nacional.

También en las prácticas del arte, se encuentran formas de militancia explícita que dan cuenta de las tensiones políticas e ideológicas de este momento histórico, artistas que encausaron su producción creativa desde un posicionamiento situado y abiertamente sintonizado con el panorama revolucionario y con una especie de direccionamiento didáctico dirigido a generar inquietud, cuestionamiento o interés en sectores específicos de la sociedad.

Es el caso de la artista Clemencia Lucena y el Taller 4rojo, integrado por Diego Arango, Nirma Zárate, Carlos Granada, entre otros (ver figuras 5 y 6). Estas apuestas creativas, permitieron explorar una vía de ideologización de las prácticas artísticas en función del aparataje político y discursivo de la izquierda revolucionaria, desde el que se planteaba de forma explícita, la necesidad de que el arte hiciera parte del engranaje político y estuviera movilizando expresivamente las exigencias y reivindicaciones de la clase trabajadora.

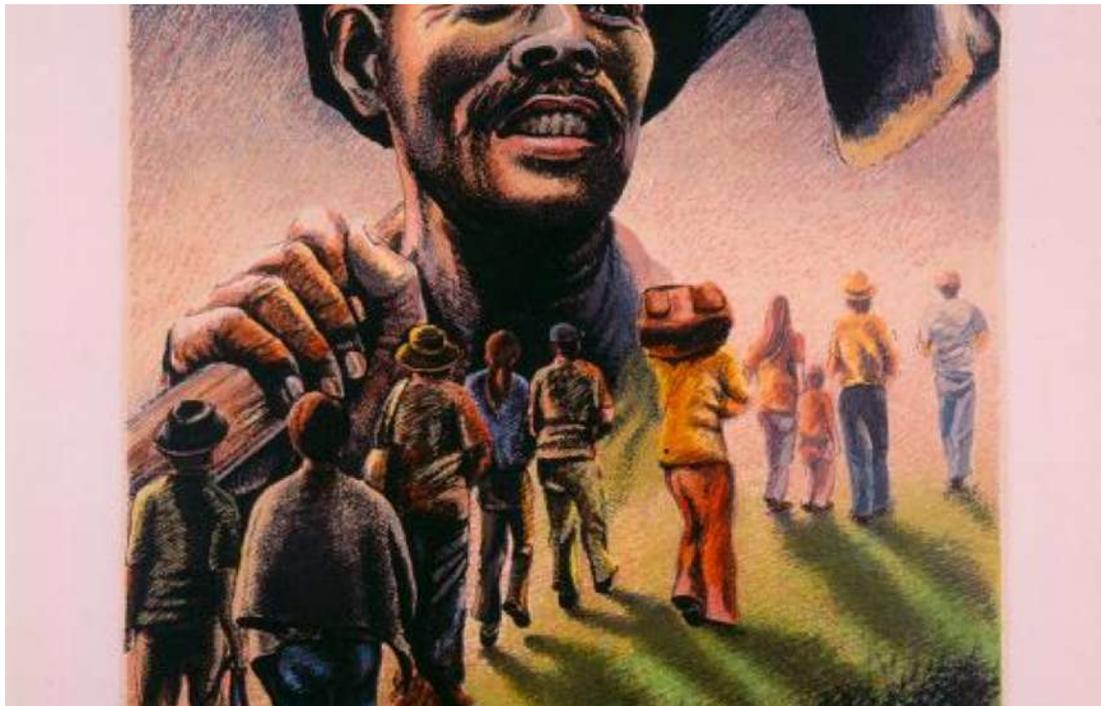
Figura 5. *La Huelga de Bogotá*. Clemencia Lucena, 1978, Óleo.



Fuente: <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=7314&pest=obras>

de haber entregado las armas, haberse reintegrado a la sociedad civil y lanzar su campaña a la presidencia de la república de Colombia.

Figura 6. *El Algodón 1- Los Iguazos*. Nirma Zárate – Taller 4rojo, 1980, Serigrafía-fotograbado.



Fuente: Colección de Arte Banco de la República.

<http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/el-algodon-1-los-iguazos>

La obra de Clemencia Lucena, parte de entender, según la académica Herrera la necesidad para el arte

de resolver cuatro cuestiones fundamentales para servir al pueblo. La primera cuestión se resolvía cuando el artista asumía una posición de clase: la posición del pueblo y emprendía la defensa de la causa popular; la segunda, el artista llevaba a cabo un análisis objetivo del tema que quisiera tratar, por ejemplo, los graves problemas de injusticia social, la violencia o la tenencia de la tierra, para proceder a transmitir un mensaje en el cual se privilegiara la idea de la unidad del pueblo, lo que a su vez convertía el arte en un estímulo para sus luchas; la tercera, el artista debía dirigir su obra al pueblo y su producción debía ser un aporte a la lucha revolucionaria exhibida donde estaba el pueblo y también donde se encontraban sus enemigos, es decir, los salones nacionales, las bienales de arte, las galerías de las principales ciudades colombianas; por último, el artista debía dedicarse al estudio del marxismo para obtener correctas conclusiones de la realidad y también para alcanzar la calidad artística de la obra. (2012, p. 127).

Este marco de militancia y activismo, sumado a la influencia de otros comportamientos artísticos en el contexto internacional, hizo visible además del compromiso ideológico de algunos creadores, el inicio de una serie de rupturas con algunas convencionalidades de la práctica artística más tradicional, sobre todo, la prevalencia del lenguaje pictórico y bidimensional, la puesta en crisis del museo como único lugar de exhibición, la condición de autoridad creativa del artista, la emergencia de apuestas colaborativas en los procesos de creación y la referencia a un conflicto que ya no era sólo de carácter rural, sino que empezaba a expresarse de forma directa en la sociedad urbana.

A finales de la década de los 70 e inicios de los 80, la situación social y política también cambiaba. Los grupos guerrilleros habían logrado un reconocimiento político que ya no estaba solo articulado a las demandas por la tierra, sino también a aspectos relacionados con el sistema económico y con los procesos de organización de los trabajadores, movimientos estudiantiles y demás sectores sociales. Las formas de represión y acción militar sobre estos grupos también se habían intensificado y el cultivo y la comercialización de droga empezaba a surgir como problemática nacional.

En este contexto, aparecían referentes artísticos como Bernardo Salcedo, Antonio Caro, Beatriz González, entre otros. Estos artistas iniciaron un nuevo tránsito en las formas de expresividad, desplazándose de la figuración descarnada de la violencia o del activismo y la militancia política de los años 60 y 70 hacia lenguajes más evocadores y conceptuales. Los trabajos artísticos de estos creadores se valían de la ironía para hacer referencia a la situación social y política, no tanto señalando los hechos o las violencias concretas, sino una especie de absurdo generalizado en el que se iba convirtiendo la confrontación bélica extendida ya en este momento por varias décadas en el país.

Trabajos artísticos como *Primera lección* (1973) (ver figura 7) de Bernardo Salcedo, interrogaban de forma directa la realidad política y económica colombiana, a través de la puesta en cuestión del contenido de los símbolos patrios, la obra consiste en una serie de 5 placas metálicas en las que iban desapareciendo progresivamente fragmentos del escudo nacional. En cada placa podía leerse en su orden: No hay cóndores, no hay abundancia, no hay libertad, no hay canal, no hay escudo, no hay patria.

Figura 7. *Primera Lección*. Bernardo Salcedo, 1973, Aluminio, duco.



Fuente: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=228717>

Iniciando la década de los 80, trabajos artísticos como *Decoración de interiores* (1981), *Zócalo de la comedia* (1983) (ver figuras 8 y 9) de Beatriz González daban lugar a expresiones en las que aparecían figuras del poder político del país ironizados, protagonizando escenas burlescas, con tonos vivos y grandes formatos. De alguna forma asumían el riesgo de retratar la realidad y la historia política desde estrategias discursivas que se situaban en el intersticio entre la comedia y la tragedia.

Estos primeros años de la década de los 80, estuvieron marcados también por una serie de cambios en el trámite de la situación política y el conflicto armado. En la presidencia de Belisario Betancur (1982–1986) se buscó desde los inicios de su periodo de gobierno, acercamientos con los grupos guerrilleros. Estos acercamientos dieron lugar a la creación simultánea de dos escenarios de diálogo y negociación en 1984. Por un lado, los diálogos con las FARC-EP, que darían lugar a los acuerdos de la Uribe⁷

⁷ Los Acuerdos de la Uribe, fue el nombre que recibió la iniciativa de negociación entre el gobierno de Belisario Betancur y las FARC-EP. Tales acuerdos tuvieron lugar en el campamento guerrillero ubicado en La Uribe (Meta). Allí se establecieron entre otras medidas, el cese bilateral de acciones militares, la construcción de una agenda de negociación y la posibilidad de que los miembros de las FARC – EP empezaran su tránsito de grupo armado a movimiento político, como forma de reincorporación a la sociedad civil. Esto permite el surgimiento de la Unión Patriótica, movimiento político que agrupó a

entre 1984 y 1986 y, en segundo lugar, al denominado Diálogo Nacional⁸ el cual agrupaba en una misma mesa de negociación al M-19 y al EPL.

Figura 8. *Decoración de interiores*. Beatriz González, 1981, Serigrafía.



Fuente: Colección de Arte Banco de la República

<http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/decoraci%C3%B3n-de-interiores>

miembros de las FARC – EP, autorizados para participar en política, pero también a un sector importante del Partido Comunista Colombiano y otras fuerzas civiles, sindicales y campesinas. La Unión Patriótica logró resultados electorales importantes en las elecciones de 1986. Sin embargo, casi todos los integrantes del partido que habían sido elegidos por la vía del voto en estas elecciones fueron sistemáticamente asesinados, en una persecución política y militar que se extendió hasta inicios de la década del 2000, cuando el partido perdió su personería jurídica al quedarse prácticamente sin integrantes y no alcanzar los umbrales necesarios en las elecciones. Dos candidatos presidenciales de la Unión Patriótica fueron asesinados Jaime Pardo Leal y Bernardo Jaramillo Ossa. Los ataques sistemáticos a esta organización y otros aspectos en los que no hubo posibilidad de acuerdo, hicieron que las FARC –EP, volvieran a la vía armada en 1987.

⁸ El Diálogo Nacional, es un proceso exploratorio, llevado a cabo entre el gobierno de Belisario Betancur y los grupos guerrilleros M-19 y EPL, al cual se sumó un sector representativo de la ADO (Autodefensa Obrera). El proceso del Diálogo Nacional, buscaba precisar una agenda de 10 puntos, que permitiera la desmovilización y retorno a la vida civil de las estructuras armadas del M-19 y el EPL. Sin embargo, tal proceso se llevó a cabo sin lograr una tregua inicial de cese al fuego bilateral y sin lograr concretar una serie de condiciones claras, tanto para el gobierno, como para los grupos subversivos. Debido a esta indefinición y al escalamiento en las acciones hostiles de los distintos sectores representados en el Diálogo Nacional, tal iniciativa se rompe y no llega a concretarse en un proceso de negociación de paz. Uno de los factores que termina de romper las posibilidades de acercamiento entre los grupos guerrilleros y el gobierno, son los hechos ocurridos en el contexto de la toma del Palacio de Justicia, llevada a cabo por el M-19 y la retoma de la misma institución por parte del gobierno y las fuerzas armadas oficiales.

Figura 9. *Zócalo de la comedia*. Beatriz González. 1983, Serigrafía sobre papel pegado a lienzo.



Fuente: Museo Reina Sofía
<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/zocalo-comedia-o>

Sin embargo, a pesar que los acuerdos de La Uribe lograron un gran avance en los términos de la negociación, los cuales, se vieron reflejados en aspectos como el inicio del tránsito de los combatientes de las FARC-EP hacia la vida civil y la participación política a través de la creación del partido político Unión Patriótica, las sistemáticas desapariciones y asesinatos a sus líderes sociales y políticos, sumados a una progresiva escalada de acciones militares y hostigamientos mutuos en distintas zonas del país, hicieron inviable la continuidad de estos acuerdos, dejando como consecuencia una ola de violencia y amenaza contra los integrantes y simpatizantes de la Unión Patriótica y la decisión de las FARC-EP, de volver a la clandestinidad y a la confrontación armada.

Una suerte similar tuvo la iniciativa del Diálogo Nacional, incluso en menos tiempo. En 1985, debido también al incumplimiento de las treguas y la imposibilidad de definir de forma concertada los puntos de la agenda de negociación, el M-19 y el EPL deciden volver a la confrontación armada como medio de lucha. En noviembre de ese mismo año, se da la toma del palacio de justicia, un hecho sin precedentes en la historia política del país, sumado a la creciente crisis que empezaba a conformarse en relación

con los nacientes carteles de tráfico de droga y a la incursión en la escena social y política de los grupos paramilitares.

Las formas de expresividad de los artistas, a partir de mediados de los años ochenta y la década de los años noventa, experimentan entonces un cambio de perspectiva frente al panorama político del país, de la ironización burlesca de los inicios de los años ochenta, transitaban a unas formas menos explícitas, pero mucho más reflexivas y críticas.

En 1986 se exhibe la obra de Beatriz Gonzáles titulada *Señor presidente que honor estar con usted en este momento histórico* (ver figura 10) en el XXXI Salón Nacional de Artistas; en el cuadro se puede ver claramente la figura del presidente Betancur, rodeada de algunos miembros de su gabinete de gobierno, algunos sentados a su lado y otros detrás de su figura, en el centro de la reunión se encuentra una figura humana calcinada, sobre una mesa brillante. El cuadro hace referencia explícita a lo ocurrido en la retoma del palacio de justicia; el título de la obra fue extraído por González de una expresión de un ministro del gabinete de Betancur, captada por algún medio de comunicación en declaraciones dadas por los días de lo ocurrido en ese noviembre de 1985 en el Palacio de Justicia.

Figura 10. *Señor presidente que honor estar con usted en este momento histórico*. Beatriz González, 1986, Óleo sobre tela.



Fuente: Catálogo Razonado Beatriz González.
Universidad de los Andes
<https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1628>

Para historiadores como Malagón (2008), este cambio de perspectiva expresiva implica no solo la transformación de los procesos creativos, a partir de un despliegue de la técnica, sino también una revaloración de la experiencia que los artistas de esta época empezaban a hacer visible con relación a las condiciones de realidad y a las afectaciones que la confrontación armada dejaba inscritas en el colectivo social. Así advierte Malagón, haciendo referencia a las diferencias entre los artistas de las décadas de los sesenta y setenta, frente a los artistas de los años ochenta y noventa:

Otra diferencia significativa entre los dos grupos de artistas se relaciona con la visibilidad del cuerpo humano. Mientras que en obras más tempranas predominaba una agresión contra la figura, en la obra de González, Muñoz, Salcedo, la figura es tratada ya sea como una imagen gráfica no distorsionada, como evanescente o como una realidad ausente. Adicionalmente, a diferencia de los artistas que trabajaban en los años sesenta y que buscaban representar atrocidades físicas y psicológicas, estos artistas optaron por presentar escenas, procesos y objetos que, en lugar de representar, presentan imágenes complejas de indiferencia, olvido y sufrimiento. Los artistas previos querían denunciar realidades relacionadas con un conflicto que había sido poco visible en las áreas urbanas. Ellos aspiraban a impactar a los espectadores para que adquirieran conciencia sobre el carácter monstruoso de los acontecimientos. Los más recientes buscaron centrarse selectivamente en efectos e implicaciones de acciones que con frecuencia pasan desapercibidos, debido a una superabundancia de imágenes e información. De tal manera que, en lugar de impactar a los espectadores, buscan generar preguntas en éstos. Los medios utilizados por ellos a partir de mediados de 1980 contribuyen a este propósito. (2008, p. 27)

Para Malagón (2008), estas formas de expresividad se desplazan de una condición neofigurativa, presente en los artistas de las décadas de los 60 y parte de los 70 a la emergencia de un “lenguaje visual indéxico” (Malagón, 2008). Es decir, mientras los primeros estaban buscando describir un estado de cosas, situaciones y acontecimientos, con el fin de señalar, hacer visible, describir críticamente e incluso denunciar los hechos y las acciones violentas producto de la violencia política, los segundos se distanciaron de este lenguaje directo y descriptivo para proyectar la mirada hacia la reunión de indicios, gestualidades, escenas que aluden a aspectos críticos desde una postura más reflexiva que denunciante. Uno de los énfasis de estas expresiones artísticas se concentró en detalles que parecían pasar desapercibidos en la intensa circulación de hechos, problemáticas y violencias que circulaban cotidianamente en los discursos, las representaciones sociales y en los medios de comunicación.

A diferencia de lo que sucedía, en los mismos periodos de tiempo, en las dictaduras militares de Argentina (1976 –1983) y Chile (1973 –1990), dónde la censura prohibía la circulación de imágenes sobre las capturas, detenciones arbitrarias, formas de represión y tortura, en Colombia se dio por el contrario, a partir de la década de los años ochenta, un gran despliegue mediático de imágenes relacionadas con la violencia, sumado a un proceso de degradación del conflicto armado, en el que los ataques a la sociedad civil por parte de todos actores del conflicto y la violencia ejercida por los carteles del narcotráfico, hacía que las noticias, las imágenes, las historias sobre hechos violentos circularan en los medios de comunicación, sin mayor análisis, investigación o cuestionamiento alrededor de sus causas y consecuencias.

Esta circulación y mediatización de la violencia, representa uno de los aspectos que para teóricos como Pecaute (2001), dan lugar a lo que llamó “la banalización de la violencia”. Tal noción tiene que ver, por un lado, con la proliferación irreflexiva de imágenes e información sobre hechos de violencia por parte de los medios de comunicación y, por otro, con una especie de efecto adormecedor de amplios sectores de la sociedad civil frente a los efectos, las consecuencias y los hechos derivados del conflicto armado y de la violencia del narcotráfico. Tal efecto se expresa en la falta de capacidad para ejercer acciones políticas colectivas frente a tales hechos o incluso, ser indiferentes ante los mismos.

Resulta significativo que esta emergencia de lo indicial en los términos de Ginzburg (1999) o de lo indexical en Malagón (2008) como eje central de la construcción de sentido sobre la violencia política, tanto por parte de las prácticas del arte como de las reflexiones e interpretaciones de las ciencias sociales se configure en este momento y en estas condiciones históricas y políticas. De algún modo, es como si los acontecimientos relacionados con la violencia se hubieran tornado impenetrables, no por la censura, sino al contrario por la excesiva exposición de sus imágenes e informaciones. Como si la proliferación de imágenes sobre la violencia y la condición narcotizada de la sociedad colombiana en este tiempo, hubieran instalado una densa nubosidad que obstaculizaba su capacidad de asombro, como si las únicas respuestas colectivas fueran el miedo o la indiferencia.

Frente a este complejo panorama la respuesta de los artistas considerados en este trabajo académico, así como de algunas de las perspectivas de la investigación social, se concretaron en aproximaciones menos directas, menos comprometidas ideológicamente

en comparación con los años anteriores, pero al mismo tiempo más reflexivas y minuciosas. Si bien, los trabajos artísticos que se encuentran finalizando la década de los ochenta y en los años noventa, no proyectaron descripciones y representaciones sobre la violencia como experiencia generalizada, proponían en cambio fuertes cuestionamientos y lecturas complejas sobre aspectos específicos, situados alrededor de hechos concretos, de gestos reales, de objetos, presencias y ausencias con un nombre y con una historia específica.

De este modo, al tiempo que estas prácticas se empezaban a distanciar de los lenguajes hegemónicos y tradicionales de la pintura, en el caso de las artes y de las explicaciones estructurales sobre el sistema político en el caso de las ciencias sociales, emerge el interés por un acercamiento a los objetos personales de las víctimas, a las gestualidades de los sobrevivientes en las propuestas artísticas, así como una consideración de los relatos y testimonios particulares, a las microhistorias, microrrelatos concretos como eje central de construcción de sentido sobre la experiencia de la violencia política, también en el ámbito de las disciplinas sociales. En este sentido “si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas –pruebas, indicios- que permiten descifrarla (Ginzburg, 1999, p. 162).

Esta referencia a lo indicial como forma de construcción de sentido implica un cambio de paradigma tanto en el contexto de las ciencias humanas, como del análisis sobre la producción artística. En su libro *Mitos, emblemas e indicios*, Ginzburg (1999), relata como a finales del siglo XIX surge, a partir de los descubrimientos de Giovanni Morelli un paradigma de investigación basado en el análisis exhaustivo de los detalles y minuciosidades como vía efectiva para atribuir la autoría de obras de arte que se tenían hasta entonces como anónimas o que habían sido atribuidas erróneamente a otros artistas.

De este modo, Ginzburg (1999) encuentra relaciones entre el método de Morelli, que consistía en el análisis de detalles minúsculos como las formas de las curvas de las orejas, los ojos, las manos o trazos aparentemente insignificantes pero que contenían a manera de ADN, las huellas indudables de la autoría de las pinturas, con otro tipo de procesos, como por ejemplo, los métodos de Sherlock Holmes, el personaje principal de las obras de Arthur Conan Doyle, clave central de toda la literatura policiaca de la época y la técnica del psicoanálisis desarrollada por Freud, en el sentido de configurar la

posibilidad de adentrarse en aspectos del comportamiento de los seres humanos a través de rasgos inconscientes o que pasan inadvertidos hasta para su propio autor.

Además, el historiador italiano se propone rastrear este enfoque o paradigma a nivel histórico, encontrando vínculos insospechados con saberes y construcciones discursivas disímiles y de tiempos remotos como las técnicas adivinatorias de culturas antiguas, tratados de leyes y derecho en los babilonios y de manera particular, en la conformación de la medicina como conocimiento más que sobre el cuerpo, sobre los síntomas, sobre aquellas señales que permiten, a partir de la emergencia de una serie de indicios, del análisis de mínimos cambios o alteraciones, que si bien varían entre un cuerpo y otro, configuran signos que pueden generalizarse en una condición de enfermedad.

Si bien, el interés de este trabajo académico no tiene que ver con indagar sobre los aspectos inconscientes de los artistas o de la forma como estos aspectos se manifiestan en sus construcciones expresivas, si resulta significativo hacer referencia a la forma como algunos de los artistas, cuyo trabajo creativo analizamos en este apartado, recurren a lo indicial o lo indexical, como recurso expresivo.

Es decir, analizar algunas de las implicaciones que se desprenden de la forma de tematizar la experiencia colectiva de la violencia política en Colombia, no a través de la representación de sus rasgos predominantes, sino de indicios, gestos, y rastros que aunque no reflejan de modo explícito la violencia, terminan siendo significativos para asignar sentido a esa experiencia desde inscripciones expresivas, que hacen visibles síntomas inscritos en la expresión gestual de un sobreviviente o familiar de una víctima, en los objetos de una persona desaparecida, en la silueta de un cuerpo o en las facciones de un rostro.

Estos indicios remiten desde su inapelable particularidad a una condición que atraviesa toda una sociedad. Es este aspecto uno de los componentes expresivos centrales de los artistas que analizamos en este apartado, bien sea como particularización de la experiencia de la violencia por vía de la metáfora o desde la posibilidad de cuestionar las implicaciones éticas de las gestualidades del dolor o de la materialización de la ausencia y la desaparición.

1.3 Metaforizar las huellas de la violencia

Uno de los aspectos que marca este nuevo cambio de perspectiva, tiene que ver con la forma como los artistas empiezan a retratar los efectos concretos de la violencia. Sus proyectos creativos, ya no se ocupan de denunciar de forma directa los hechos, de llevar a la abstracción sus rasgos más atroces o de describir la violencia como un fenómeno general, sino que se detienen sobre algunos de sus rasgos o sus efectos. La mirada de los artistas privilegia gestualidades, objetos, imágenes provenientes de los medios de comunicación para recabar en sus significados, para tomarlas selectivamente y disponerlas en otras formas de enunciación, configurando la emergencia de otras relaciones, desplegando nuevas metáforas.

La acción de “metaforizar” cobra aquí un sentido en el que vale la pena detenerse. Desde su construcción etimológica, la metáfora remite a tomar de un lado y llevar a otro. En el campo literario tal desplazamiento implica transferir el significado de un enunciado a otro distinto, en el que la similitud permite mantener la referencia al significado inicial, pero proponiendo variaciones que plantean nuevos retos a su receptor o intérprete, “la metáfora no solamente cambia el significado; lo enriquece y confronta a los receptores o usuarios con dilemas de comprensión que los activan” (Bal, 2014, p. 34).

Ahora bien, si se plantea en el ámbito de la imagen artística y en el contexto de producción creativa al que se viene haciendo referencia, metaforizar implicaría la acción de un artista de tomar una imagen, un objeto, una huella, un testimonio relacionado con la experiencia de la violencia política y construir a partir de él, otra imagen o conjunto de ellas, un nuevo objeto o una instalación que al mismo tiempo conserve su particularidad, la referencia al contexto de origen, pero dando lugar a una construcción creativa distinta.

Los recursos expresivos dispuestos por artistas como Beatriz González, Óscar Muñoz, José Alejandro Restrepo, Doris Salcedo, entre mediados de los años 80 y la década de los 90, agudizan por esta vía su perspectiva reflexiva y crítica, ironizando o cuestionando aspectos que pasan desapercibidos en los medios de comunicación o elaborando nuevas materialidades a partir de objetos y testimonios específicos inscritos en la experiencia de la violencia. Los objetos, las imágenes o los relatos de las

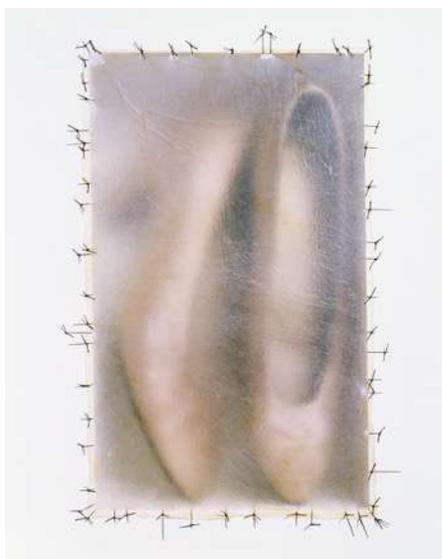
experiencias, son presentados como indicios, como evidencias solapadas o resignificadas en nuevos soportes o disposiciones que insisten en inscribirse como metáforas de los efectos de la violencia política.

Esta condición metafórica permite, según el análisis realizado por la teórica de los estudios visuales Bal (2014), que las prácticas artísticas transiten de una referencia general de la violencia como experiencia límite de un grupo o de una sociedad en su conjunto, a la tematización de la violencia como experiencia singular, la cual, contiene las trazas y las inscripciones sobre cuerpos y territorios concretos. Al respecto dice Bal:

Dicha singularización es necesaria porque, aunque la violencia es la de todos los tiempos y todos los lugares, la universalización de la violencia aleja el compromiso crítico y facilita un tipo de pereza intelectual que produce indiferencia. En otras palabras, se rinde en lo político y deja a la política tratar (o no tratar) con la violencia. Más importante para mi argumento: esta violencia, a pesar de ser ubicua, adquiere diferentes particularidades en diferentes lugares. (2014, p. 58)

Esta particularización de la experiencia de la violencia se hace visible en trabajos artísticos como *Atrabiliarios* de Doris Salcedo (1992 -1993) (ver figuras 11 y 12). La obra consiste en la instalación de una serie de zapatos, ubicados en orificios hechos en la pared. Tales orificios aparecen cubiertos con piel animal y cosidos a la pared con seda quirúrgica. Este trabajo alude a los objetos, en este caso zapatos, en los cuales el cuerpo de víctimas de la violencia política, han dejado señales de identidad y que se convierten en su rastro, en su huella inconfundible.

Figura 11. *Atrabiliarios*. Doris Salcedo, 1992-93.



Fuente: Página web Museo de Arte Contemporáneo de Chicago
<https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/atrabiliarios/index.html>

Figura 12. *Atrabiliarios*. Doris Salcedo, 1992-93.



Fuente: Página web Museo de Arte Contemporáneo de Chicago
<https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/atrabiliarios/index.html>

Los zapatos pertenecen a personas desaparecidas en hechos relacionados con el conflicto armado interno a finales de los 80 e inicios de los 90, su ubicación alude a una suspensión en el tiempo y en el espacio, dado el material con que son recubiertos, terminan permitiendo un contraste entre la imagen de la memoria que ya opaca amenaza con desaparecer y el tacto, pero también parecen aludir a un duelo no resuelto, a ese estado de suspensión de la vida misma que se queda detenido entre el dolor de la pérdida y la imposibilidad del olvido.

Los objetos (zapatos) reclaman el cuerpo, precisamente porque su naturaleza como cosas consiste en ser usados, en ser actualizados por alguien, la ausencia del cuerpo, en este caso, se convierte en el signo más fuerte de su afirmación, de su evocación, su inscripción, aunque en un inicio física, se configura en este caso desde su negación. Al respecto advierte Bal:

Contra la violencia masiva, que amontona innumerables zapatos como vestigios de la masacre pero desdeña la singularidad irreductible de cada víctima, el arte de Salcedo lleva a cabo una búsqueda indagatoria de la singularidad. Su obra la concibe como herramienta con la cual el arte adquiere un tipo de agencia cultural eficaz y con consecuencias en la llamada esfera de “lo político”. (2014, p. 35)

De este modo, lo que para autores como Bal (2014), supone eficacia cultural y política de las prácticas artísticas, no tiene que ver con su adscripción ideológica o incluso con el ejercicio de la denuncia frontal sobre hechos de violencia y sus responsables, sino con la capacidad de las prácticas artísticas de singularizar la experiencia de la violencia, de reparar en las huellas e imágenes que debido a su circulación sin contexto en los medios masivos de comunicación pasan desapercibidas, sin que los espectadores o receptores logren percibir en su discursividad, claves para comprender o por lo menos para generar una respuesta de asombro, extrañeza o rechazo sobre el acontecer de las confrontaciones armadas y de la muerte.

El carácter metafórico que se ha intentado resaltar hasta aquí, permitiría en cierta medida, devolver algo de densidad a las imágenes de la violencia y establecer otras formas de mediación entre la singularidad de los hechos que originan las imágenes, objetos o proyectos artísticos y la efectividad de su transferencia, advierte de nuevo Bal:

La mediación es una forma calificada de lo que desde hace mucho conocemos como transferencia entre hacedor (o, en términos semióticos, *emisor*) y espectador (*receptor*). A diferencia de lo formulado por los puntos de vista tradicionales, esta mediación no es una simple entrega unidireccional. Por añadidura, entre hacedor y espectador sucede algo que no puede ser del solo orden de la comprensión. Para que el arte sea políticamente eficaz- para que tenga agencia en la esfera política- es preciso “traducir” de algún modo su contexto de emergencia a un contexto desde cuyo interior el receptor pueda ser sensible a la urgencia de la obra. Esta mediación se lleva a cabo mediante la actividad de “metaforizar”. (2014, p. 35)

Atrabiliarios, presenta empotrados en el espacio, hundidos en la pared, zapatos de personas desaparecidas como huellas irrefutables de vidas que ya no están. La obra confronta al espectador a través de las huellas, en el sentido más drásticamente literal de la palabra, ante la ausencia de aquellas personas que, en otro tiempo, posaron sus pies y calzaron esos zapatos. Tal confrontación se hace tolerable en la medida en que la mediación se propone a través de una metáfora, en el sentido de que se da en el marco de una práctica artística. Esta condición no resta veracidad al objeto, ni al contexto de origen del mismo, pero es este exceso de sentido, al ser traducido en trabajo artístico, el que le permite al mismo tiempo, extrañarlo y soportarlo. Es este exceso de sentido el que conmueve y da qué pensar.

En un contexto anclado en una referencia más histórica, cuyo recurso de particularización tienen que ver con el territorio y la violencia ligada a los procesos de

industrialización y la emergencia de las masacres paramilitares, el artista José Alejandro Restrepo, expone en 1996 *Musa Paradisiaca* (ver figura 13) en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá. La obra consiste en la instalación de una serie de racimos de plátano Hartón (*Musa Paradisiaca*), los cuáles penden del techo de la sala y están dispersos por todo su espacio, guardando distancias irregulares entre sí.

Figura 13. *Musa Paradisiaca*. José Alejandro Restrepo, 1996, Video-instalación.



Fuente: Colección de Arte Banco de la República

En algunas de las flores que quedan suspendidas en la parte de abajo de los racimos, se encuentran unas pequeñas pantallas, las cuáles proyectan sobre espejos ubicados en el suelo una serie de imágenes y fragmentos de video, que hacen referencia a registros de masacres extraídas de noticieros, archivos fotográficos y de periódico cuyo contenido alude a la relación entre la industria bananera y la violencia en Colombia.

Además de la referencia directa a los procesos históricos de la colonización y a uno de los capítulos centrales de la violencia en Colombia, relacionado con la llegada y desarrollo de la industria bananera en territorios geográficos como el Urabá antioqueño,

la obra de Restrepo configura una de las primeras obras artísticas colombianas que recurren a la instalación de recursos vivos y perecederos en una exhibición. Con el pasar de los días, los racimos verdes que conforman “cuerpos” suspendidos, que inicialmente proyectaban el olor de la fruta fresca, se van cayendo al suelo, se van pudriendo, inundando el espacio de otras características, relacionadas con la densidad de la muerte.

Esta condición se hace más contundente con la proyección de imágenes y segmentos de video, las cuáles, hacen referencia a las masacres llevadas a cabo alrededor del proceso de industrialización de la zona bananera del Urabá antioqueño y al centenar de cuerpos sin vida que quedaron regados en el campo fértil. Esta alusión es bastante significativa, pues apunta a la problematización sobre las causas y condiciones del conflicto y la violencia en Colombia, resaltando que no se trata solo de una confrontación entre ideales políticos y partidarios, sino también de intereses anclados a la propiedad de la tierra, a distintas formas de colonización cultural y económica, ejercidas a lo largo de la historia de la sociedad colombiana, a los procesos de industrialización, los cuales, en muchas ocasiones van en contravía de los que los grupos humanos y campesinos proyectan en sus territorios, en fin, de la complejidad de capas superpuestas que configuran las condiciones de esa violencia y de los discursos y prácticas que la mantienen vigente.

El artista Alejandro Restrepo retoma en la video-instalación, imágenes que circulan en los medios de comunicación, relacionadas con las masacres y los actos de violencia inscritos en un panorama social y político que, desde lo que propone la obra, ha atravesado la construcción de la sociedad colombiana desde el mismo momento de su conformación, pero que se intensifica con la presencia de los grupos paramilitares los cuales incursionaron en la zona bananera del Urabá antioqueño, ejerciendo un nivel desbordado de violencia y terror, no solo dirigido a las estructuras armadas de los grupos guerrilleros, sino también a las organizaciones sindicales de trabajadores de las multinacionales bananeras, a asociaciones de campesinos y militantes de partidos políticos, cuyas demandas ideológicas contrastaban abiertamente con las políticas y dinámicas de esos capitales extranjeros y con las formas de comprender y llevar a cabo los procesos de industrialización de la tierra.

Al superponer y aludir de forma simultánea a distintos procesos y acontecimientos históricos, Restrepo logra reunir en una sola apuesta expresiva una

serie de archivos, recursos, símbolos que proyectan sobre el espacio físico de la instalación una compleja trama de relaciones que ya no tienen por objeto describir un acontecimiento en particular, sino más bien, proyectar una suerte de reflexión y apuesta narrativa que se despliega con un contundente sentido crítico, frente a la circulación de informaciones e imágenes circulantes en los discursos oficiales y mediáticos sobre el conflicto y los procesos de industrialización.

Este recurso de acudir, archivar y disponer las imágenes y fragmentos audiovisuales que circulan en los medios de comunicación, sería una constante en el trabajo creativo de los artistas de estos años, un recurso expresivo que lograría instalar una forma distinta de circulación de las imágenes, de lo que están en capacidad de hacer visible y del efecto, en quien las recepciona.

1.4 Las gestualidades y las implicaciones éticas de la violencia

La condición de indexicalidad, señalada por Malagón (2008) o de indicialidad en los términos de Ginzburg (1999) como rasgo predominante en una parte importante de las prácticas artísticas que hacen referencia a la violencia política en Colombia en los años 80 y 90, no solo se concreta en la referencia a los objetos y materialidades en tanto huellas o metáforas físicas relacionadas con los efectos de la violencia. Otra de las vías exploradas por creadores de la época se relaciona con el énfasis en aspectos de orden ético, expresados en gestualidades y comportamientos humanos extraídos y reapropiados de la información y los registros provenientes de medios de comunicación impresos o audiovisuales sobre hechos de violencia o acontecimientos límite relacionados con el conflicto armado interno.

¿Cómo podrían ubicarse los artistas frente a la proliferación de imágenes y registros de la violencia, provenientes de los medios de comunicación? ¿Qué tipo de imagen podría contraponerse a esa imagen liviana, soportable, que encaja dentro de esa condición de naturalizar la muerte y la barbarie? El planteamiento de Didi-Huberman et al., resulta en este caso revelador, señala que los medios de comunicación tienden a ubicarse en dos polos opuestos frente a la barbarie y los conflictos de orden político, “la

información televisada maneja muy bien dos técnicas, la nada o la demasía, para enceguecernos mejor –por una parte, censura y destrucción; por la otra, asfixia por proliferación” (2017, p. 39).

Frente a esta condición advierte Didi-Huberman et al., retomando a Deleuze, que las prácticas artísticas que buscan ubicarse desde una mirada reflexiva y crítica frente a los acontecimientos, tendrían que inscribirse como prácticas de “contra-información”, esto es, que la imagen artística esté en capacidad de operar como una forma de resistencia, bien sea frente a la censura o al enceguecimiento por exceso de circulación. Al respecto advierte Didi-Huberman et al.:

Una obra resiste, en ese sentido, si sabe “dislocar” la visión, esto es, implicarla como “aquello que nos concierne”, y al mismo tiempo rectificar el pensamiento mismo, es decir, explicarlo y desplegarlo, explicitarlo o criticarlo, mediante un acto concreto. (2017, p. 41)

De esta manera, las prácticas artísticas asumen una labor común con la historia y las ciencias sociales, en tanto perspectivas reflexivas y saberes que constituyen lecturas críticas sobre el contexto y los acontecimientos que tienen lugar. Resistencia implica aquí, intervenir en el plano discursivo de los medios de comunicación y la cultura visual, para inscribir formas de mediación con mayor densidad, para contraponer y complejizar los hechos y las informaciones.

Años atrás en un sentido similar, Richard (2007) reflexionaba sobre el papel y las posibilidades de las prácticas artísticas en el contexto de emergencia y consolidación de lo que la autora llama una “cultura visual” y unos procesos de globalización económica y diversidad cultural en el contexto latinoamericano de finales del siglo XX. En este contexto la proliferación de la imagen mediática como registro de los hechos enmarcados en un conflicto de orden político, termina provocando simultáneamente un acceso más directo a la información, al tiempo que una proliferación acrítica de imágenes dramáticas, que al ser despojadas de todo sentido reflexivo y análisis crítico se convierten, en el caso colombiano, en un aporte significativo a la naturalización de la violencia. Frente a esta condición advierte Richard en relación con el papel del arte crítico:

El arte crítico necesita interrumpir, aunque sea por un momento, la velocidad de este flujo mediático, para que la festividad de lo desechable que cultiva el mercado no haga desaparecer para siempre la fantasmática de la desaparición que nace del duelo

irresuelto de una memoria faltante todavía en suspenso. El arte crítico debe cambiar la velocidad de la exposición y la circulación de las imágenes para que la *dispersión en el espacio* (tecnomediática) se vuelva *concentración en el tiempo* (crítico-reflexiva). (2007, p. 88)

En esta perspectiva de ralentización o énfasis en aspectos expresivos de la imagen, cobra significado la referencia al trabajo artístico de Beatriz González. En *Una golondrina no hace verano* (1992) (ver figura 14) la artista propone la superposición de tres planos. Cada uno remite a gestualidades contrastantes, reunidas alrededor de un mismo hecho. El origen de la obra corresponde al registro fotográfico que un medio impreso de comunicación publicó sobre una masacre llevada a cabo por un grupo paramilitar en el municipio de Segovia (Antioquia). Al respecto de esta obra, advierte Malagón:

Se interesó entonces por representar la “sensación” de lo que percibió como “un juego de la irracionalidad” que se da en los contrastes entre la persona angustiada que busca algunas de las víctimas, los múltiples ataúdes y el soldado y la mujer contemplando la escena. La preocupación de algunas personas (el hombre caminando nerviosamente y quien está cargando el ataúd) coexiste con las actitudes pasivas e indiferentes de las otras personas en la imagen (el soldado y la mujer que enmarcan la escena central). González transmite la “sensación” que la imagen fotográfica le produjo usando elementos visuales que transforman la referencia fotográfica original en una síntesis de acontecimientos contrastantes. (2008, p. 73)

Figura 14. *Una golondrina no hace verano*. Beatriz González, 1992



Fuente: Catálogo Razonado Beatriz González, consulta 24 de marzo de 2020, <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/985>.

La disposición en un mismo plano de distintas gestualidades, más que hacerlas aparecer como fragmentarias o aisladas, permite situar una relación de contraste entre las figuras o personajes que aparecen en el cuadro con relación a un mismo hecho, representan la yuxtaposición del sentido asignado por cada actor a lo sucedido, hacen visible “el comportamiento y las actitudes contradictorias de la gente frente a la violencia” (Malagón, 2008, p. 73).

Este y otros trabajos de González se sitúan en los rasgos expresivos que se derivan de una experiencia testimonial, aluden a los comportamientos y actitudes de quienes presencian los hechos, reconociendo en tales rasgos no solo las percepciones individuales, sino los contrastes que pueden aparecer en el colectivo social, dependiendo del lugar desde donde se mira y se vive la violencia. Desde el sobrecogimiento del dolor, pasando por la mirada vigilante de los adversarios, a la indiferencia de quien no se reconoce en el drama del otro.

Tal énfasis resulta ser uno de los ejes de sentido que busca establecer una relación de contraste y confrontación, no solo entre las imágenes contenidas en el cuadro, sino entre la obra y sus espectadores. El trabajo de Beatriz González cuestiona no solo el comportamiento o la actitud de los sujetos que aparecen en la imagen, sino de toda una sociedad que ha naturalizado la violencia. Frente a la proliferación de imágenes televisivas y de prensa como vías que aseguran el adormecimiento y la indiferencia, la imagen artística, en este caso, actúa como un espejo que confronta al espectador y le solicita reconocerse en alguna de las gestualidades, que lo conmina a posicionarse frente a su entorno. Volviendo a Richard:

El arte debe rearticular *política y estéticamente* la mirada para que la relación con las imágenes del pasado sea intensiva y problematizadora a la vez, descifradora y enjuiciadora, ya que las imágenes deben ser no sólo “vistas” (consumidas por la visión) sino, según nos dice S. Sontag, “examinadas” por la conciencia crítica. (2007, p. 88)

De este modo, los artistas de esta época ven en las imágenes que circulan en los medios de comunicación un punto de partida para construir aproximaciones cargadas de reflexividad, al complejo contexto de violencia generalizada que atravesó la sociedad colombiana finalizando el siglo XX. Masacres, emboscadas, tomas a poblaciones, secuestros masivos se convirtieron en noticia día tras día.

En el mes de agosto de 1996, para hacer mención a uno de los hechos más significativos, tuvo lugar un ataque armado llevado a cabo por las FARC-EP a la base militar de Las Delicias, ubicada en la zona rural del municipio de Puerto Leguízamo en el departamento de Putumayo. En esta ocasión, murieron 28 soldados y 60 más fueron retenidos por el grupo subversivo, siendo liberados 10 meses después.

Desde el momento en el que se realizó el ataque militar por parte de las FARC-EP y la correspondiente atribución del hecho, el grupo guerrillero inició una campaña de presión al gobierno del entonces presidente Ernesto Samper (1994–1998) con el fin de que facilitara el intercambio de los militares retenidos, por guerrilleros presos que no tuvieran condenas por delitos de lesa humanidad. Tal solicitud, ampliamente difundida por los medios de comunicación, hizo que además de la presión del grupo guerrillero, las madres, familiares, habitantes del municipio de Puerto Leguízamo y otros sectores del país, iniciaran una serie de marchas y manifestaciones públicas en las cuales le solicitaban al gobierno que accediera a lo planteado por las FARC-EP.

En junio de 1997, 10 meses después de la intervención militar, el gobierno accede a despejar una zona rural en las inmediaciones de Cartagena del Chairá para llevar a cabo la liberación de los 60 soldados secuestrados en la toma de la base de las Delicias y la liberación de 15 miembros de las FARC-EP que hasta entonces habían estado privados de la libertad.

Esta acción del grupo guerrillero determina una nueva etapa del conflicto armado interno, no solo por el impacto y las consecuencias que se derivaron de ella, sino porque representó la primera de una serie de tomas a bases militares y estaciones de policía, realizadas no sólo por las FARC-EP, sino también por el ELN como una estrategia de presión militar y política por parte de estos grupos subversivos al gobierno con el fin de viabilizar, por una parte, la realización de intercambios humanitarios que permitieran la entrega de militares retenidos por este grupo, a cambio de la liberación de combatientes de la guerrilla recluidos en prisión y en segundo término, para ambientar el clima que permitiera poner sobre la mesa la posibilidad de un nuevo proceso de negociación de paz con el gobierno.

Esta nueva etapa de negociaciones terminaría materializándose para las FARC-EP, con el despeje militar de una zona importante de San Vicente del Caguán (Caquetá) en el periodo presidencial siguiente, bajo el mandato de Andrés Pastrana (1998 –2002).

Retomando el interés central de este trabajo, la descripción de estos hechos y la referencia a algunas particularidades de este contexto se hace relevante no sólo en la medida en que representa, como decíamos anteriormente, una nueva etapa del conflicto armado interno, sino también porque estas manifestaciones de reclamo de los familiares de las víctimas y en particular de las madres de los soldados secuestrados, ampliamente difundidas por los medios de comunicación televisivos e impresos, se convierte también en eje central del trabajo creativo de a Beatriz González.

Tal es el caso del trabajo artístico denominado justamente *Las Delicias* expuesto por primera vez en 1997 en la galería Garcés Velásquez, consiste en una serie de pinturas, entre las que se encuentran, *"Población Civil"* (1996), *"Máteme a mí que yo ya viví"* (1996), *"El Silencio"* (1997), *"Las Delicias 1 y 2"*, entre otras. Cada cuadro alude a imágenes extraídas por González de medios de comunicación impresos, que registraron e hicieron seguimiento, tanto a los efectos de la incursión militar del grupo subversivo, como a las manifestaciones que empezaron a darse por parte de los familiares de los militares retenidos, como forma de presión y solicitud al gobierno para que abriera la posibilidad de lo que se llamó en ese entonces, un intercambio humanitario. De este modo, las imágenes no hacen referencia al hecho en sí mismo, no aluden al enfrentamiento armado, ni a las víctimas directas, sino a la gestualidad de figuras femeninas que remiten a una intención de dolor, reclamo e impotencia.

En *Población civil* (1997) (ver figura 15) González presenta la figura de una mujer cubriéndose el rostro con las manos en señal de llanto, sentido reforzado por una serie de lágrimas que cubren su vestido, como una especie de decorado.

Figura 15. *Población Civil*. Beatriz González. De la serie *las Delicias*, 1997, Óleo sobre lienzo



Fuente: Catálogo Razonado Beatriz González.
Universidad de los Andes
<https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1066>

Esta aproximación expresiva a los acontecimientos y la apropiación de las imágenes de los medios de comunicación impresos permite hacer referencia de nuevo a Didi-Huberman, quien alude a la forma como las prácticas artísticas se relacionan con el documento histórico o en este caso, con los registros visuales de acontecimientos inscritos en el ámbito político. Al respecto propone el autor:

El arte contemporáneo está hecho de múltiples devenires. Entre ellos, el “devenir documento” ocupa evidentemente un lugar significativo. Los artistas no sólo *utilizan* los documentos de actualidad, con lo que se mantienen “frente a la historia”, sino también los producen enteramente, con lo que no sólo contemplan el acontecimiento, sino lo intervienen, en contacto con él. (2014, pp. 61-62)

De este modo, el recurso expresivo al que recurre González, al tomar como punto de partida las fotografías de prensa, no busca una nueva reproducción de las imágenes, sino la resignificación de su gestualidad, la acentuación de su carácter dramático y trágico para inscribirlo de nuevo frente al contexto político en el que se origina. “Ya sea que utilicen el documento o lo produzcan ellos mismos, los artistas aspiran muchas veces a hacer de él un *instrumento crítico* y político” (Didi-Huberman, et al., 2014, p. 62).

Paradójicamente, la forma de acentuar y enfatizar la gestualidad de la imagen como sentido crítico en el contexto político al que hace referencia implica, para la artista, sustraer a la imagen la referencia a una identidad específica, a una situación concreta, “reduciendo” la imagen humana a un ícono, a una figura y un gesto sin identidad concreta, pero al mismo tiempo, configurando la activación de una serie de símbolos, detalles y alusiones que inscriben la imagen de nuevo en el contexto colectivo, pero de una forma distinta a la circulación de los medios impresos.

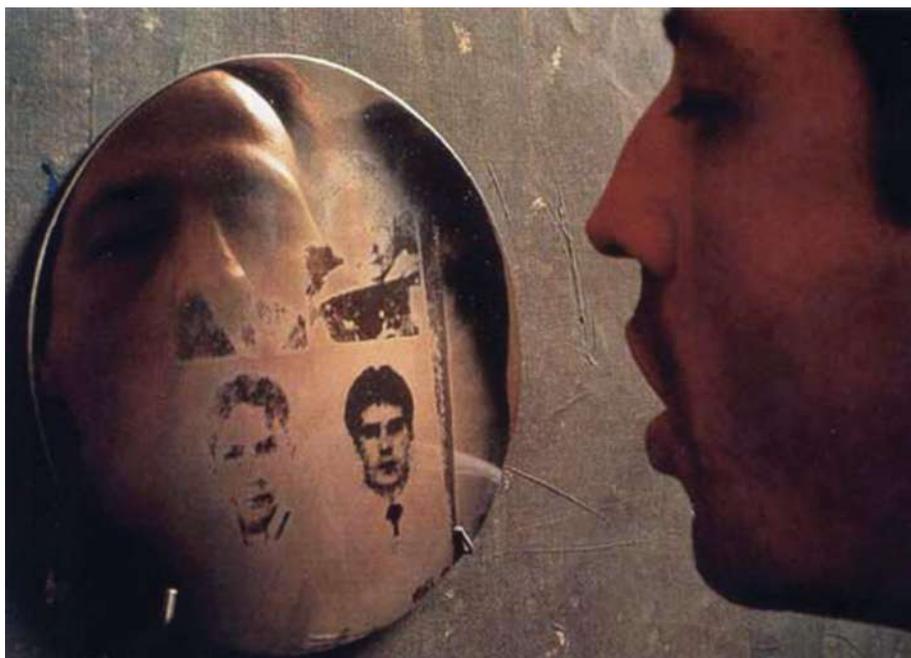
Si bien, en este momento de la realidad política del país, los medios de comunicación cumplieron con una función informativa, en la cual, las solicitudes de las víctimas y sus familiares se hicieron visibles para el conjunto de la sociedad, la rápida circulación de las imágenes en el diario acontecer de la violencia, y la poca complejidad de los análisis realizados por esos mismos medios, termina reduciendo la capacidad de empatía y recepción por parte del colectivo social. Lo que busca la imagen artística es la posibilidad de intervenir en esta circulación de imágenes e informaciones para alterar su temporalidad y su potencialidad simbólica.

Como ya se había mencionado, el historiador Medina (1999) denomina este periodo de expresividad artística como “la violencia narcotizada”, aludiendo no solo a

una obvia referencia al impacto del narcotráfico y la violencia generada por sus carteles, sino también a un tipo de violencia excedida, desbordada, la cual, ya no correspondía solo a un conflicto interno de origen político, sino que se trasladaba también hacia otras formas de violencia que traspasa los límites éticos de toda una sociedad y que, paradójicamente en lugar de hacerla despertar y reaccionar, parecía someterla a una condición narcotizada, enmudecida, adormecida por el miedo.

En la propuesta investigativa y curatorial que dio origen a la exposición “El arte y la violencia en Colombia desde 1948, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en el año 1999, Medina (1999) presenta otros trabajos que corresponden a este periodo histórico, los cuales, abordan desde distintas perspectivas el complejo ámbito de las violencias. Una muestra de ello, es *Aliento* (1996) de Óscar Muñoz (ver figura 16). La instalación consiste en una serie de discos metálicos fijados a la pared. Al acercarse el espectador y respirar o expulsar su aliento con algo de presión sobre el disco, aparecen reflejados rostros de personas desaparecidas o asesinadas en distintas situaciones y por distintas causas. Las imágenes pertenecen a fotografías publicadas en la prensa o que hacen parte de archivos personales y familiares.

Figura 16. *Aliento*. Óscar Muñoz, 1996.



Fuente: <https://colombia.desaparicionforzada.com/portcat/artes-plasticas/>

El recurso del reflejo planteado por Muñoz, sugiere un aspecto que permanece como uno de los ejes vertebrales de su trabajo creativo, el cual tiene que ver con aquella condición en la que un recuerdo queda o no fijado en la memoria. La fragilidad de la memoria individual, que llevada al plano colectivo devuelve también la imagen de una sociedad que no recuerda a sus muertos, que no los conmemora, que no los reclama.

La realidad social y política de finales del siglo XX en Colombia, configura un momento histórico bastante complejo, pues, si bien el conflicto ya no gira alrededor del enfrentamiento entre dos partidos tradicionales, como correspondía a las décadas anteriores, empieza también a distanciarse de ser una confrontación político-militar entre grupos insurgentes y el gobierno y del componente de emancipación revolucionaria que había logrado configurarse en los años setenta e inicios de los ochenta.

Sumado a lo anterior, al no encontrar como sociedad en los años siguientes, formas y procesos por medio de los cuales, tramitar colectivamente las causas de las confrontaciones políticas, al no poder consolidar procesos de memoria histórica y transición política que permitieran comprender lo sucedido en los años anteriores y poner fin a la confrontación armada, terminaron activándose otras formas de violencia, emergiendo con ellas otros actores y otras dinámicas que progresivamente fueron intensificando y llevando a formas de degradación sus acciones y formas de presión e intimidación a la población civil.

Podría decirse que la sociedad colombiana ha ido transitando por distintas formas de violencia sin lograr configurar un espacio colectivo para reflexionar e indagar de forma profunda sobre las causas de los conflictos estructurales que han generado esas expresiones y formas de conflicto. Tal vez, por esta misma condición como sociedad hayamos terminado acostumbrándonos o naturalizando una especie de destino trágico, “banalizando la violencia”, como ha sido señalado por autores como Pecaute (2013).

En medio de este panorama, algunos artistas optaron, como ya se ha intentado señalar, por acudir a una resignificación de las imágenes que circulan en los medios de comunicación, apropiándose de algunos de sus rasgos expresivos y ubicándolas en contextos de enunciación distintos. Estos artistas buscan alterar la densidad expresiva de los indicios de los hechos de violencia para provocar la reflexión y el

cuestionamiento sobre sus causas y sus efectos en el colectivo social. Estas prácticas artísticas sugieren la construcción de un registro en el que los integrantes de la sociedad puedan verse reflejados y encuentren una imagen de sus propias formas de ser, de sus comportamientos y sus implicaciones éticas frente a la violencia. A este aspecto, hace referencia Malagón, considerando los trabajos creativos de González, Muñoz y Salcedo:

(...) los tres artistas ofrecen una perspectiva crítica al confrontar dos de las características definitorias del fenómeno de banalización: por un lado, la tendencia de la población a centrarse en eventos aislados y percibirlos como inevitables. Por otro lado, la falta de una visión más amplia de la realidad que trascienda esos eventos. Debido a esta carencia, para mucha gente no hay relación entre los hechos, tales como los asesinatos y las masacres, y las actitudes humanas, acciones, valores y decisiones que generan esos hechos. En sus obras, los tres artistas aluden a esta relación al tratar experiencias emocionales y físicas de dolor, desaparición y pérdida, a la vez que compelen al espectador a cuestionar dimensiones sociales, existenciales y antropológicas más amplias que incluyen e iluminan los acontecimientos aislados pero que no se limitan a ellos. Como consecuencia, estos acontecimientos pierden relevancia mientras que preguntas que indagan por las causas y razones detrás de esos eventos cobran prominencia. (2008, p. 31)

El tránsito que se ha intentado evidenciar en este apartado, permite dar cuenta de un cambio en el registro y en las formas de aproximación por parte de las prácticas artísticas a la experiencia de la violencia política. Es visible el desplazamiento de unas prácticas descriptivas, explícitas, denunciadoras y en ocasiones descarnadas en los artistas de las décadas de los años 60 y 70 y la emergencia de lenguajes menos directos, pero más reflexivos y críticos en los creadores de mediados de la década de los años 80 y 90.

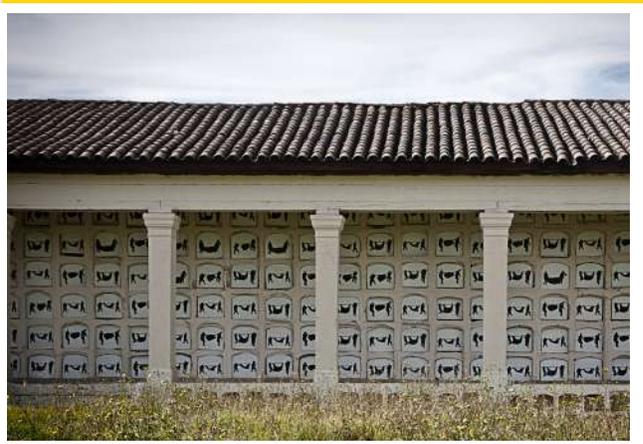
Ahora bien, no solo se da un desplazamiento en términos de la intensidad expresiva de los trabajos artísticos, sino también en los formatos, los lenguajes, las materialidades y los recursos técnicos. Mientras la condición neofigurativa de artistas como Obregón, Mejía, Alcántara, aludía a cuerpos desmembrados, rotos, fragmentarios, cuyo eje expresivo estaba conformado alrededor del trazo y la exploración pictórica, en el ámbito de la indexicalidad, si bien permanece una resonancia predominante de la pintura, en casos como el de Beatriz González, movilizan una preocupación y consolidación distinta. En lugar del cuerpo fragmentado, aparece la gestualidad, en lugar de una mirada descarnada y denunciadora, surge un interés por la apropiación de

imágenes de los medios de comunicación para ironizar los acontecimientos o para enfatizar en las actitudes, los comportamientos, las emociones y las implicaciones éticas de la violencia política.

De la misma forma empieza a hacerse visible una consideración del espacio, de lo instalativo como posibilidad expresiva y material permitiendo la inscripción y la presencia física de los objetos. La referencia al objeto, en tanto huella e indicio en el caso de Doris Salcedo o como posibilidad de referencia física como en el caso de José Alejandro Restrepo y Óscar Muñoz

Las prácticas artísticas a las que se ha hecho referencia hasta aquí, despliegan unas formas de mediación frente a la experiencia de la violencia política, las cuales, corresponden tanto a recursos y formas expresivas que hacían parte de las dinámicas del arte contemporáneo en otros espacios geográficos y sociales, como también a factores y características propias del momento y del contexto de transformación de las condiciones del conflicto armado interno en Colombia. Por esta vía, contribuyen a la compleja tarea de darle dimensiones expresivas a la memoria colectiva, enfrentando las tensiones y complejidades que ello implica.

En el siguiente capítulo, el autor de esta investigación se detendrá en algunas de las condiciones, tanto expresivas, como políticas que enmarcan las prácticas artísticas en el inicio del siglo XXI, con el fin de tematizar las formas de mediación que en este nuevo contexto se despliegan, haciendo especial énfasis en la emergencia de la dimensión de lo testimonial, como uno de los ejes expresivos de mayor presencia y las formas de interacción y despliegue metodológico apropiadas por algunos artistas para llevar a cabo estas recientes formas de leer y resignificar la experiencia de la violencia política en Colombia.



Capítulo 2.

La emergencia del testimonio.
La violencia en el cuerpo y en los
territorios

El periodo de tiempo comprendido entre 1996 y 2005, representa

para Colombia un nuevo punto de inflexión en las dinámicas del conflicto armado interno, pues, fue uno de los periodos de mayor intensificación en el accionar militar de los grupos armados, lo cual, se hizo visible en la emergencia de hechos y prácticas sin precedentes en la historia del conflicto, tales como, los secuestros masivos de militares y civiles por parte de los grupos guerrilleros, masacres en distintas zonas del país perpetradas por grupos paramilitares. De la misma forma, el desplazamiento y las desapariciones forzadas se configuran como estrategias de control político y territorial. Según el informe general del Centro de Memoria Histórica Basta ya, en estos años,

la guerra alcanzó su máxima expresión, extensión y niveles de victimización. El conflicto armado se transformó en una disputa a sangre y fuego por las tierras, el territorio y el poder local. Se trata de un periodo en el que la relación de los actores armados con la población civil se transformó. En lugar de la persuasión se instalaron la intimidación y la agresión, la muerte y el destierro. Para este periodo, la violencia adquirió un carácter masivo. Las masacres se convirtieron en el signo característico. El desplazamiento forzado escaló hasta llevar a Colombia a ser el segundo país en el mundo, después de Sudán, con mayor éxodo de personas. Los repertorios de violencia de los actores armados registraron su mayor grado de expansión en la historia del conflicto armado colombiano. (CNMH, 2013, p. 156)

El conflicto armado interno entra entonces en una de sus fases más compleja, pues los ejes de su pervivencia empiezan a alejarse de las dinámicas de confrontación ideológica de los años anteriores y a enmarcarse en una disputa territorial, en la cual, la degradación de la confrontación y la escalada de la violencia reflejan límites insospechados, tal como puede verse, entre otras cosas, en el uso de armas no convencionales por parte de los actores armados, la afectación directa a los territorios y poblaciones civiles, el desplazamiento masivo de grupos humanos, en su mayoría campesinos y la desaparición selectiva de actores y líderes sociales. Lo anterior tuvo como correlato desde el año 2002, el inicio de un gobierno con una fuerte vocación de confrontación militar y la implementación de una serie de prácticas represivas llevadas a cabo por la fuerza pública, tales como detenciones masivas, señalamientos a actores políticos como pertenecientes a grupos subversivos y ejecuciones extrajudiciales.

En este mismo periodo de tiempo fracasa un nuevo intento de negociación de paz entre el gobierno de Andrés Pastrana (1998-2002) y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC-EP⁹ y paradójicamente, unos años después, en el primer gobierno de Álvaro Uribe Vélez, se concreta la implementación de los Acuerdos de Santa Fé de Ralito. Tales acuerdos tuvieron como principal resultado, la cuestionada desmovilización de algunas estructuras paramilitares y la extradición de sus principales cabecillas a Estados Unidos, con el fin de que pagaran en ese país, condenas de 8 años de prisión en promedio, por delitos relacionados con el narcotráfico, sin emitir ninguna condena por delitos de lesa humanidad, ni relacionados con la vulneración a la sociedad civil.

En este contexto se da la implementación de la Ley 795 de 2005, conocida como la ley de justicia y paz¹⁰. En el marco de implementación de esta ley, se crea la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR)¹¹ que después daría lugar al Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH)¹² y al Grupo de Memoria Histórica.

⁹ Hacemos referencia aquí a los diálogos de paz entre las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP) y el Gobierno Nacional, liderado por el entonces presidente Andrés Pastrana Arango. Este proceso de negociación se llevó a cabo entre 1998 y 2002. Algunas de las particularidades de este proceso de negociación tuvieron que ver con el acuerdo de desmilitarizar una zona geográfica, cuya extensión era de 140 mil kilómetros, correspondiente a cinco municipios de Meta y Caquetá. La zona de distensión o de despeje, como fue conocida en su momento inició el 7 de noviembre de 1998. En esta zona geográfica se concentraron todos los integrantes de las FARC y era el escenario de encuentro de la Mesa de Negociación, entre los delegados del gobierno, el grupo guerrillero y los delegados internacionales. Sin embargo, estos diálogos no tuvieron buen término y terminaron rompiéndose por decisión unilateral del gobierno en el año 2002.

¹⁰ Este marco normativo fue creado en el primer gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002-2006) y tenía como principal objetivo facilitar la desmovilización de los grupos paramilitares. Si bien el marco de la ley cobijaba también a combatientes de grupos guerrilleros, la ley de justicia y paz, fue creada en el contexto de negociación entre el gobierno y una parte importante de las estructuras paramilitares, lo cual, derivó en la supuesta desmovilización de más de 30000 actores armados y la extradición a Estados Unidos de los principales cabecillas de estas estructuras por el delito de narcotráfico.

¹¹ La Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, fue un organismo creado por el gobierno de Uribe Vélez, en el contexto de la Ley de Justicia y Paz, con el fin de llevar a cabo tres funciones específicas: 1. garantizar la participación de las víctimas en los procesos de esclarecimiento judicial. 2. presentar un informe sobre el origen y evolución de los grupos armados ilegales y 3. hacer un seguimiento a los procesos de desmovilización. La Comisión alcanzó a publicar tres informes de casos emblemáticos, correspondientes a las masacres de Trujillo, El Salado y Bojayá.

¹² Fue creado por la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras 1448 de 2011 y fue el organismo que reemplazó a la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. Su labor fundamental es contribuir a la construcción de memoria por parte del estado, frente a las violaciones y efectos de la violencia política en los territorios y poblaciones nacionales, que tuvieron lugar en el marco del conflicto armado interno. De la misma forma debe contribuir al esclarecimiento de la verdad y políticas de reparación integral de las víctimas.

Esta última referencia resulta relevante para los intereses de esta reflexión, pues, marca el inicio de una nueva serie de iniciativas institucionales y sociales, por llevar a cabo un proceso de transición política, en el que sea viable analizar y comprender las causas y las consecuencias de la violencia y buscar mecanismos que permitan terminar la confrontación entre actores armados.

La creación de la CNRR y posteriormente del Centro Nacional de Memoria Histórica, sumado al trabajo de sectores académicos y sociales, permitió el surgimiento de una serie de informes investigativos sobre casos emblemáticos y hechos concretos relacionados con el conflicto armado interno y la violencia política, en los cuales, el énfasis no sólo se concentró en la confrontación bélica entre las fuerzas armadas oficiales, las estructuras paramilitares y los grupos guerrilleros, sino en los efectos de la violencia y en los daños ocasionados a las víctimas, sus entornos colectivos y sus territorios.

Esta mirada permitió que, por primera vez, en casi toda la historia del conflicto armado interno, los testimonios de las víctimas y sobrevivientes, tuvieran un espacio de reconocimiento, tanto en procesos de carácter judicial e investigación académica, como en formas de expresión cultural que respondieron a la iniciativa de visibilizar y narrar los efectos y las consecuencias de la violencia.

En el caso de las artes visuales, este cambio de perspectiva se refleja, entre otros aspectos, en la acentuación del énfasis de las prácticas artísticas en los efectos de la violencia a través de la exploración de rasgos indexicales, perspectiva que como mencionamos anteriormente, empieza a tomar forma a comienzos de los años 90.

Sin embargo, un nuevo matiz aparece reflejado en las prácticas artísticas de los primeros años de la década del 2000, tiene que ver con la toma de distancia de algunos de los artistas del lenguaje pictórico y el tránsito hacia formas de expresión como el video, la fotografía, la instalación, el performance. Tal tránsito no solo implica la emergencia de lenguajes y técnicas expresivas, sino también el surgimiento de miradas renovadas sobre la violencia política. Se hace visible un cambio de registro y posicionamiento de los artistas frente a la realidad política, en el cual buscan aproximarse a los efectos, los testimonios y las experiencias relacionadas con la violencia en grupos sociales y territorios concretos.

Es decir, mientras los principales referentes en el campo de las artes visuales a mediados del siglo XX privilegiaron miradas descriptivas, pero aún distantes de la

experiencia de la violencia, a partir de finales de los años 90 tales perspectivas empiezan a desplazarse hacia formas de expresión más cercanas a los testimonios concretos y más reflexivas. Se podría sugerir que mientras los cuerpos fragmentados y explícitamente violentados de las pinturas y grabados de Obregón, Mejía, Rengifo eran cuerpos figurados, abstractos, anónimos, a partir de mediados de los años 90, los artistas empiezan a situarse alrededor de hechos y acontecimientos concretos, empiezan a aproximarse a experiencias específicas, a cuerpos concretos y a testimonios directos sobre la violencia como experiencia vivida.

De este modo, los artistas toman distancia de la referencia a la violencia como tema abstracto y proponen, a través de sus obras, aproximaciones a la violencia como experiencia. Es decir, sus trabajos artísticos se inscriben como formas de mediación frente a acontecimientos específicos, ocupándose de la forma como la violencia se manifiesta en los territorios y en las víctimas, por ende, el testimonio de quienes llevan en sus cuerpos y sus memorias las huellas de esta experiencia, cobra especial relevancia para la consideración de sus apuestas expresivas.

Teniendo en cuenta lo anterior, se propone en lo que sigue de este apartado, situar y analizar algunos procesos creativos que podrían inscribirse en esta perspectiva, en la que encontramos artistas como Beatriz González, Doris Salcedo, Juan Fernando Herrán, Libia Posada, Clemencia Echeverry, entre otros.

2.1 El cuerpo y el territorio como escenarios de inscripción de la violencia política

El cuerpo, en tanto primer territorio y eje central de la forma de vida humana, se encuentra entramado en las relaciones y los vínculos que gravitan a su alrededor. Por tanto, su vida no corresponde únicamente a su configuración biológica, sino también a formas particulares de orientar su existencia, tal como lo advierte Agamben, “Una vida que no puede separarse de su forma es una vida que, en su modo de vivir, se juega el vivir mismo y a la que, en su vivir, le va sobre todo su modo de vivir” (2010, p. 14).

Para el filósofo italiano, una *forma de vida*, es lo que permite marcar la diferencia entre la vida como proceso biológico y una vida que vale la pena vivir, es decir, una

vida que ha definido, a cuenta de su afirmación, unos modos particulares de instalarse, identificarse y constituirse en referencia a los otros, a las regulaciones colectivas, al estado, a una nación. Así la *forma de vida*

define una vida –la vida humana- en que los modos, actos y procesos singulares del vivir no son nunca simples *hechos*, sino siempre y sobre todo *posibilidad* de vivir, siempre y sobre todo potencia. Los comportamientos y las formas de vivir humano no son prescritos en ningún caso por una vocación biológica específica, ni impuestos por una u otra necesidad; sino que, aunque sean habituales, repetidos y socialmente obligatorios, conservan en todo momento el carácter de una posibilidad, es decir ponen siempre en juego el vivir mismo. (Agamben, 2010, p. 14)

La *forma de vida*, expresada en los usos, hábitos y comportamientos determinan la condición del ser humano como ser expuesto, como cuerpo. De ahí que esa condición de exterioridad implica siempre riesgo, exponerse ante y entre los otros.

El cuerpo inaugura la relación ética, se hace escenario del juicio y la valoración de los otros, de su señalamiento, de su coacción e incluso de su violencia. Tal vez por esto se podría decir con Agamben que “la exposición es el principio de la política” (2010, p. 80) en la medida en que actuar, dirigirse a los otros implica de entrada una intensidad que se expresa políticamente.

La violencia política configura, en términos generales, una serie de prácticas y condicionamientos ejercidos sobre los cuerpos, sus formas de vida y los territorios. Su efectividad se mide en el daño y la capacidad de dominación ejercida sobre poblaciones y grupos humanos concretos, aún más, cuando dicha violencia representa una forma de imposición de un orden determinado y un tipo de control territorial, tal como es el caso en el contexto colombiano.

Es decir, la violencia política en Colombia ha implicado históricamente que las poblaciones civiles estén obligadas a interrumpir o modificar sus hábitos y formas de ser colectivas para favorecer el accionar estratégico de los grupos armados quedando, la mayoría de los casos, en medio de la confrontación militar, los señalamientos y los intereses económicos sobre los territorios que habitan.

De este modo, en el contexto del conflicto armado colombiano, la violencia política interrumpe la relación entre el cuerpo y sus formas de vida, inscribiendo una ruptura entre los individuos y sus entornos familiares y sociales, entre el cuerpo y el territorio, fracturando sus anclajes culturales, su acontecer cotidiano, sus ideales y sus

búsquedas, separando de forma definitiva la vida de su forma. En este contexto emerge el cuerpo víctima, el cuerpo asesinado, desaparecido, desplazado como conformaciones que dan cuenta de la materialización de la violencia política y de sus efectos en la conformación individual y colectiva.

Esta experiencia de desarraigo, de dolor, de separación de los sujetos de sus anclajes culturales y espaciales, de la interrupción definitiva de la vida como posibilidad de realización y de la desaparición como expresión límite, en la cual, la incertidumbre sobre la vida o la muerte no permite la elaboración de los duelos y rituales fúnebres, representan algunos de los énfasis sobre los que una serie de artistas y creadores, han venido abordando en las últimas décadas, los efectos de la violencia política sobre los cuerpos, sobre las gestualidades y las formas de ser de quienes vivieron episodios y experiencias directas relacionadas con la violencia política.

En el caso del trabajo creativo de la artista Beatriz González, tal aproximación empieza a configurarse, como lo mencionaba desde el capítulo anterior, a través de la resignificación de imágenes extraídas de los medios de comunicación impresos. De forma particular, González se interesa por imágenes que reflejan escenas, acciones y actitudes que tienen lugar en momentos posteriores a hechos concretos derivados del conflicto armado, tales como, el levantamiento de los cuerpos después de un combate, una masacre paramilitar, la toma guerrillera de una base militar o una población, el llanto de familiares frente a los cuerpos de las víctimas, haciendo énfasis en los efectos de la violencia que se expresan en la gestualidad del cuerpo, en la forma como se configura la reacción a un acto atroz encarnada en la corporalidad.

En una de las obras que componen la serie *Las Delicias*, a la cual, hicimos referencia en el capítulo anterior, titulada *Autorretrato llorando 2 (1997)*, (ver figura 17) González, tomando como modelo su propio cuerpo, propone un gesto en el que proyecta su posible reacción al presenciar un acto de barbarie relacionado con un hecho de violencia.

Figura 17. *Autorretrato llorando 2*. Beatriz González, 1997, Óleo sobre lienzo



Fuente: Catálogo Razonado Beatriz González
<https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1056>

En la imagen, aparece un cuerpo desnudo, cuya gestualidad alude a una expresión de llanto, sus manos cubren el rostro como conteniendo la afección o impidiendo la visión de lo sucedido. El hecho de que González, haya proyectado en esta imagen una gestualidad que remite al llanto, a no querer presenciar o a la necesidad de presenciar a través del velo de sus propias manos, hace visible un cambio en su posicionamiento como artista frente a la experiencia del conflicto y la violencia política.

Si bien, tal postura es aún distante, en el sentido que apela a la elaboración formal de una representación, a la reelaboración de una imagen mediática y no al vínculo directo o a la interacción con un grupo de sobrevivientes, es diferente, en tanto, implica situarse no en el acto de violencia, sino en la gestualidad como una forma de testimonio, en los efectos narrados o, en este caso, contenidos en la gestualidad de los sobrevivientes o de los familiares de las víctimas que presencian los actos de violencia, provocando desde la referencia a la gestualidad un cuestionamiento ético, al intentar

situarse, así sea desde la representación, en el lugar del doliente, no con el fin de hablar en su lugar, sino como una forma de hacer visible su dolor, de traducir en un gesto, su experiencia sobre la violencia.

Esto último, remite justamente a la relación entre experiencia y gestualidad, a la forma como la experiencia límite de la violencia política, configura lo que podríamos llamar una *gestualidad del dolor*, la cual, tiene que ver con la forma como la violencia política se inscribe en quienes la presencian y la sobreviven. Es decir, los efectos del conflicto armado, no solo se proyectan en la interrupción definitiva de las formas de vida de quienes mueren y desaparecen en sus dinámicas, sino que también, se inscribe en los cuerpos de los testigos y los sobrevivientes, alterando su gestualidad y su forma de estar y relacionarse con el mundo.

Para Agamben, “la característica del gesto es que por medio de él no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta. Es decir, el gesto abre la esfera del *ethos* como esfera propia por excelencia de lo humano” (2010, p. 53). El gesto contiene la experiencia y la traduce en una forma de expresividad, no en el sentido de un efecto o finalidad concreta, sino como afección, como si la experiencia ingresara como sustancia en el cuerpo, provocando su contorsión, su recogimiento o su exaltación, lo cual, proyecta en sí misma toda su expresividad, sin proponerse un fin o una intencionalidad definida.

Se podría decir entonces que hacer visible esta gestualidad en el marco de la experiencia de la violencia política, no solo implica apreciar una afección que se manifiesta en la corporalidad de los sobrevivientes y familiares de víctimas, sino que es fundamentalmente asistir a una forma de hacer visible la experiencia de la violencia política, la gestualidad del sobreviviente se configura como medio, como vínculo que conecta la experiencia vivida con el contexto social en el que se inscribe, volviendo a Agamben “El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal. Hace aparecer el-ser-en-un-medio del hombre y, de esta forma, le abre la dimensión ética” (2010, p. 54).

La gestualidad es el eje central de la exposición del cuerpo y por tanto está inscrita política y socialmente, su expresividad no remite tan sólo a la intencionalidad individual, sino también a la representación del cuerpo social, los contenidos de esta gestualidad interpelan la relación con los otros y las condiciones políticas en las que se construyen las interacciones sociales.

Dos trabajos posteriores de González, establecen una nueva referencia a la gestualidad del cuerpo como inscripción de la violencia política, se trata de la serie *Vistahermosa*, del año 2006 (ver figura 18) y el proyecto *Auras anónimas* del año 2009 (ver figura 19). En estos trabajos artísticos la referencia a la gestualidad, se traduce y materializa en la producción de una imagen-ícono.

Figura 18. *Cargueros #10*. De la serie *Vistahermosa*.
Beatriz González, 2006, Pastel y carboncillo sobre lienzo



Fuente: Catálogo razonado Beatriz González
<https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1167>.

Figura 19.

Auras anónimas. Beatriz González, 2009. Impresión sobre madera, Cementerio Central, Bogotá.



Fuente: Catálogo Razonado Beatriz González / <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1182>

En la serie *Vistahermosa* (2006), la artista presenta una serie de carboncillos y sanguinas que hacen referencia a la imagen de dos cuerpos en posición vertical que soportan o cargan otro cuerpo, el cual se encuentra tendido y sujetado por un madero que reposa en los hombros de los cuerpos que se encuentran de pie.

El punto de partida de este proyecto, remite de nuevo a la apropiación y recopilación de un archivo de imágenes de periódicos y recortes de prensa, los cuales, hacen referencia a incursiones guerrilleras, ejecuciones extrajudiciales realizadas por la fuerza pública, combates entre grupos armados, hallazgos de fosas comunes de personas civiles, es decir, hechos que involucran a los distintos actores armados, que remiten a temporalidades y territorios geográficos diferentes. Sin embargo, a pesar de las distintas procedencias de las noticias y las imágenes, la acción de dos cuerpos cargando a otro, teje un hilo narrativo común en todas las referencias a los hechos documentados.

La imagen de los cargueros, como símbolo que alude al levantamiento de combatientes, cuyos cuerpos han quedado abatidos en las zonas selváticas o montañosas o a cuerpos anónimos que tuvieron que enfrentar los abusos del poder ejercido como mecanismo de control político o como justificación de méritos y reconocimientos permiten, en este caso, operar como eje expresivo para dar cuenta de una gestualidad que termina siendo común, en tanto experiencia, a todos los actores vinculados en el conflicto armado.

La serie *Vistahermosa* es expuesta en el año 2006 en la galería Alonso Garcés, en el marco de una exhibición denominada: *Donde la misma claridad es sombra*, allí mismo se presentaron dos trabajos más realizados por González, entre 2004 y 2006 a saber, *La Piedad y Domingo de resurrección: Puerto Triunfo*. La muestra hace una clara referencia a detalles de imágenes fotográficas provenientes de medios impresos, apropiados e intervenidos por la artista hasta borrar su referencia concreta a hechos o personas específicas.

Como se mencionó anteriormente y como es ya una constante en otros de sus proyectos creativos, González al partir de archivos de prensa ubica la referencia de las imágenes de manera simultánea en una situación particular y en un escenario de realidad previamente mediada. Sin embargo, en el proceso de configuración de la obra, la artista encuentra necesario que la imagen tome distancia de su contexto de procedencia; la despoja de toda referencia a un hecho puntual para que después de su manipulación técnica reaparezca como sombra, como ícono.

La resignificación de la imagen y la borradura de cualquier señal de identidad concreta, termina haciendo visible, de manera paradójica, el nivel de expresividad de la imagen, termina sacando a la superficie lo más elemental y lo más contundente de un gesto ligado a las condiciones de la violencia en el país, una acción que se repite en la cotidianidad de la guerra y que, a pesar de su sentido explícito y de su circulación mediática, ya no logra conmover a un colectivo social que poco a poco ha ido naturalizando las imágenes que remiten a la violencia social y política.

Desde este punto de vista, el trabajo de González le da a la imagen y al gesto de los cargueros una condición de indexicalidad, es decir, de huella, de indicio, que activa su sentido cuando es llevada a un nuevo soporte y a un nuevo contexto de visibilidad. Tal es el caso de su inscripción pública en el proyecto *Auras anónimas* (2009), en el cual los mismos motivos de la imagen de los cargueros, impresos en esta oportunidad en

serigrafía, fueron instalados como superficies de cierre de los columbarios del Cementerio Central de Bogotá, el mismo sitio fúnebre que albergó a la mayoría de los cuerpos sin identificar, producto de los hechos ocurridos el 9 de abril de 1948, tras el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán. Este gesto expresivo, sumado a su instalación en un espacio abierto, en un lugar de tal carga simbólica en relación con la violencia política, permite su definición como imagen-archivo de la memoria colectiva del país.

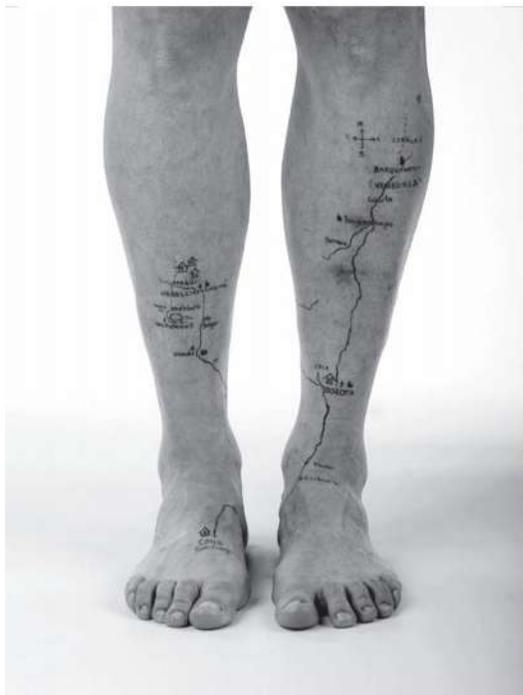
La gestualidad de los cuerpos, reunidas en los íconos de los cargueros vuelven sobre un registro del pasado para actualizar su función en relación a otras temporalidades y otros acontecimientos, es decir, mientras en la serie *Vistahermosa* (2006), las imágenes, ya transformadas en sombras, aludían a hechos concretos, contenidos en los recortes y archivos de prensa apropiados por la artista como punto de partida para la configuración de la serie *Vistahermosa* (2006), la actualización de las mismas imágenes, pero ahora en un soporte y en una técnica distinta, ubicadas en un espacio de acceso público, en el caso de *Auras anónimas* (2009) inscribe de otro modo el carácter político e histórico de la imagen, ampliando su sentido hacia nuevas relaciones que hacen referencia a horizontes distintos al que le dio origen, pero que remiten a una experiencia común, ampliada en el tiempo, como ejercicio de memoria colectiva.

En el trabajo creativo de González opera una apuesta de resignificación de la experiencia de la violencia política expresada en la actualización del sentido de una imagen que, dada su circulación mediática, había dejado de conmocionar al colectivo social. Paradójicamente, al “reducir” la imagen a sombra y al inscribirla en un espacio de acceso abierto, con un alto valor simbólico se reactiva su sentido ya no sólo en función de un episodio específico, sino como posibilidad de conmemoración colectiva.

Es decir, en el caso de *Auras anónimas*, la resignificación de la experiencia de la violencia a la que hacemos referencia no sólo consiste en la actualización de la imagen de los cargueros en otro soporte, sino fundamentalmente de su inscripción en el espacio del Cementerio Central de Bogotá. Esta nueva activación, promueve la emergencia de dos enunciaciones distintas del pasado, en relación con los hechos y acontecimientos ligados tanto a la imagen, como al espacio, pero al mismo tiempo, configura la emergencia de una referencia común, ambas enunciaciones hacen referencia al conflicto armado interno.

En otro registro y forma de abordar los efectos de la violencia política sobre los cuerpos y los territorios, encontramos procesos de creación que proponen un acercamiento más directo a experiencias y testimonios de sobrevivientes y víctimas de la violencia. En el año 2008, la artista Libia Posada, en el marco del proyecto “Destierro y Reparación”¹³, llevado a cabo por el Museo de Antioquia, presenta el trabajo titulado *Signos cardinales* (ver figuras 20, 21 y 22). Este proyecto propone, en primer lugar, la generación de un espacio de interacción y diálogo realizado entre la artista y un grupo de personas víctimas de desplazamiento forzado, procedentes de distintas regiones del país, en el cual se propicia un espacio testimonial y narrativo alrededor de la experiencia del desplazamiento forzado.

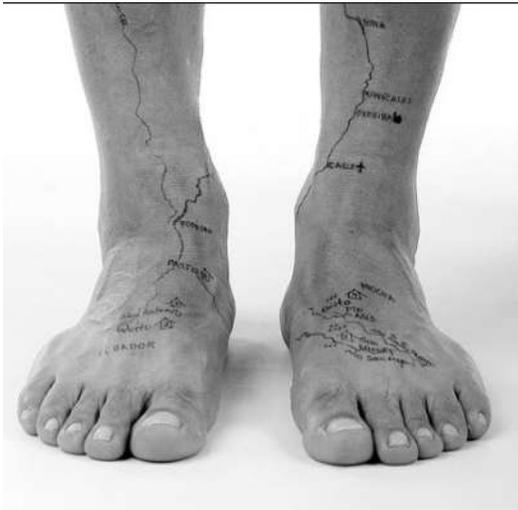
Figura 20.
Signos cardinales. Libia Posada, 2008, Intervención sobre la piel, fotografía.



Fuente: <http://www.banrepultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/signos-cardinales>.

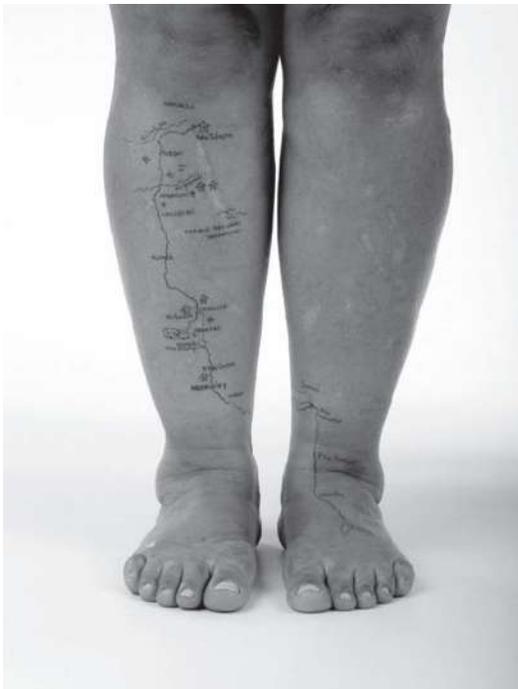
¹³ “Destierro y Reparación” es el nombre de una exposición colectiva, realizada entre septiembre y noviembre de 2008, por el Museo de Antioquia. El eje central de la muestra fue la experiencia del desplazamiento forzado interno en Colombia y contó con la participación de más de 30 expositores, además de una programación académica, proyectada en seminarios, foros, conversatorios, talleres, encuentros con comunidades y una serie de espacios para que sobrevivientes y víctimas del desplazamiento forzado relataran sus testimonios.

Figura 21. *Signos cardinales*. Libia Posada, 2008. Intervención sobre la piel, fotografía



Fuente: <http://www.banrepultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/signos-cardinales>.

Figura 22. *Signos cardinales*. Libia Posada, 2008. Intervención sobre la piel, fotografía



Fuente: <http://www.banrepultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/signos-cardinales>.

En un segundo momento la artista dibuja en las piernas de las personas que participaron en el proceso creativo, el mapa y el recorrido de su propio éxodo, ubicando lugares significativos y rutas trasegadas. El cuerpo de los sobrevivientes se hace territorio de la representación de su propio desplazamiento, in-corporan el recorrido y lo proyectan más allá de sus pasos y de su drama personal, para inscribirlo en la cartografía física y simbólica del país.

Al respecto la antropóloga Riaño, quien ha trabajado en su trayectoria académica las relaciones entre el arte y los procesos de reparación colectiva y quien hizo parte de la realización del proyecto mencionado a través de la Corporación Región, advierte sobre el trabajo creativo de Posada:

Durante el proceso creativo de *Signos cardinales*, sus participantes fueron reconstruyendo esas rutas difíciles de localizar ubicándolas en los territorios y lugares que recorrieron. La labor inicial de Libia fue oír los testimonios y en la escucha atenta y el diálogo con sus interlocutores encontraron las pistas del relato y sus movimientos de historia y cartografía, y las maneras en que el cuerpo queda marcado y encarna dichas rutas. (2018, p. 65)

De este modo, *Signos cardinales*, hace visible las formas como la condición de exterioridad del cuerpo demarca geopolíticamente el recorrer y el acontecer de la violencia política. El cuerpo de las personas desplazadas forzosamente contiene en sí mismo, las cartografías que van imprimiendo sobre el territorio en su tránsito, en su éxodo. La violencia política se legitima cuando se inscribe en el cuerpo, no solamente en el cuerpo de las víctimas o los sobrevivientes, sino también en el cuerpo colectivo, en la organicidad social que reproduce sus efectos, sus miedos, sus silenciamientos y sus olvidos.

Poco a poco van apareciendo sobre la piel nombres de poblaciones, geografías familiares y extrañas. La voz de los sobrevivientes transita de nuevo por los ríos, por los caminos escarpados que sus cuerpos atravesaron dibujando sobre el espacio físico el testimonio de su destierro. Las líneas punteadas hacen referencia a los tramos de camino recorridos a pie, en jornadas agotadoras. El territorio como cuerpo y el cuerpo como territorio, espacio físico en el que se trazan las huellas de la violencia, las huellas del viaje, del recorrido forzado que abre caminos urgentes. En este sentido de nuevo expresa Riaño:

Signos cardinales, mapa físico y sistema de rutas, propuso un ejercicio de creación y producción del arte en el que la experiencia del desplazamiento y sus memorias se convierten en elementos del trabajo artístico, y en este, la característica participativa y dialógica de la concepción y producción de la obra convirtió a la artista en testigo y cuerpo de escucha de las memorias de desplazamiento, y a los cuerpos de estas mujeres y hombres, en el territorio donde se expresa y representa la experiencia. (2018, p. 66)

De este modo, la práctica artística se configura en *Signos cardinales* como un espacio de diálogo e interacción que permite la emergencia de un registro de la experiencia del desplazamiento forzado, desde la cual, se amplía el referente de la palabra, ubicando a la artista en el rol de mediadora entre la escucha del testimonio y la producción colectiva de una memoria que se incorpora, se inscribe en la piel. En este caso el cuerpo no representa una acción, un comportamiento, un rol, sino que es lugar de inscripción de un recorrido, de una geografía, es como si el mapa dibujado en las piernas de los sobrevivientes, se convirtiera en el testimonio de su propio éxodo.

2.2 Hacer visible el testimonio

Como se mencionó iniciando este capítulo, a partir del año 2005 y de la puesta en marcha de la ley de justicia y paz, se inicia para la sociedad colombiana un periodo de “justicia transicional”, lo cual, enmarca una serie de procesos políticos bastante complejos, dado que tal transición no se inicia después de la terminación definitiva del conflicto armado, sino como un mecanismo que permitía justamente a los gobiernos llevar a cabo procesos de negociación específicos con los distintos actores armados en medio de condiciones de mutua hostilidad.

Estas iniciativas oficiales implicaron la realización de diálogos y acuerdos con actores armados de origen e índole muy distinta, entre los que sobresalen la desmovilización de un sector importante de las estructuras paramilitares, a partir de los acuerdos de Santa Fé de Ralito, en el gobierno de Uribe Vélez (2005) y, recientemente, la concreción del acuerdo de paz entre el gobierno de Juan Manuel Santos y las FARC – EP (2016).

En cada uno de estos casos se pactaron treguas bilaterales mientras se llevaban a cabo las negociaciones o como resultado de las mismas. Sin embargo, la violencia ha prevalecido a través de grupos disidentes que se mantuvieron al margen de las negociaciones y de otros grupos armados que no hicieron parte de los procesos de diálogo.

Como aspecto significativo para los intereses de esta reflexión, es posible señalar que en el contexto de este periodo de “justicia transicional” se hace visible el surgimiento de iniciativas para la puesta en marcha de procesos de construcción de memoria colectiva sobre el conflicto armado interno, agenciadas tanto desde el plano institucional, liderados por el Centro de Memoria Histórica, o desde apuestas de carácter regional y local, ancladas a movimientos y asociaciones de víctimas. Sin embargo, estos procesos en Colombia se han llevado a cabo en medio del conflicto.

Las dinámicas de la violencia política siguen vivas provocando inscripciones y nuevas huellas sobre los cuerpos y los territorios, asimismo, las formas de elaboración del recuerdo de quienes viven estas acciones de manera directa, siguen siendo amedrentadas por el miedo y las formas de represión.

La sociedad colombiana asiste en la actualidad al evangelio oficial de la reconciliación y la reparación en medio de los campos todavía humeantes, en medio de las condiciones de un conflicto, que, aunque reducido en relación con la confrontación entre grupos armados, se encuentra en una de sus etapas más deshumanizada. En este horizonte cobra relevancia la emergencia de otros registros del recuerdo donde la voz y las formas de actualización del pasado de los sobrevivientes proyectan nuevos matices, donde su testimonio deja de ser simplemente un aspecto formal tenido en cuenta en las inculpaciones propias del aparato tecnocrático de la justicia transicional y retoma su papel constitutivo en la posibilidad de configurar escenarios de visibilidad para las memorias sobre la violencia.

Es precisamente en este terreno donde las expresiones de los movimientos sociales y culturales, donde las prácticas estéticas y artísticas se configuran como posibilidad expresiva alrededor de la violencia política en Colombia, como testimonio y posibilidad de elaboración de formas alternativas de narrar la violencia que no pueden ser expresadas en otros tonos, en otros lenguajes.

En muchos casos los grupos sociales que han vivido de cerca la violencia política recurren a formas de ritualidad ancladas a sus prácticas culturales, revistiendo de

sentido el sin-sentido de la violencia ejercida sobre sus familiares, sus vecinos y sus espacios afectivos. En este contexto, las prácticas artísticas empiezan también a prestar especial atención a estas formas de expresividad, cumpliendo una labor que en un primer momento se aproxima al ejercicio de documentar algunas de esas prácticas culturales individuales y colectivas que los grupos e individuos configuran como una forma de conmemorar a sus muertos.

En esta vía, el artista colombiano Juan Fernando Herrán, presenta en el año 2006, un trabajo fotográfico titulado: *Campo santo* (ver figuras 23 y 24), el cual consiste en una serie de fotografías tomadas a las afueras de la ciudad de Bogotá en un lugar conocido como *El alto de las cruces*.

Figura 23.

s.n (hortus) parte 1. De la serie Campo santo. Juan Fernando Herrán, 2006, Impresión inkjet, 99x 148.5 cm



Fuente: Imagen cortesía del artista

Figura 24. s.n (Árida). De la serie *Campo santo*. Juan Fernando Herrán, 2006, Impresión inkjet, 99x 148.5 cm



Fuente: Imagen cortesía del artista

En esta obra, Herrán registra un amplio número de cruces hechas con leños, tallos, hojas, piedras, dispuestas en un espacio abierto, al lado del camino escarpado de la zona rural. Algunas aparecen solas, otras en pequeños grupos. Las cruces se mimetizan en el paisaje, como si fueran parte de la vegetación e implican, en ocasiones, un esfuerzo de la mirada para ser reconocidas, para hacerse visibles. Los símbolos predispuestos –en su mayoría cruces reunidas en pequeños grupos o de forma individual– remiten a una práctica ritual alrededor de la muerte, un gesto de conmemoración y de memoria instalado en el límite entre lo privado y lo público, entre

lo visible y lo invisible y que, en el marco del contexto social y político de Colombia, remiten a una serie de sentidos e imaginarios culturales y religiosos particulares.

En las conversaciones y relatos que Herrán logró establecer con habitantes del sector descubre que tales cruces conmemoran la memoria de personas asesinadas en el marco de conflictos entre grupos guerrilleros y paramilitares que históricamente han operado en la zona, lo cual, extrae tal manifestación de los límites de una conmemoración de carácter privado de un grupo familiar e inscribe simultáneamente tal gesto en un contexto espacial y temporal mucho más amplio que abarca como mínimo la historia reciente de las violencias y los conflictos socio políticos del país.

El artista, en este caso, es un observador que presencia, se vale de la imagen fotográfica para propiciar una lectura, para actualizar otro registro de la mirada, para establecer una relación con lo otro que se configura en el marco de una realidad concreta. Su perspectiva, sin embargo, no es la del investigador social, no aspira a la reconstrucción objetiva de lo sucedido antes de la aparición de las cruces y los altares, ni al análisis documental de los hechos que dieron origen a la expresión conmemorativa, su obrar es un obrar estético que configura poéticas y políticas de la memoria, sin recurrir al monumento como dispositivo de activación en el ámbito de lo público, sino partiendo del registro de dinámicas y prácticas cotidianas en las que los grupos sociales concretos despliegan su sentido y valoración de los acontecimientos que los afectan. Al respecto advierte la investigadora Catalina Cortés Severino:

Herrán, al fotografiar esos actos íntimos, está situando lo cotidiano y banal dentro de espacios públicos al dejar ver ese intervalo entre el “adentro” y “el afuera”, al mismo tiempo que evoca esos actos como formas de resignificación, ya que “extrae” y vuelve “extrañas” a las miradas esas cruces que reposan camufladas en el paisaje, producto de acciones comunes y continuas en medio del silencio, la soledad y la intimidad. Acá, tanto la práctica de fotografiar esas cruces como la fabricación de éstas hacen ver y sentir de forma diferente esos momentos ordinarios, banales y fugitivos que muchas veces pasan desapercibidos y que son la sustancia misma de lo social, lo histórico y lo cultural. Herrán convierte lo ordinario en algo extra-ordinario al fotografiarlo, proponiendo una inversión entre lo público y lo privado, entre lo que se dice y lo que se oculta, entre lo que se reconoce como producción cultural, estética, y lo que se niega como tal (2009, p. 181).

De este modo, el trabajo fotográfico de Herrán (2009) propone una serie de imágenes que dan cuenta de la forma como una comunidad conmemora y da sentido a su experiencia sobre hechos concretos relacionados con la violencia política, pues, por una parte, recurre al registro de una práctica de conmemoración anclada a la vida cotidiana, las formas de ser culturales y el espacio casi íntimo de un grupo social, lo cual, generalmente pasa inadvertido en la circulación mediática de los efectos de la violencia o en los procesos institucionales de la justicia transicional.

Por otro lado, al hacer las fotografías, al sacar las imágenes de su contexto y proponerlas en el marco de una instalación visual, en un espacio de exhibición artística, implica para quien asiste a su puesta en común, una cierta condición que gravita entre la familiaridad de los símbolos y la extrañeza de su construcción mimetizada en una especie de paisaje o de composición que toma como materialidad los mismos elementos del territorio físico.

Más allá de esta extrañeza, que bien podría resolverse deteniéndose ante las imágenes, reconstruyendo su contexto y su procedencia, las implicaciones más significativas se enmarcan en la posibilidad de comprender el llamado que le hacen estas imágenes al colectivo social. Más allá de las cruces hechas con leños y ramas, de los montículos que configuran pequeños altares, lo que transmiten estas imágenes es la insistencia del recuerdo, el llamado insistente a no olvidar. Estas imágenes hacen visible, la necesidad de reconocer que allí, en ese espacio alejado de la circulación mediática de información sobre los hechos emblemáticos del conflicto armado, en ese lugar silencioso, revestido de vegetación y de cruces se interrumpieron de forma definitiva las vidas de personas que por diversas razones quedaron inmersas en las dinámicas de la violencia política.

El trabajo artístico de Juan Fernando Herrán se ubica justamente en esa frontera entre lo visible y lo invisible o por lo menos, se sitúa en un régimen de visibilidad distinto, en el sentido de que tales registros y formas de conmemoración se instalan en una relación de articulación entre formas de ser culturales, vida cotidiana y territorialidad. No son las imágenes que habitualmente circulan en los medios de comunicación y en las prácticas artísticas tradicionales, no aluden a una representación de la violencia política o sus efectos directos, ni se establecen como imágenes de conmemoración de la experiencia para todo un colectivo social por la vía del monumento, sino que más bien, dan cuenta de una forma concreta de conmemorar, de

instalar simbólicamente la memoria de un grupo alrededor de su experiencia relacionada con el conflicto armado, con sus pérdidas humanas y sus afecciones colectivas.

En este caso, las fotografías de Herrán operan como una forma de mediación. El hecho de detener su mirada sobre esta práctica y sacarla de su contexto a través de un registro fotográfico permite no solo hacer visible una práctica instalada en el espacio doméstico y microsocioal de un grupo, sino la posibilidad de dar cuenta de una serie de testimonios, de una forma de conmemoración que devela los vínculos entre formas de ser culturales, la vivencia del territorio y una consideración de lo sagrado como tejido y urdimbre de la memoria expresada como símbolo y como materialidad. En esa práctica están involucrados una disposición gestual y una construcción estética del espacio habitado, producto de la experiencia límite de la violencia política.

Resulta entonces significativo que los artistas y creadores, resulten en este tiempo más interesados en registrar que en construir nuevas materialidades o nuevas imágenes, lo cual, lleva a pensar que en estas prácticas no solo opera un cambio de procedimientos técnicos, que reflejan la incursión y el diálogo con las lógicas del arte contemporáneo, sino fundamentalmente un cambio de posicionamiento de los artistas frente a la realidad que habitan, una necesidad de narrar y hacer visible lo que no ha tenido lugar en la historia del conflicto armado interno, una consideración no solo de denunciar y representar lo sucedido, sino de tejer vínculos con las formas como los grupos y las comunidades soportan su experiencia, materializan su dolor y despliegan sus formas de conmemorar y resignificar su experiencia.

En una línea similar, en el sentido de instalarse en esa tensión entre lo visible y lo invisible, algunas prácticas artísticas se han aproximado a tematizar uno de los rasgos más dramáticos de la experiencia de la violencia política en Colombia, el cual está relacionado con la práctica de la desaparición de los cuerpos como estrategia para borrar los rastros de la violencia y el uso del río como escenario fúnebre al que son arrojados para iniciar un recorrido anónimo.

La desaparición forzada representa uno de los fenómenos de mayor complejidad en el marco del conflicto armado interno, por una parte, representa para los familiares de las víctimas la imposibilidad de superar la condición de incertidumbre alrededor de su ser querido, al no poder establecer con certeza si sigue con vida o si fue asesinado, al no conocer los hechos ni las condiciones en las cuales se produjo su desaparición y al no

poder cerrar los procesos de duelo y realizar los rituales y prácticas funerarias, dada la ausencia del cuerpo de las víctimas. En este sentido advierte la investigadora Diéguez, quien ha reflexionado alrededor de prácticas artísticas que hacen referencia a la desaparición forzada en distintos contextos de Latinoamérica, en su libro *Cuerpos sin Duelo*,

Los ritos vinculados a procesos de desapariciones forzadas no plantean sólo el problema de la ausencia del cuerpo, sino la imposibilidad de la convicción real de la muerte de esa persona que se sigue esperando, porque el desaparecido toma una connotación de “muerto-vivo”, se vuelve una especie de fantasma que atormenta al sujeto, por un lado porque no ha sido enterrado y, por otro, por las preocupaciones que genera no saber las condiciones por las que puede estar pasando el ausente. En estos casos, el duelo se tiene que elaborar por la ausencia, no por la muerte”. (2013, p. 170)

En segundo lugar, como fenómeno colectivo, la desaparición forzada, dadas las dinámicas de ocultamiento que le constituyen, ha hecho difícil construir una referencia confiable que permita aproximarse a la sistematización sobre las cifras y las formas en las que este fenómeno ha tenido lugar en los diferentes territorios del país.

Según el Centro Nacional de Memoria Histórica, son las mismas organizaciones de familiares de víctimas, las que han empezado a levantar sus propios datos y poco a poco han ido construyendo instrumentos de registro y sistematización de la información, con el fin de adelantar sus reclamaciones judiciales, recolectando fechas y descripciones de los hechos, así como pruebas y testimonios que les han permitido abrir procesos de búsqueda e indagación.

A pesar de las dificultades para documentar y generar estadísticas sobre los casos de desaparición forzada, el Centro Nacional de Memoria Histórica, publicó en el 2016 una cifra de 60.630 personas desaparecidas en el periodo comprendido entre los años 1970 y 2015¹⁴. Sin embargo, el equipo del Observatorio de Memoria y Conflicto¹⁵ de la misma entidad, amplía el periodo de tiempo de registro e investigación, estableciendo

¹⁴ Esta cifra correspondiente a la desaparición forzada en Colombia se publica en el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica, denominado *Hasta encontrarlos*. El drama de la desaparición forzada en Colombia. El informe publicado en 2016, puede ser consultado en el siguiente enlace: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/hasta-encontrarlos/>

¹⁵ <http://centrodememoriahistorica.gov.co/observatorio/>

una cifra de 82.998 personas desaparecidas, en el periodo comprendido entre 1958 y noviembre de 2017.

Las fosas y los ríos aparecen entonces como destino final de esta práctica, como espacios donde reposan o transitan esos cuerpos anónimos, a los cuales, las dinámicas del conflicto armado, les negó la posibilidad de morir cerca de sus familiares, les impidió ser el centro del ritual fúnebre y los condenó a esa condición de incertidumbre, a habitar esa extraña instancia espectral, esa latente ausencia que no se define en el retorno con vida o en la constatación de la muerte.

Es ya un lugar común señalar que algunas zonas montañosas y algunos ríos que atraviesan las zonas geográficas en los que se concentran altos índices de violencia y confrontación armada, representan verdaderos cementerios, es tal la naturalización de la violencia en nuestra sociedad que tal aseveración no causa sorpresa, ni mucho menos conmoción. Los ríos se han convertido en Colombia en testigos directos de los intentos de los grupos armados por desaparecer los cuerpos de las víctimas.

Sin embargo, a pesar de la intención de los perpetradores, en algunas de las poblaciones y espacios geográficos ubicados en las orillas de estos ríos, el cauce arrastra y saca a flote los rastros, los vestigios de estos cuerpos anónimos como si su caudal intentara sacar a la superficie los testimonios de estos cuerpos anónimos, como una forma de expresar y dar cuenta de lo que su cotidiano trasegar presencia o de hacer visible la imposibilidad de testimoniar.

Parte de esta experiencia es puesta en consideración por la artista Clemencia Echeverry en una video-instalación denominada *Treno* (ver figura 25) presentada en el año 2007, en la Galería Alonso Garcés. En el video proyectado sobre 2 paredes que se ubican una frente a la otra, provocando cierta sensación de estar en medio del caudal, aparece el registro de un segmento del río Cauca en inmediaciones de los departamentos de Caldas y Antioquia. La imagen y el sonido envolvente del río propone de entrada una atmósfera al mismo tiempo deslumbrante y azarosa.

Figura 25. *Treno*. Clemencia Echeverry, 2007, Videoinstalación



Fuente: <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/treno>

En algún momento del registro aparece la imagen de un hombre, parado en una roca en medio del caudal, se inclina hacia la corriente, como intentando extraer algo del río con un leño, el hombre extrae del agua a la superficie prendas de vestir que la corriente ha ido arrastrando, tal imagen activa casi inmediatamente significados enmarcados en las geografías de la violencia, en los cuales el río interviene en la historia reciente de la sociedad colombiana como escenario de desaparición “Dos voces masculinas llaman a Nazareno y Orfilia. Una voz femenina llama a Víctor. El movimiento del río impulsa el grito. En la otra orilla hay silencios, se oscurece; desaparece el río, no responde” (Echeverri, 2009, pp. 48-49).

La imposibilidad de pronunciarse en lugar de la víctima termina imponiéndose con toda su fuerza en la obra de Echeverri, la imposibilidad del testimonio cobra un matiz dramático que contrasta con el sonido imponente de la corriente del río que en su murmullo devuelve los indicios, los rastros, las huellas de la desaparición. Las ropas roídas como negación del río a guardar silencio, la emergencia o la ausencia de los cuerpos anónimos que atraviesan el territorio impulsados por la corriente del río.

En 2010 el fotógrafo colombiano Rodrigo Grajales, presenta la serie fotográfica titulada *¡...342...?* (ver figuras 26, 27, 28 y 29), tal cifra hace alusión al número de víctimas, reconocidas oficialmente en la serie de hechos de violencia agrupados bajo la denominación de la masacre de Trujillo, en el Valle del Cauca.

Figura 26. 342. Rodrigo Grajales, 2010. Fotografía.



Fuente: Cortesía del artista

¿Qué implica fotografiar aspectos de la realidad de una población como Trujillo después de 20 años de conmemoración de la masacre? ¿Sobre qué aspectos detener la mirada cuando los hechos de violencia han adoptado en su cotidianidad el paso del tiempo?

Figura 27. 342. Rodrigo Grajales, 2010. Fotografía



Fuente: Cortesía del artista.

Sus imágenes transitan por los rostros de los desaparecidos que empiezan también a opacarse en el recuerdo, que se resisten al olvido en los álbumes familiares, en las inscripciones de las placas del parque monumento; se detiene sobre unas manos que reposan sobre un trasfondo de murmullos que simultáneamente expresan luto y esperanza; retornan a las ropas expuestas que reclaman la presencia del cuerpo o se muestran como signos de su desaparición; los rostros ocultos de los niños, encubriendo su propia incertidumbre, un después incierto en la medida en que el pasado todavía no se olvida, en la medida en que las heridas aún no cicatrizan, no se reparan.

Figura 29. 342. Rodrigo Grajales, 2010. Fotografía.



Figura 28. 342. Rodrigo Grajales, 2010. Fotografía.



Fuente: Cortesía del artista.

La posibilidad expresiva del arte radica aquí en permitir que lo otro, en tanto testimonio de la experiencia de la violencia política, se haga visible. El gesto artístico se constituye en un registro, en una perspectiva, una forma de mirar y de representar por parte de los creadores, la cual, intenta instalarse frente al testimonio, frente a los acontecimientos, permitiendo la emergencia de sus sentidos inherentes. Es decir, si bien es el artista el que construye la imagen, tal construcción contiene como rasgo fundamental la emergencia de lo testimonial como centro de su posibilidad expresiva.

En estas prácticas estético-artísticas interviene de manera fundamental una suerte de compromiso político del arte y del artista contemporáneo, reflejado en sus formas de intervenir los entramados culturales y políticos de la violencia sin provocar lecturas de espectacularidad mediática o escenarios de victimización, riesgo ya advertido por Benjamin cuando expresaba que en la figura del *autor como productor*

cabía el peligro de asumir una especie de *mecenazgo ideológico*, cuando el artista aspiraba a convertirse en la voz de lo otro, del oprimido, de la víctima, del sobreviviente o incluso de la institucionalidad, del poder o del victimario.

El lugar del arte, implica aquí, por el contrario, una distancia crítica frente al marco de las alteridades que conforman la violencia y la guerra, lo cual no implica la negación de su compromiso con la realidad política, sino más bien que sus formas concretas de intervención no terminen ahogándose en la expresión formal de la ideología o en lecturas victimizantes y le permita, por el contrario, una labor, al mismo tiempo poética y política de constante pregunta, de constante cuestionamiento frente a los relatos mediáticos y objetivables que llaman al olvido, a las conclusiones definitivas, a los informes finales.

Lo anterior se relaciona con lo propuesto por Rancière en *El Malestar de la Estética*. Según lo señalado por este autor, uno de los rasgos de la relación entre arte y política desde finales del siglo XX, tiene que ver con lo que denomina como el fin o la crisis de la “utopía estética”, es decir, la puesta en cuestión de “la idea de una radicalidad del arte y de su capacidad de contribuir a una transformación absoluta de las condiciones de existencia colectiva” (2011, p. 27).

En este panorama post-utópico de las prácticas artísticas se derivan, según Rancière (2011), dos configuraciones expresivas que caracterizan los vínculos y nuevas tensiones entre el arte y la política. En primer lugar, la emergencia de unas prácticas del arte que, sin negarse la posibilidad de configurar una mirada crítica frente a las relaciones y formas de ser colectivas, se distancian de los lenguajes comprometidos con las ideologías políticas que tuvieron auge en los años 60 y 70.

En este caso la radicalidad de estas prácticas se mantiene en sus formas de expresión y en la intencionalidad de proponer lecturas heterogéneas o incluso yuxtapuestas sobre la experiencia del mundo, a través de una actualización de su potencia expresiva, así advierte Rancière “Esta potencia es con frecuencia pensada bajo el concepto kantiano de lo “sublime” como presencia heterogénea e irreductible en el corazón de lo sensible de una fuerza que lo desborda” (2011, p. 28).

En segundo lugar, unas prácticas relacionales que se distancian de las pretensiones de transformación de las condiciones de vida por medio del arte, pero que

insisten en comprender las prácticas artísticas como formas de intersticio social, en el sentido desarrollado por Bourriaud (2008), en este caso, si bien, las prácticas del arte no pueden transformar de forma completa los aspectos conflictivos de una sociedad, si está en capacidad de abrir un espacio y un tiempo propios, desde el cual es posible abstraer y tematizar aspectos de interés colectivo, este ámbito relacional permite al artista, constituir recortes de realidad en los que se hace posible abrir un espacio de discusión, de diálogo o como mínimo de reflexión, en el que es posible reconfigurar o repensar rasgos de las interacciones colectivas.

En la primera conformación, que se denominará aquí como “actualización de lo sublime”, Rancière propone a su vez, dos consideraciones expresivas, por una parte, las prácticas artísticas que intentan instalar “un ser en común anterior a toda forma política particular” (2011, p. 28), es decir, prácticas artísticas que suscitan formas de cohesión concretas a través de la detonación de sentido de una imagen o referente común y su intensificación expresiva.

Por otro lado, las prácticas artísticas que asumen la función de “testimoniar la existencia de lo no presentable”, es decir que asumen como eje central de expresividad la “separación irreductible entre la idea y lo sensible” (Rancière, 2011, p. 29), por ende, el tipo de posibilidad de cohesión que suscitan las prácticas artísticas, no están construidas sobre la sedimentación de una promesa de transformación política, ni siquiera en un sentido estricto a través de la denuncia, sino por el contrario, en la conformación de una instancia en la que el colectivo se reconoce desde un reflejo negativo, en el que es posible desplegar una visión crítica de la realidad compartida.

En la segunda vía, Rancière (2011) advierte la referencia a prácticas del arte que proyectan sobre una condición relacional, la posibilidad de problematizar situaciones y contextos microsociales, no con el fin de transformar su conformación, sino de crear o recrear lazos y puntos de conexión entre sujetos a través de las interacciones colectivas, así advierte Rancière

La estética relacional rechaza las pretensiones de autosuficiencia del arte al igual que los sueños de transformación de la vida a través del arte, pero reafirma sin embargo una idea esencial: el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio de lo común. (2011, p. 30)

En esta perspectiva se hace visible una tematización de situaciones y contextos, los cuales, hacen parte de la conformación de realidad compartida, con el fin de ver en la práctica artística un medio, un espacio para su problematización.

De este modo, sin forzar plenas coincidencias entre los planteamientos desarrollados por Rancière y los proyectos artísticos que se han presentado, sería posible derivar algunos rasgos que permiten, por una parte, sugerir la inscripción de estas prácticas artísticas dentro de las dinámicas del arte contemporáneo en un sentido general, haciendo visibles algunos vínculos con este panorama “post-utópico” propuesto por el teórico francés y, por otro lado, en un sentido más concreto y contextual, analizar de qué forma se materializa, en estas prácticas, cierta reconfiguración de la relación entre arte y política, en relación con la forma como las prácticas artísticas se aproximan a la violencia política como horizonte de sentido.

Como se había mencionado líneas atrás, es posible advertir en las prácticas artísticas que se ha tomado como referencia en este apartado, una tendencia por desligarse de unas formas de expresión que reflejan sólo una apuesta subjetiva de parte de los creadores sobre la violencia como experiencia límite. En su lugar, estos proyectos creativos buscan hacer visible las formas como la violencia política ha inscrito sus huellas tanto en los cuerpos, como en los territorios, por lo tanto, procuran desplegar una mirada que permita la expresión de quienes han vivido de forma directa la experiencia límite de la violencia o, por lo menos, de representar, en el sentido de presentar de otro modo, algunas prácticas o formas de significación que se producen a partir de tal experiencia.

Si bien, estas apuestas creativas no se instalan del todo en un ámbito relacional, si consiguen proponer la inscripción de imágenes, secuencias audiovisuales y acercamientos performativos que apuntan a “testimoniar la existencia de lo no presentable”, se instalan en ese ámbito de hacer visible lo que las imágenes de circulación mediática pasan por alto o a reconfigurar los tiempos, las velocidades y los espacios de circulación de tales imágenes. En este sentido advierte de nuevo Rancière:

El arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio. (2011, p. 33)

En el contexto de las prácticas artísticas a las que se ha hecho referencia en este apartado, lo político se configura no en la denuncia o en la referencia directa a los hechos de violencia, sino en la creación de escenarios de visibilidad de expresiones y gestualidades que instalan cuestionamientos sobre algunas de las implicaciones relacionadas con la violencia política como experiencia colectiva.

Así, al detenerse sobre prácticas rituales de duelo o conmemoración, las cuales, se camuflan en el entorno natural y cotidiano de un territorio, como en el caso de *Campo santo* de Juan Fernando Herrán; al aludir al cuerpo como lugar de inscripción física y simbólica de los desplazamientos, los éxodos y los destierros, como en el caso de *Signos cardinales* de Libia Posada o reconocer en las huellas y los despojos de la desaparición forzada, claves de comprensión de nuestra realidad colectiva, como en el caso de *Treno* de Clemencia Echeverri, estas prácticas configuran otra forma de relación entre arte y política y, por ende, una resignificación de la forma de dar cuenta de la experiencia de la violencia política.

Estas prácticas artísticas no buscan representar los hechos, señalar responsables, inventariar los daños, sino más bien, inscribir un registro, crear una atmósfera, un entorno que permita la mediación entre formas expresivas y testimonios concretos, que no sólo narran un suceso, sino que cuestionan e invitan a la reflexión, le devuelven peso y densidad a imágenes, hechos y relatos que se tornan apenas livianos, casi imperceptibles en los medios de comunicación, en el tránsito anónimo de los desaparecidos o en las historias de los éxodos y los desarraigos que una sociedad hastiada o acostumbrada forzosamente a la violencia, parece ya no querer escuchar.

Si bien, la condición estética (sensible) de estos trabajos artísticos hace que socialmente se ubiquen como formas de representación, las cuales, resultan relevantes en tanto aproximación simbólica a la experiencia de la violencia, pero siempre subordinadas a los relatos históricos o a las reconstrucciones “objetivas” de los hechos, resulta necesario advertir que estas prácticas configuran, al mismo tiempo, formas de registrar y asignar sentido sobre los efectos de la violencia política, no porque promuevan la construcción de relatos objetivos sobre acontecimientos particulares sino en la medida en que operan como dispositivos de visibilidad que, bien sea, desde una función simbólica o performativa, permiten mediar y traducir de un modo particular

una serie de testimonios y efectos de la violencia, construyendo su sentido en ese espacio donde la palabra resulta un recurso limitado para transmitir las experiencias, donde el silencio y el olvido impuestos amenazan la posibilidad de la memoria.

Es decir, estas prácticas no constituyen solo unas formas de expresión estética posteriores a la experiencia o al testimonio de acontecimientos específicos, previamente relatados, sino que intervienen, de forma constitutiva, en el registro y percepción de los acontecimientos, no solo cumplen la función de representar un hecho previamente documentado, sino que se constituyen en sí mismas como formas de registrar y otorgar sentido a estas experiencias colectivas.

La relación entre estética, arte y política tematizada por Rancière cobra en este contexto otros matices, pues no sólo tendría que ver con la capacidad de las prácticas artísticas de transformar o afectar reflexivamente las formas de ser colectivas, sino con la forma mediante las cuales, “las prácticas y las formas de la visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible y en su configuración, de donde recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y singular” (2011, p. 35).

Ahora bien, este recorte de realidad no es ajeno a la emergencia de nuevas tensiones y complejidades, relacionadas entre otras cosas, con la definición del lugar de enunciación tanto de la voz y las formas de expresión de los artistas, como de los sobrevivientes y los familiares de las víctimas de la violencia, de las interacciones y transacciones de sentido que tienen lugar en la forma como se tejen estos vínculos, pues, es también necesario reconocer que en el caso de las prácticas artísticas que hemos descrito hasta aquí, por más explícita que se haga la intencionalidad del artista por aproximarse de un modo más directo a la experiencia y a los testimonios, sigue siendo su voz y su forma de expresión la que prevalece.

Es decir, aunque estos proyectos evidencian un posicionamiento distinto de parte de los artistas, en el sentido de que sus procesos creativos proponen una consideración de mayor proximidad con los contextos geográficos y sociales en los que han ocurrido hechos de violencia, sigue siendo su perspectiva la que hilvana y define las formas expresivas de esta mediación.

En esta complejidad de interacciones, surgen matices y nuevos tránsitos expresivos que toman forma en el trabajo de creadores que desde distintas perspectivas

han propuesto formas de aproximación a experiencias y contextos similares, aportando otros elementos de análisis a esta discusión.

Con el fin de analizar con más detalle algunas de estas particularidades se propone concentrar la reflexión del próximo capítulo en el análisis y puesta en diálogo de algunos trabajos recientes de los artistas Juan Manuel Echavarría, Erika Diettes y el colectivo Magdalenas por el Cauca, quienes en el marco de los últimos 15 años han consolidado una serie de procesos creativos en distintas zonas del país, estableciendo vínculos con asociaciones de familiares de víctimas, sobrevivientes del conflicto armado interno y en algunos casos específicos, con excombatientes de los distintos grupos armados que han estado presentes en la confrontación militar.

Esta delimitación, obedece a la consideración de que en la trayectoria de estos proyectos artísticos confluyen una serie de aspectos que resultan relevantes en el proceso de comprender las formas de resignificación de la experiencia de la violencia política que tiene lugar en el contexto de las prácticas artísticas.

En primer lugar, resulta relevante reflexionar sobre las formas de interacción que se constituyen entre los artistas mencionados y los contextos geográficos y sociales de los grupos de sobrevivientes y familiares de víctimas con quienes han llevado a cabo sus procesos creativos. Tales vínculos representan procesos de larga duración en el tiempo, bien sea en el sentido del trabajo previo a la producción de los proyectos artísticos concretos o por el mantenimiento de un vínculo que se activa en distintos momentos, relacionados con exposiciones, visitas y espacios de diálogo en los que confluyen para relatar su experiencia de proximidad.

En esta interacción los artistas se apropian de herramientas y recursos metodológicos, algunos de ellos provenientes de disciplinas de las ciencias sociales, tales como las entrevistas en profundidad, los diarios de campo, los registros visuales. Estos acercamientos, el hecho de provocar unas estancias intermitentes donde la escucha, el diálogo, el recorrido por los lugares, el tejido de la confianza y el tiempo destinado a sus proyectos, les ha permitido a estos artistas acceder de una forma particular a las historias, los relatos y los testimonios, a los objetos personales, las prácticas cotidianas y culturales y los modos de ser de estos sujetos, como puntos de enclave para la configuración de los procesos expresivos.

Por otro lado, resulta también relevante, tomar en consideración las tensiones y desplazamientos implicados en el tránsito de los testimonios y los relatos a la construcción de imágenes fotográficas, producciones audiovisuales y prácticas performativas, las cuales, componen la naturaleza de los trabajos creativos que tomaremos como referencia. En este aspecto, resulta de especial valor reflexionar sobre las mediaciones agenciadas en cada proceso creativo con relación a experiencias específicas enmarcadas en las dinámicas y formas de violencia política y algunos de los sentidos activados para quienes han vivido de cerca sus efectos.

Por último, interesa considerar la forma como estos proyectos aportan a la resignificación de la experiencia de la violencia política, configurando dispositivos de visibilidad y de interpretación que median y movilizan la construcción de memoria colectiva y sus modos de transmisión cultural, configurando verdaderos archivos, los cuales, aportan comprensiones alrededor de la violencia política como experiencia colectiva.



Capítulo 3.

Testimonios, indicios y ritualidades. Mediaciones artísticas frente a la violencia política en Colombia

Los artistas colombianos Juan Manuel Echavarría, Erika Diettes y el

Colectivo Magdalenas por el Cauca, conformado por Yorlady Ruiz y Gabriel Posada, han venido consolidando una trayectoria importante en el contexto de las prácticas artísticas que tematizan los efectos de la violencia política en Colombia en las últimas décadas. Estos tres proyectos creativos comparten, además de esta referencia inicial, la particularidad de llevar a cabo como eje central de sus trabajos artísticos, la puesta en práctica de formas de interacción con grupos de sobrevivientes, asociaciones de familiares de víctimas, recorridos y estancias temporales en espacios geográficos en los que han tenido lugar acontecimientos relevantes relacionados con las dinámicas del conflicto armado interno.

Este capítulo se ocupa de proponer una lectura que, en primer lugar, ubique algunos rasgos particulares, tanto de la trayectoria, como del posicionamiento inicial de cada uno de los artistas mencionados. En segundo término, arriesga una suerte de análisis que, a través de tres escenarios de diálogo, relacione y contraste aspectos expresivos de algunos de los proyectos artísticos más relevantes de estos tres referentes.

3.1 Poéticas, políticas y formas de interacción

Juan Manuel Echavarría ocupa un lugar importante en el contexto del arte contemporáneo en Colombia, su trabajo creativo ha sido expuesto en lugares emblemáticos para las artes visuales como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, asimismo, en el contexto nacional, sus proyectos artísticos han estado en varias oportunidades en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, el Museo de Antioquia, entre otros.

Sumado a lo anterior, el trabajo artístico de Echavarría, ha tenido una especial presencia en espacios de reflexión académica sobre la violencia política e iniciativas de memoria histórica. De la misma forma, a través de la Fundación Puntos de Encuentro,

ha acompañado la realización de una serie de proyectos con asociaciones de víctimas y sobrevivientes, como el caso de las *Tejedoras de Mampuján*, en Montes de María y el proyecto *La Guerra que no hemos visto*, llevado a cabo en distintos lugares del territorio nacional, con la participación de excombatientes de grupos guerrilleros y paramilitares.

La reunión de estos aspectos en una trayectoria que supera los 20 años de actividad creativa, lleva a que, desde sectores, tanto académicos como artísticos, se reconozca y vincule el trabajo de Echavarría con iniciativas de construcción de memoria histórica, lo cual, coincide con lo que el mismo artista expresa con relación al sentido de su trabajo:

A mí no me interesan las 4 paredes del estudio. Me interesa romperlas e ir allá afuera. Creo que hay un tipo de artista que trabaja en su burbuja y es absolutamente válido, entonces, lee en el periódico la historia de dolor y entra en relación con ella, pero muy blindados en su estudio, blindados y protegidos. (...) pero a mí sí me interesa ir a esa geografía de la guerra porque esa memoria nos queda. Yo soy un artista que le interesa la memoria y la memoria no está aquí, es la que escucho y veo en carne viva. (J M Echavarría, comunicación personal, 2 de julio de 2015)

Ahora bien, la intención de aportar a la construcción de memoria sobre el conflicto y la violencia desde las prácticas artísticas, implica de entrada, transitar una serie de tensiones y confrontaciones. Pues la construcción de memoria histórica y colectiva es también un escenario de debate político, en el que distintas versiones del pasado entran a medir su capacidad para resolver los puntos ciegos de los acontecimientos y a tratar de construir sobre estas versiones formas expresivas que permitan su transmisión cultural.

Lo anterior implica entonces un posicionamiento del artista, no necesariamente en un sentido ideológico, sino en el de inscribir su lugar de enunciación, de hacer visible su perspectiva, su forma particular de proyectar su práctica artística en el contexto de la violencia política. Al respecto expresa Echavarría:

yo no veo el arte para denunciar, ni para decir los paramilitares o los guerrilleros o el ejército colombiano fueron culpables. Eso que lo hagan los jueces y los fiscales, yo no veo el rol del artista para denunciar eso. (...) Yo no señalo, yo estoy es visibilizando. Yo creo que ese es mi arte, mi trabajo es visibilizar. Y no es estetizar, ¿cómo va uno a estetizar la guerra?, uno la visibiliza. Ese es mi acto, esa es mi acción, visibilizar. (J M Echavarría, comunicación personal, 2 de julio de 2015)

Así, frente a los constantes señalamientos y justificaciones de los actos de violencia, frente a la circulación mediática de imágenes e información que acostumbra la mirada y naturaliza las formas de violencia, los proyectos artísticos de Echavarría, se configuran como dispositivos de visibilidad, los cuales, provocan a su vez, variaciones en los registros de la realidad, en la velocidad de las informaciones, y en las formas de dar cuenta de los acontecimientos.

De este modo, el lugar de lo político en el arte, desde esta perspectiva, no tendría que ver necesariamente con la denuncia, con una función documental o incluso, con una forma de sanar o remediar el daño ocasionado por la experiencia de la violencia política, sino más bien, con la continua posibilidad de constituirse como una presencia inquietante, como una forma de aludir a otros sentidos de la experiencia de la violencia. La práctica artística opera, en este caso como mediación frente a aspectos problemáticos de esta realidad, abre un espacio, un intersticio, en el que es posible repensar o ver desde otras perspectivas los efectos de la guerra. Al respecto, advierte Echavarría:

Hay un camino que es la reportería gráfica, que es muy importante, pero ese no es el camino que yo escogí. Yo escogí una mirada poética. Mi obra tiene que tener el elemento poético, porque yo creo que, para hablar de la tragedia a través del arte, tiene que ser con poesía y con mucho respeto. (J. M. Echavarría, comunicación personal, 12 de abril de 2016)

En este marco de referencia, tiene lugar un replanteamiento del valor político en las prácticas artísticas, expresado en perspectivas como la de la teórica de los Estudios visuales (Bal, 2010). Según Bal, el arte que se supone y se reclama a sí mismo como político y que “se manifiesta en lugar de realizar, que declara en lugar de actuar, que decreta en lugar de hacer un esfuerzo” y que termina reduciéndose a un juicio moralizante o de simple señalamiento a lo que considera como dominante “ideología, clase, institución, pueblo- a partir de la puesta en juego de su carácter reaccionario termina, proclamando “su propia inocencia” (2010, p. 40).

Desde esta mirada, se podría decir que si bien, los proyectos creativos de Echavarría, Diettes y el colectivo Magdalenas por el Cauca, no pueden eludir las tensiones y posicionamientos ideológicos y partidarios que se tejen alrededor de los hechos de violencia en Colombia, pretenden situarse en la posibilidad, de que tales posturas, no terminen por ahogar su capacidad expresiva y su forma particular de reflexionar y hacer visibles aspectos entramados en las complejas dinámicas de los

discursos, las justificaciones y señalamientos que se construyen alrededor de los acontecimientos y de las apuestas de construcción de memoria colectiva.

Por su parte, la artista Erika Diettes se ha ocupado, desde hace más de una década, de trabajar de forma sistemática sobre los efectos de la violencia política en Colombia. De manera específica su trabajo artístico ha abordado desde la fotografía y la instalación aspectos relacionados con la desaparición forzada y los duelos no resueltos.

Además de su formación académica como artista visual, Diettes ha realizado estudios académicos en los campos de la Comunicación Social y la Antropología, lo cual, representa una clave importante en la comprensión de su proceso creativo, en la medida que, sus proyectos artísticos tienen como componente central un cuidadoso trabajo de campo que, al igual que en el caso de Echavarría, ha implicado el recorrido por distintas zonas geográficas del país, el levantamiento de un archivo visual y audiovisual que contiene registros de lugares, testimonios de sobrevivientes y familiares de víctimas.

De este modo, además de una resignificación del lugar político de las prácticas artísticas, a la cual, se alude también en el trabajo creativo de Echavarría, los proyectos artísticos de Erika Diettes, proponen reflexionar sobre las formas de apropiación, por parte de algunas prácticas del arte contemporáneo, de perspectivas, metodologías y procedimientos propios de las ciencias sociales, tales como las inmersiones en espacios geográficos y grupos sociales, la observación participante, entrevistas, reconstrucción de testimonios y trayectorias de vida.

Si bien, la relación entre arte y etnografía o para ser más precisos entre prácticas artísticas y métodos de las ciencias sociales no es nueva, en el caso del trabajo de Erika Diettes, el hecho de establecer una relación con los familiares de desaparecidos no solo implica un medio para acceder a la imagen fotográfica o al objeto que posteriormente será el eje central de su trabajo artístico, sino también la posibilidad de propiciar un espacio de diálogo, de escucha y recepción de los testimonios y las experiencias. Si bien, tales testimonios no aparecen en las imágenes de ninguno de los trabajos de Diettes de forma directa, resultan ser parte constitutiva de la experiencia previa a la realización de la obra y representan la primera forma de activar la participación de los familiares de las víctimas en la construcción del proyecto creativo.

Esta interacción, problematiza también los roles tradicionales del artista contemporáneo, sus formas de interactuar con realidades y grupos sociales específicos. En este sentido, Foster, en *El Retorno de lo real* (2001) propone, bajo la figura del *artista*

como *etnógrafo*, algunas claves interpretativas que resultan relevantes en el marco de esta reflexión.

Para Foster (2001), la relación entre arte y etnografía ha estado signada desde finales del siglo XX, por una serie de usurpaciones disciplinares. El *etnógrafo* parece “usurpar” la capacidad del artista para resolver formal y expresivamente la interpretación de aspectos entramados en las complejidades culturales y políticas de los grupos humanos y traducirlas en imágenes, objetos, proyectos narrativos que no solo ilustran una conformación de realidad concreta, sino que aportan a su problematización y comprensión.

Por otro lado, los artistas, “usurpan” la capacidad del *etnógrafo* de proyectar trabajos de campo, en los que, a partir de la puesta en marcha de técnicas de investigación, como la entrevista, las historias de vida y de recursos como la observación, la interacción directa y generación de empatía, logran acceder a lo específico de experiencias y testimonios, construyendo rutas comprensivas más seguras, en las que la reflexividad y la acción entran en diálogo (Foster, 2001). En este sentido, enuncia Diettes sobre su propio trabajo:

yo siempre digo que a mí la antropología me enseñó a preguntar. Tal vez el camino para mí de conocer las historias, de recorrer, viene también de esa necesidad de descubrir a partir del testimonio, de que la gente me empezó a creer. Es el camino que decidí recorrer, es mi forma de implicarme y es mi forma de trabajar, se puede llegar por otro camino: pero este es el que yo necesito, el que me permite crear (E. Diettes, comunicación personal, 13 de abril de 2016)

Ahora bien, las prácticas artísticas, resultan demasiado limitadas en la posibilidad de ofrecer soluciones a problemáticas enmarcadas en las consecuencias de la violencia política; por otro lado, tampoco buscan, ni pretenden la generación de conocimiento de carácter teórico sobre estos fenómenos y realidades, por lo tanto, si los artistas no se aproximan a las geografías de la guerra, a los testimonios y las experiencias de los sobrevivientes, con el fin de transformar sus condiciones colectivas, de aportar, en alguna medida, a la superación de las consecuencias de la violencia por vía de la capacidad expresiva del arte, sería válido preguntarse por el sentido de estas formas de expresividad.

Las prácticas artísticas contemporáneas configuran no solamente la adecuación de recursos técnicos y expresivos que dan forma a una obra de creación. El arte se

proyecta, en este caso, como un dispositivo de transmisión cultural que articula en su interacción con el mundo, formas particulares de valorar e interpretar la realidad. Las creaciones artísticas, en tanto conformaciones culturales, constituyen formas de mediación, que, al modo de una interfaz, permiten crear o afianzar vínculos y conexiones entre los grupos sociales y sus realidades, valiéndose de los lenguajes y los procesos expresivos que le son propios.

Tal mediación en el caso del trabajo artístico de Diettes, se proyecta en un primer momento, en la interacción con los familiares de las víctimas, en el momento de activar el testimonio, de hacer visibles los objetos que permiten el tejido del relato, al respecto advierte Diettes:

ofrecerse de escucha, implica que tienes que ganar unas herramientas distintas. Lo que prima no es tu voluntad ni tu interés. No parto de la intención de redimir el dolor de las víctimas a través del arte, no es desde ahí. Por ejemplo, yo no llamaría mi obra un trabajo colectivo porque yo estoy tomando las decisiones de las imágenes finales, de lo que estoy haciendo, pero el hecho de que los objetos los escogen las personas, de que la tarea es para mí resolver eso, con todos los elementos que tengo, los que me faltan, los que debo conseguir. Entonces soy yo la que tiene que ajustarse, resolver para contarlos desde la postura que quiero tomar. En mi caso la postura es en torno a la belleza y a la dignidad de los dolientes. (E. Diettes, comunicación personal, 13 de abril de 2016)

Si bien, Diettes parte de una idea inicial de proyecto creativo, las posibilidades de realización dependen de la apertura de ese espacio de interacción y diálogo, en el que se activan los relatos y los testimonios, los cuales, otorgan el sentido y las posibilidades expresivas al proceso de creación. Así los testimonios no aparezcan de forma literal en la imagen, resultan ser el puente y la posibilidad de conectar las experiencias vividas de la violencia y la práctica artística.

En este último punto, tiene lugar un segundo momento de la mediación, en el cual se produce la traducción del testimonio, del relato inicial, del objeto elegido por cada doliente a la configuración del proyecto creativo, es decir, el momento en el que tiene lugar la construcción de la imagen o el objeto artístico, al respecto nos dice de nuevo Diettes:

para mí trabajar desde el doliente, transformando el recuerdo en una imagen bella tiene un sentido. Yo creo en el poder sanador, no del arte, o sea, no es que por hacer un cuadro bello el horror de la violencia se sane o se cure, porque de entrada esto no tiene cura, no hay como sanarlo, no hay como repararlo. Pero hay algo en el ejercicio de atreverse a recordar desde la vida, de ponerse a buscar no en el hecho violento sino

en la vida. Ahí es donde se hace un poco no la reparación, sino la posibilidad de construirte y de volverte a pegar tu mismo con la ausencia. Porque finalmente a partir de ahora todo es la ausencia. (E. Diettes, comunicación personal, 13 de abril de 2016)

De este modo, las formas de mediación que se proyectan en el trabajo creativo de Erika Diettes y que tienen lugar también, con sus propias particularidades, en los proyectos artísticos de Juan Manuel Echavarría y, como se verá más adelante, del colectivo Magdalenas por el Cauca, implican la posibilidad de agenciar aproximaciones a la devastación de la violencia y a los efectos de la guerra desde formas expresivas, metáforas, elementos simbólicos, configuraciones poéticas que permiten la emergencia de sentido en medio de lo insalvable.

En un contexto similar en términos de la experiencia colectiva, pero particular en las condiciones propias del contexto, el proyecto creativo Magdalenas por el Cauca, conformado por los artistas Yorlady Ruiz y Gabriel Posada, cuenta con un poco más de diez años de trabajo, en los cuales, se ha consolidado como uno de los procesos artísticos, en relación con los fenómenos de la violencia política y la desaparición forzada, de mayor relevancia en el contexto del eje cafetero y el Valle del Cauca.

La ribera del río Cauca entre los departamentos de Risaralda y Valle del Cauca, representa para las comunidades y grupos sociales que la habitan, la fortuna de tener a disposición uno de los principales afluentes hídricos del país, como medio de transporte, comunicación y sustento. Sin embargo, el río, también ha sido testigo silencioso de años de barbarie y violencia, ha cobijado y arrastrado en su caudal centenares de cuerpos, residuos y ruinas derivadas de las dinámicas de la incursión de grupos armados en distintas zonas geográficas atravesadas por su recorrido. El mismo río, que en la actualidad está en riesgo de desaparecer debido a las consecuencias del cambio climático y a las constantes alteraciones de su caudal por la incursión de proyectos de infraestructura energética.

Magdalenas por el Cauca, como proyecto artístico, inicia en el marco de una residencia artística, otorgada a Gabriel Posada, por parte del Ministerio de Cultura en el año 2008. En un sentido similar a los procesos creativos de Echavarría y Diettes, uno de sus ejes centrales ha sido la construcción de un vínculo de largo aliento con el territorio, la geografía y las dinámicas colectivas que configuran el modo de ser de los grupos sociales que habitan esta zona de la ribera del río Cauca. Al respecto relata Yorlady Ruiz:

La obra –inicia- a través de los recorridos, entre agosto y octubre de 2008, caminando aproximadamente 70 kilómetros desde la vereda Beltrán, en el municipio de Marsella (Risaralda) hasta la vereda Cauca, en la ciudad de Cartago (Valle), escuchando y rayando una cartografía constante de hallazgos simbólicos, relatos míticos y fantasmales franqueados humildemente por sus habitantes en medio de meandros, olvidos y naufragios conspirados por la crueldad del hombre. Estos diálogos fueron el detonante para encontrar la textura, los soportes y el imaginario que se imprimió en la obra. Hablando con la gente se valora su memoria, se reflexiona sobre la percepción de la vida y la muerte. Se promueve la palabra, el diálogo. Se exorciza el llanto, se dignifica la vida. (Y. Ruiz, comunicación personal, febrero 27 de 2019)

El valor asignado al diálogo, a la proximidad, a la palabra de los sobrevivientes y familiares de víctimas cobra especial sentido en este proyecto, sin embargo, el valor de lo testimonial, no necesariamente está asignado a la literalidad de las palabras o a la reconstrucción objetiva de experiencias ligadas a la violencia, sino a su capacidad de activar otros aspectos expresivos de tal experiencia, que enmarcan el insumo de la *mediación* de prácticas artísticas, al respecto de nuevo advierte Ruiz:

Similar a ello sucede cuando las personas cuentan lo propio, “lo que a mí me pasó”. Se reactiva la memoria y dan cuenta de la historia de una manera muy distinta. Hay textura, color, sentimientos, recuerdos, afectos, hay una casa, un pueblo, un barrio, sonidos, música, nace en uno una nación desconocida y los seres silenciados se levantan y los ves que atraviesan el pasillo y te miran a los ojos. El testimonio da vida a esos episodios que, en general, por el paso de los años se van borrando. El testimonio vuelve y ubica todo o reubica todo, capa por capa reconstruye la casa y la desarma. (Y. Ruiz, comunicación personal, febrero 27 de 2019)

Sin embargo, el lugar asignado tradicionalmente a los testimonios de los sobrevivientes en contextos de violencia política, suele estar relacionado con su valor en la reconstrucción, por medio de relatos orales o escritos, de narraciones que puedan esclarecer u ofrecer rutas comprensivas sobre hechos asociados con las dinámicas del conflicto, los cuales, posteriormente, pueden resultar relevantes en las inculpaciones judiciales o servir de soporte a hipótesis académicas o como parte fundamental de la operatividad de la justicia transicional y los procesos de memoria histórica.

Lo anterior se problematiza a partir de planteamientos como los del filósofo italiano Agamben, quien sugiere que el testimonio, en el contexto de hechos de violencia lleva en sí mismo los signos de su propia limitación, al respecto advierte:

El testigo testimonia de ordinario a favor de la verdad y de la justicia, que son las que prestan a sus palabras consistencia y plenitud. Pero en este caso el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniante, que destruye la autoridad de los supervivientes. Los “verdaderos” testigos, los “testigos integrales” son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. (2010, p. 34)

De este modo, Agamben (2010), refiere a que, en la mayoría de los casos, quienes podrían ofrecer el relato más ajustado a la forma como se dieron los hechos de violencia son precisamente los que no pueden testimoniar, es decir, los asesinados, los desaparecidos. Por otro lado, la reducción del testimonio a su reconstrucción en la forma de la palabra, de la oralidad o de la escritura, como supuesta constatación de objetividad, representa una forma limitada de acceder a la experiencia de la violencia o en general a cualquier experiencia humana.

De este modo, volviendo a Agamben (2010), el testimonio intenta hacer inteligible algo que como totalidad no puede contener, pues su condición más que ser la de la “verdad” de un hecho o acontecimiento, se aproxima más a la suerte de una traducción. Desde este punto de vista su lugar se configura entre “lo dicho y lo no dicho” (Agamben, 2010) y, por tanto, su relación con la verdad queda en su interior puesta en crisis o por lo menos determinada por su opacidad, la verdad sobre el pasado o sobre cualquier experiencia vivida, solo alcanza a configurarse en el testimonio, como una manifestación espectral (Castillejo, 2008).

Las prácticas artísticas que se toman aquí como referencia, se instalan en este ámbito de opacidad del testimonio, no con el fin de escudriñar o evaluar su objetividad ante los hechos que remiten, sino para agenciar otras mediaciones, que den lugar a formas expresivas de reconocer y exteriorizar algunas de las implicaciones de la experiencia de la guerra y la violencia política.

Los relatos y testimonios de los sobrevivientes y familiares de víctimas, las prácticas culturales y de carácter conmemorativo que la violencia genera como efecto al interior de las comunidades, las formas de mediación, prácticas de duelo y dignificación del dolor que tienen lugar en contextos que han tenido experiencias relacionadas con la violencia política, la referencia a las huellas, las ruinas y los residuos que se derivan de los hechos de violencia y quedan en los espacios geográficos como claves de comprensión y mediación con el pasado reciente y por ende como proceso central para la construcción de memoria, configuran puntos comunes en los trabajos creativos de

Juan Manuel Echavarría, Erika Diettes y el colectivo Magdalenas por el Cauca. En lo que sigue de este capítulo se propone una suerte de diálogo entre algunos de los trabajos de los artistas mencionados, situando algunos énfasis invocados o aludidos en sus procesos creativos

3.2 Rostro y testimonio

En la primera parte de *Imágenes pese a todo*, Didi-Huberman exhorta a sus lectores a no refugiarse en la excusa de lo inimaginable para evitar enfrentarse a la experiencia de exterminio de Auschwitz. Al contrario, propone el autor, es necesario imaginar la barbarie como una forma de aproximarse a la condición del testigo, al intento de comprender algunos rasgos de la experiencia de quienes padecieron sobre sí mismos el horror. “Pero ese imaginable tan duro, se lo *debemos*. A modo de respuesta, de deuda contraída con las palabras y las imágenes que algunos deportados arrebataron para nosotros a la realidad horrible de su experiencia” (2004, p. 17).

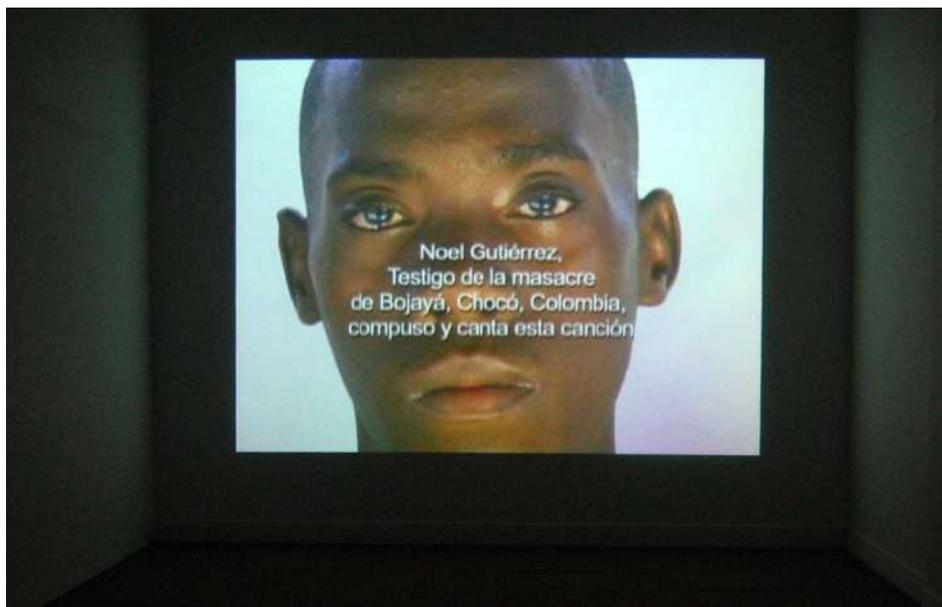
Las imágenes y los relatos de los sobrevivientes se configuran no solo en constatación y prueba objetiva de la experiencia vivida de la violencia y el exterminio, sino en un acto de resistencia al olvido, a la intención de los responsables de desaparecer no solo los cuerpos, sino también de impedir que el testigo pueda reconstruir por medio del relato o de la imagen, los procedimientos y las particularidades de los actos a los que fue sometido o a los que vio someter a otros.

Como mencionaba en el capítulo anterior, la violencia es una forma de interacción ejercida sobre la libertad de acción y determinación de los cuerpos lo cual incluye en este caso, la intención de impedir el relato sobre los métodos mediante los cuales dicha violencia se lleva a cabo, pues más que el asesinato o la desaparición como hecho final, el relato de la barbarie, termina haciendo visible la ilógica condición de la violencia como forma de interacción con el otro, las injustificables razones que podrían esbozarse para explicar tales acontecimientos y su condición de premeditación o de absurda accidentalidad. Es decir, no hay nada más desestructurador para las ya impensables justificaciones de la violencia ejercida sobre personas inocentes que el testimonio de un sobreviviente.

De este modo, más que hacer una referencia concreta al holocausto judío, a sus terribles y difíciles particularidades, lo que me interesa señalar a través de la referencia a Didi-Huberman, son algunas de las implicaciones que se derivan, para nuestro objeto de estudio, de la iniciativa de artistas y creadores de producir imágenes y acceder a relatos de testigos y sobrevivientes en el contexto del conflicto armado interno en Colombia.

Esta referencia a la condición existencial de ser testigo de la violencia y del acto de testimoniar como construcción narrativa es abordada en el trabajo artístico titulado *Bocas de ceniza*¹⁶, presentado por Juan Manuel Echavarría en el año 2004 (ver figura 30). La pieza audiovisual, cuya duración es de un poco más de 18 minutos, contiene 8 testimonios expresados en cantos, los cuales, son interpretados por testigos-sobrevivientes de acontecimientos enmarcados en las dinámicas de la violencia política en distintas zonas geográficas del país. Los cantos recrean episodios como los desplazamientos masivos ocurridos en el bajo Atrato entre el 2000 y el 2002, la masacre de Trojas (Magdalena) y Bojayá (Chocó), ocurridas el 10 de febrero del 2000 y el 2 de mayo de 2002, respectivamente.

Figura 30. *Bocas de ceniza*. Juan Manuel Echavarría. 2003 – 2004. Video



Fuente: <http://mde.org.co/mdeo7/nodo/memorias-del-mdeo7/artistas/juan-manuel-echavarría/obra-en-el-encuentro-de-juan-manuel-echavarría/bocas-de-ceniza-2002-2004-2/>

¹⁶ Para ver el proyecto audiovisual completo visitar el siguiente enlace <https://jmechavarría.com/es/#5>

Los testimonios se inscriben en este trabajo audiovisual en ritmos, cosmovisiones, creencias propias de los contextos geográficos en los cuales se originan, constatando que su condición, más que conformarse en términos de datos y hechos objetivos, remite a formas particulares del recuerdo que contienen su propia gramática. Es decir, que el testimonio se constituye siempre desde un posicionamiento subjetivo que no solo hace referencia a hechos, sino a todo un entorno, a formas particulares de ser y habitar el mundo.

¿Qué implica entonces, arrebatarse estos cantos a la experiencia de la violencia? ¿Qué les imprime a estos testimonios el hecho de hacerse y expresarse como canto? En este caso cantar permite transitar del significado de las palabras del testimonio al conjunto de la acción performativa, es decir a un campo de enunciación, que no sólo involucra el contenido semántico de lo dicho, sino una relación tejida con la gestualidad, con la piel, con el cuerpo, con el entorno, con el ritmo, con las formas de autoafirmación en un espacio y un tiempo concreto.

De este modo, hacer visible esta condición del testimoniante a través de sus propias formas de expresión cultural, permite también la emergencia de lo performativo, provoca una suerte de repolitización de la voz y del papel histórico de los sobrevivientes, no en el sentido de procurar nichos ideológicos para sus demandas, sino como posibilidad de una localización cultural y territorializada de la violencia como experiencia vivida, inscribiendo el relato sin que pase por la profilaxis de la edición del informe de investigación académica o del expediente judicial, sino justamente en el acento y el tono; en la gestualidad y el ritmo del cuerpo que presencia y ofrece testimonio. Como una forma de constatar que hay diversas maneras de nombrar, decir y relacionarse con la violencia y que como advierte Das, tales diferencias no están dadas solo en el plano semántico, sino que “-reflejan el punto en que el cuerpo del lenguaje resulta indiferenciable del cuerpo del mundo- el acto de nombrar constituye una expresión performativa” (2008, p. 146).

Ahora bien, estos testimonios aparecen conformando una pieza audiovisual la cual se inscribe en el contexto de las prácticas artísticas. Esta condición de forma simultánea, saca los testimonios de su contexto de origen, opacando las condiciones particulares de su entorno geográfico, pero, por otro lado, los ubica (en el marco de la producción audiovisual) al lado de otros testimonios. Esta nueva inscripción amplía el

contexto de referencia, permite una especie de diálogo con otras experiencias, otros ritmos y otras narraciones que remiten a una condición más colectiva de la violencia política y el conflicto armado interno.

Por su parte, el artista en este caso registra las gestualidades, propicia un espacio, elige un plano secuencia y reúne en el formato del video, los distintos cantos. Por lo tanto, a pesar de su intención por no intervenir en las letras y ritmos de las canciones, limitando su acción a construir las condiciones para visibilizar estas formas de expresión, su labor no está reducida a aspectos de adecuación técnica y formal. La intervención del artista modifica el contexto de enunciación de esos cantos al proponerlos en el marco de una imagen en movimiento, en un plano secuencia con unas condiciones muy particulares. Es decir, el hecho de reunir varios de estos cantos y homogeneizar su presentación en el formato del primerísimo primer plano, despojando el relato de su contexto, transforma en gran medida las condiciones de enunciación de estos testimonios.

El artista se convierte simultáneamente en un emisario que hace visibles un conjunto de cantos que recrean hechos y experiencias particulares, que tienen como elemento común la referencia a hechos de violencia que fueron vividos por quienes ofrecen su testimonio. Por otro lado, interviene también en la forma de actualizar estos relatos, reunirlos con otros, configurando un nuevo documento testimonial que escapa en forma y contenido al formato requerido en las inculpaciones judiciales y al análisis académico, pero que transmite otros sentidos y propone otras mediaciones frente a la experiencia de la violencia política en Colombia, al respecto dice Echavarría:

En *Bocas de ceniza* ya está la guerra, pero al transformar su dolor en un canto, también eso es una transformación dentro del arte. Ahí llega Juan Manuel como un medio, no haciendo su propia obra sino reconociendo que ellos tenían una obra que había que visibilizar... y que la podemos ver sin caer en la barbarie. Porque yo creo que esos cantos son una mirada oblicua a la barbarie. No es la mirada directa, es una mirada indirecta, para no petrificarse. Y entendí algo importante con *Bocas de ceniza* y es que las emociones son importantes para el espectador, que también me interesa abrir esos espacios no solo de narración y tocarle sólo la cabeza a la gente sino también el corazón. (J M Echavarría, comunicación personal, 12 de abril de 2016)

Se hace relevante en estas palabras, el hecho de que el artista se defina a sí mismo como un medio y, por ende, podamos comprender su trabajo creativo como una mediación, cuyo sentido no está enmarcado en la objetivación del testimonio, en su

valor informativo y de señalamiento de los responsables, sino en la posibilidad de transmitir su carga afectiva. El rostro de cada uno de los testigos-sobrevivientes que aparecen en el video, se presenta como una confrontación ética, nos mira a los ojos desde la terrible condición de haber presenciado el terror y haber arrebatado a su terrible experiencia, ese canto para nosotros.

Recuperando en paralelo a la experiencia sobre la que reflexiona Didi-Huberman, dice sobre los relatos e imágenes de Auschwitz, “Estos fragmentos son para nosotros más preciosos y menos sosegadores que todas las obras de arte posibles, arrebatados como fueron a un mundo que los deseaba imposibles” (2004, p. 17). Volviendo a *Bocas de ceniza*, se podría decir que estos cantos nos reclaman como depositarios de sus testimonios y la propuesta del artista en la configuración de su formato audiovisual, propone resignificar su condición individual, su posible reducción a datos e información objetiva para dar lugar a otra forma de mediación frente a la experiencia de los sobrevivientes.

Este componente gestual y performativo del testimonio y de la experiencia del testigo, aparece también, aunque con otras implicaciones en la serie de retratos denominada *Sudarios*, de Erika Diettes. La serie fotográfica (ver figura 31) fue realizada con 20 mujeres provenientes del departamento de Antioquia, que comparten la terrible condición de haber sido obligadas por actores armados a presenciar la tortura y en algunos casos, el asesinato de sus familiares.

Los retratos, impresos en seda translúcida, contienen el rostro y parte del torso de cada una de las mujeres, inscribiendo en la imagen una expresión que transita entre la alegoría religiosa y una gestualidad de intenso dolor. (ver figuras 32, 33, 34)

Según su tradición etimológica, la palabra Sudario hace referencia a una tela que cubre el rostro o el cuerpo de un difunto justo antes de ser enterrado. En el contexto más específico de la religión católica el *Santo Sudario* representa un trozo de tela en el que fue envuelto el cuerpo de Jesucristo al ser bajado de la cruz y en el cual quedó impregnada su figura como símbolo del dolor padecido en su pasión. En la obra de Diettes el sudario cobra un sentido distinto, pues el rostro que se refleja es el de quien presencia la muerte o la desaparición. La impresión del dolor hace referencia no sólo al suplicio de quien muere o desaparece, sino de quien presencia y ofrece su testimonio.

Figura 31. *Sudarios*. Erika Diettes, 2012. Montaje Capilla de Jesús resucitado- Barichara, Colombia.



Fuente: Cortesía de la artista / <https://www.erikadiettes.com/sudarios-ind>

Figura 33. *De la serie Sudarios*.
Erika Diettes. 2011.
Fotografía sobre tela.



Figura 32. *De la serie Sudarios*.
Erika Diettes. 2011.
Fotografía sobre tela.



Fuente: Cortesía de la artista
<https://www.erikadiettes.com/sudarios-ind>

Figura 34. *De la serie Sudarios*. Erika Diettes. 2011. Fotografía sobre tela.



Fuente: Cortesía de la artista
<https://www.erikadiettes.com/sudarios-ind>

Por otro lado, el hecho de que este trabajo solo sea expuesto en iglesias o sitios cargados de religiosidad, enfatiza este sentido particular, pues invita a una suerte de sacralización del dolor y a una inscripción de la imagen en una tradición religiosa, lo cual, a pesar de ser un recurso común en algunas de las prácticas artísticas que hacen referencia a duelos no resueltos, termina también provocando lecturas y relaciones no menos problemáticas, al respecto advierte Rubiano

Si bien es cierto que mediante esta estrategia visual y discursiva se construye más fácilmente sentido en torno al ritual fúnebre, también lo es que podría construir una identidad problemática. Identificar, por ejemplo, un asesinato con un sacrificio (Cristo), una pena por una masacre con una pena por una muerte ofrendada (el dolor de María), o una tortura con un martirio (el suplicio de los santos), podría entenderse, en el orden de lo discursivo, como algo inevitable (en el sentido de lo trágico). (2018, p. 94)

Sudarios se inscribe entonces en un plano visual y discursivo que se relaciona de forma directa e intencionada en un contexto de carácter religioso. Aunque esta referencia puede resultar limitada en el sentido de enmarcarse en una tradición particular, la cristiana, resulta también sugerente en el sentido del diálogo que tales

imágenes pueden propiciar en términos simbólicos, con íconos religiosos como *La Piedad* y el *Santo Sudario*.

Es decir, es evidente que una de las intenciones de la artista en este caso, tiene que ver con resaltar e incluso sacralizar el dolor de las mujeres que hacen parte del proyecto artístico frente a la experiencia de testimoniar la muerte o la tortura de un ser querido y de darle a ese gesto un valor, no sólo coyuntural, sino también histórico. Asimismo, otro aspecto que se configura relevante desde esta aproximación reflexiva, tiene que ver con la emergencia del testimonio, con la acentuación de la imagen del testigo, de quien presencia el acto de barbarie y lo relata inundado de dolor. (Ver figuras 35, 36)

Figura 36. *De la serie Sudarios*.
Erika Diettes, 2011. Fotografía sobre tela.



Figura 35. *De la serie Sudarios*
Erika Diettes, 2011. Fotografía sobre tela.



Fuente: Cortesía de la artista / <https://www.erikadiettes.com/sudarios-ind>

Previo a la realización de las fotografías, Diettes, acompañada de un equipo de profesionales en psicología y sociología, propicia un espacio en el que se disponen las condiciones para la emergencia del testimonio, un proceso de acompañamiento psicosocial que pretende dimensionar las implicaciones que tiene para las mujeres que participaron en el proyecto, recordar de nuevo los hechos que presenciaron y expresarlos inicialmente en testimonios orales y posteriormente dar lugar a la construcción de la imagen fotográfica. Al respecto narra Diettes:

Sudarios son imágenes que no se logran en una entrevista. Se hacía necesario el acompañamiento de un proceso psicosocial, de unas jornadas antes del encuentro fotográfico. Las mujeres eran conscientes de las fotos que queríamos lograr. (Entrevista con José Puentes Ramos en *Semana Rural.com*, 27 de agosto de 2018).

De este modo, los retratos intentan captar el instante más álgido del relato y retenerlo en la imagen fotográfica. Sin embargo, esta recreación del testimonio frente a la cámara, comporta una serie de aspectos tanto técnicos como éticos y emocionales que resultan problemáticos y generan nuevas tensiones en el proyecto creativo, al respecto advierte Diettes:

(...) aquí la búsqueda era por el testigo, el que vio, el que estuvo allí presente y sobrevivió para contarlo, esto implicaba unas condiciones físicas diferentes, yo sabía que iba a ser un formato grande, sabía que las quería sobre fondo negro, entonces esto implica un dispositivo que condiciona también ciertas cosas. Las personas no están en una charla cualquiera, las mujeres se encuentran vulnerables, las estás despojando de un entorno, es distinto ser fotografiado sobre un fondo negro. Todo eso implica una preparación emocional del sujeto ante una circunstancia extraordinaria. (E. Diettes, comunicación personal, 13 de abril de 2016)

Justamente, algunos de los aspectos más problemáticos de este trabajo creativo y que las aproximaciones críticas han señalado con más detalle, tiene que ver con el hecho de que se genera una especie de *estetización del dolor*, Gamboa (2016), Acosta, (2016), una puesta en escena artificiosa, pues es claro que la gestualidad expresada en cada imagen no corresponde al momento y al acto de presenciar la violencia, sino a una rememoración que acontece en una especie de representación controlada, mediada por decisiones formales y técnicas, tales como, el fondo negro, la textura de la imagen, la tonalidad del blanco y negro, el ángulo y el plano de la imagen, el uso de la iluminación, entre otros aspectos, al respecto advierte Gamboa

no podemos olvidar que la maximización de la referencialidad (el estatuto de “realidad” de estos rostros) se produce mediante una calculada puesta en escena, donde la artista edifica una escenografía (telones, luces, pantallas, cámaras y trípodes), en la que interactúan personas (terapeuta, víctimas y fotógrafa) siguiendo un guion determinado (las víctimas son convocadas para volver a narrar su historia, la terapeuta guía la narración, la fotógrafa “dispara” en los momentos más intensos de la narración). Una vez hechas las tomas, la artista selecciona las imágenes que considere más pertinentes. (2016, p. 34)

Por otro lado, las fotografías que componen *Sudarios* borran cualquier referencia contextual, se hace necesario ir más allá de las imágenes de las mujeres y de la impresión generada por la gestualidad de los retratos, para comprender su condición de mujeres-testigo. No hay palabras que acompañen la imagen y que describan el contexto al que remiten, no aparecen las historias, los espacios geográficos, las identidades de las mujeres y sus familiares-víctimas, no hay en la imagen fotográfica una referencia directa a los hechos que provocan la visible intensidad de su dolor.

Sin embargo, podría pensarse que justamente en esto reside el reto que propone este trabajo creativo, el de intentar ubicarse en la compleja relación entre experiencia y lenguaje, sobre la imposibilidad de traducir, de forma satisfactoria, ese dolor a la palabra y a la imagen, pues por más que se relaten de nuevo los hechos, los acontecimientos de violencia que lo provocaron, hay algo que permanece como intraducible en las palabras. Sin embargo, aludir en este caso a la gestualidad, a la imagen del rostro, se convierte en un nuevo intento por contener ese dolor para hacerlo visible a los otros. La imagen fotográfica, intenta, como lo ha hecho desde el inicio en su historia, capturar un instante, contener el tiempo y el espacio, retratarlo, congelarlo, con la pretensión siempre truncada de conservar todas sus trazas e inscripciones.

Aquello a lo que hacen referencia los retratos de las mujeres en *Sudarios* es a la exteriorización del dolor, a su dignificación ante los otros. Estas mujeres habitan el límite de lo vivible, el límite del relato porque sólo allí, en la suspensión del dolor, aparece velada en su opacidad la referencia al desaparecido. En este sentido, advierte la socióloga del CINEP, Londoño, quien acompañó el proceso psicosocial con estas mujeres:

La idea del proyecto no era solo congelar ese dolor, era validarlo y darle un lugar, dignificar el dolor. Es que en esta cultura hay un imaginario que el dolor hay que taparlo. Que el dolor hay que negarlo, porque entonces eso nos hace sentir débiles,

indignos. Entonces era como un escenario para decirles a estas mujeres, sí, eso pasó. (N. Londoño, comunicación personal, 8 de julio de 2017).

Dignificar el dolor implica no sólo la búsqueda de su reconocimiento colectivo, sino aquello a lo que Das hace referencia cuando piensa en que quien se ve obligado a presenciar la violencia, debe volver a “aprender a habitar el mundo, o habitarlo de nuevo en un gesto de duelo” (2008, p. 222).

Así, frente a las valoraciones que ven en *Sudarios* una escenificación artificial del dolor, resulta pertinente el planteamiento de Rancière, haciendo referencia a la imagen fotográfica en Alfredo Jaar:

la acusación de “estetizar el horror” es demasiado confortable, ignora demasiado la compleja intrincación entre la intensidad estética de la situación de excepción capturada por la mirada y la preocupación estética o política por dar testimonio de una realidad que nadie se preocupa de ver. (2017, p. 87)

En este mismo sentido, se podría afirmar que tanto en *Bocas de ceniza*, como en *Sudarios*, la potencialidad expresiva del arte no solo tiene que ver con el contenido de los testimonios en tanto reconstrucción de hechos sobre la violencia, incluso su lugar de enunciación no se configura sólo en la construcción metafórica de las letras de las canciones o en la composición de los retratos, sino en la reunión de todos estos aspectos en una expresión performativa, en la que el cuerpo, la gestualidad del rostro contiene y proyecta significado en sí mismo.

Tal como advierte Lévinas (1991), la interacción, el contacto visual con el rostro del otro, es el inicio, el punto de despliegue de una relación ética, pues instala no solo la posibilidad de percibir al otro, sino la proyección de su exterioridad, su carácter expuesto, su condición de vulnerabilidad, tal vez por esta razón Lévinas afirme que “El rostro está siempre expuesto, amenazado, como invitándonos a un acto de violencia. Pero, al mismo tiempo, el rostro es lo que nos impide matar” (1991, p. 79).

El rostro, entonces, es apertura y cierre, está expuesto ante el otro y su expresividad se dirige a él, pero su significación establece también un límite, una frontera. Los testigos-sobrevivientes que configuran estos dos trabajos creativos, no solo dan cuenta de su experiencia de la violencia, sino que proponen a través de la gestualidad de sus rostros y de su expresión performativa, una duración, un diálogo que exige interlocutores, que reclama la presencia de los otros, los convoca y al mismo tiempo los confronta.

La gestualidad es el eje central de la exposición del cuerpo y por tanto está inscrita política y socialmente, su intencionalidad no remite tan solo a la intencionalidad individual, sino también a la representación del cuerpo social, los contenidos de esta gestualidad interpelan la relación con los otros y las condiciones políticas en las que se construyen las interacciones sociales. La relevancia del gesto, en este caso, no está en el sentido de la acción corporal, en su modo particular de moverse, de hablar o de narrar, sino precisamente en lo que soporta, en su medialidad, en esa frontera entre lo dicho y lo no dicho que a su vez es el espacio por excelencia del testimonio.

3.3 Ritualidades a la orilla del río

Distintos investigadores sociales han hecho referencia en Colombia, al papel de los ríos como eje central de la violencia política y el conflicto armado interno, a cómo su caudal cubre y arrastra con su corriente, cuerpos anónimos que los grupos armados pretenden condenar a desaparecer, a que su muerte no tenga un duelo, a quedar como incertidumbre y ausencia en la espera inconclusa de sus familiares.

El municipio de Puerto Berrío, en el departamento de Antioquia, es un municipio ubicado en la ribera del río Magdalena, esta condición y ubicación geográfica, permitió que, en momentos de intensificación del conflicto armado, los remolinos y la corriente arrastraran de forma periódica a la orilla del río, cuerpos anónimos, los cuales eran rescatados y sepultados por los habitantes de la población en la zona del cementerio destinada para los N.N.

En este contexto tiene lugar una práctica, en la cual, algunos pobladores de Puerto Berrío, se apropian de las sepulturas de los N.N, iniciando una suerte de intercambio. El “ritual de acogida”, como se podría llamar a esta práctica, inicia con la acción de marcar la sepultura con la palabra “escogido”, en los días siguientes, realizar visitas periódicas, en las que se saluda tocando la piedra de la sepultura para despertar a las ánimas, como tocando una puerta, que permite el ingreso por medio de rezos y solicitudes a la realización de favores o milagros. Si el ánimo del N.N los cumple, como retribución recibe un nombre, flores y cuidados para su sepultura y finalmente, la

inclusión de sus restos en el osario familiar o dentro de uno individual, pagado por quien ofrenda, como retribución por el favor recibido.

Este es el contexto en el que se inscribe el proyecto artístico *Réquiem N.N* (ver figura 37), de Juan Manuel Echavarría en colaboración con Fernando Grisalez. El proyecto está compuesto por tres obras, una serie fotográfica, realizada entre 2006 y 2015, cuyo recurso lenticular, permite hacer visible el tránsito y las variaciones en el tiempo que se van incorporando en la pared del cementerio de Puerto Berrío que está destinada para esos cuerpos anónimos, sin dolientes, cuyas identidades fueron arrebatadas y cuyos cuerpos fueron lanzados al río, como intento de ocultar su propia muerte. En este tránsito, pueden verse las formas de escoger las sepulturas, los nombres puestos por los solicitantes a los cuerpos, las flores y decoraciones dispuestas, los agradecimientos por los favores recibidos.

Figura 37. *Réquiem N.N*. Juan Manuel Echavarría. Serie fotográfica (2006–2015). Video: *Novenarios en espera* (2012). Film (2013)



Fuente: Página web del artista / www.jmechavarria.com

En segundo lugar, una serie de 12 videos, titulada *Novenarios en espera* (2012), cuyo contenido refleja el mismo tránsito, pero ahora en imagen en movimiento y haciendo énfasis en el detalle de sepulturas concretas. Y, por último, un documental realizado en 2013, titulado *Réquiem N.N.*, de un poco más de una hora de duración, en el que se presentan entrevistas y relatos de los pobladores, así como, algunos de los imaginarios, creencias y significados relacionados con las prácticas que tienen lugar con los N.N.

Las imágenes de las dos primeras obras mencionadas, operan alrededor del registro del proceso que tiene lugar desde el momento en que el adoptante elige la tumba y señala su elección con la palabra “escogido”, generalmente con una escritura informal, para señalar una especie de límite, de apropiación. En un momento posterior, empieza el proceso de cuidado de la tumba, aparecen los colores, los nombres otorgados por los adoptantes, las flores, las figuras de santos para asegurar las mediaciones frente a las solicitudes y, por último, si las peticiones tuvieron eco, los mensajes de agradecimiento y el posterior paso al osario, asegurando nuevas rutinas de rezos, visitas y oraciones periódicas. (ver figura 38)

Figura 38. *Réquiem N.N.* Juan Manuel Echavarría. Serie fotográfica (2006–2015)



Fuente: Página web del artista / www.jmechavarría.com

De este modo, las fotografías de la serie configuran, ya en términos de su montaje e instalación en el espacio expositivo, una serie de filas de imágenes de las tapas de las tumbas, las cuales, aluden y buscan simular algunas de las paredes del cementerio de Puerto Berrío, intentando provocar en el visitante o espectador, la misma sensación de estar frente a la pared del cementerio. En las imágenes, pueden advertirse la diversidad de colores, figuras, nombres y decorados que los adoptantes construyeron para asegurar su mediación.

Por su parte, en los videos de la serie *Novenarios en espera* (2012) se alude de forma más directa al tránsito de transformación de las tumbas, desde el momento en que es elegida, pasando por su apropiación, decoración, hasta el momento del agradecimiento por los favores recibidos, cada pieza de video, reúne en segundos o a lo sumo en minutos, un proceso que puede llevar meses, entre la escogencia de la tumba, hasta el favorecimiento o cumplimiento de las solicitudes y posterior expresión de gratitud.

En cuanto al documental, podría decirse que, sin descuidar una aproximación cargada de un lenguaje poético desde su construcción visual y narrativa, es el que termina completando el sentido y permitiendo una lectura del contexto en el que se inscriben las prácticas que tienen lugar en las dos piezas antes mencionadas. En el film, aparecen las voces de algunos habitantes de Puerto Berrío, de algunos de los adoptantes, del encargado de enterrar los cuerpos anónimos en el espacio de los N.N, en fin, un acercamiento al entorno en el que se inscribe la práctica y en el cual se hace posible entender algunas de las razones de llevar a cabo esta serie de acciones.

Las prácticas de los adoptantes de Puerto Berrío, las cuales, dan lugar al proyecto creativo *Réquiem N.N*, hacen visibles algunas expresiones culturales que los habitantes de las zonas cercanas a las dinámicas de la violencia van construyendo en su acontecer frente a la muerte, como una forma de tramitar, de encontrar otros sentidos a la proliferación de la barbarie. Este caso guarda cierta semejanza con ese pueblo costero ficcionado por García-Márquez en el que las olas del mar, arrastraron el cuerpo sin vida de un hombre: "*El ahogado más hermoso del mundo*"

En este relato, García-Márquez (1986) cuenta que si bien, en aquel pueblo, no era la primera vez que las olas del mar arrastraban un cuerpo hasta sus orillas, esta vez se trataba de un cuerpo diferente, dado su tamaño, su expresión y su belleza. Narra cómo las mujeres decidieron acogerlo, darle un nombre, hacerle ropa, imaginarlo con vida en

situaciones cotidianas: “Andaban extraviados por esos dédalos de fantasía, cuando la más vieja de las mujeres, que por ser la más vieja había contemplado al ahogado con menos pasión que compasión, suspiró: Tiene cara de llamarse Esteban” (García-Márquez, 1986, p. 210).

Si bien la narración de García-Márquez (1986), sucede en otro contexto geográfico, sin una referencia directa a la violencia política, hay algo común entre las prácticas de las personas de ese pueblo ficcionado y Puerto Berrío. La acción de acoger y renombrar un cuerpo anónimo, se configura aquí en un punto de convergencia entre creencias religiosas y prácticas culturales relacionadas con los significados de la muerte, entre las que se manifiesta una especie de obligación moral de enterrar a los muertos y, al mismo tiempo, ver en este acto, la posibilidad de acceder a favores con la mediación de las ánimas de los difuntos, los cuáles por el hecho de haber muerto en condiciones violentas, parecen revestirse de una necesidad mucho más apremiante de oraciones e intermediaciones de parte de los vivos. Volviendo a García-Márquez:

Más tarde, cuando le taparon la cara con un pañuelo para que no le molestara la luz, lo vieron tan muerto para siempre, tan indefenso, tan parecido a sus hombres, que se les abrieron las primeras grietas de lágrimas en el corazón. Fue una de las más jóvenes la que empezó a sollozar. Las otras, alentándose entre sí, pasaron de los suspiros a los lamentos, y mientras más sollozaban más deseos sentían de llorar, porque el ahogado se les iba volviendo cada vez más Esteban, hasta que lo lloraron tanto que fue el hombre más desvalido de la tierra, el más manso y el más servicial, el pobre Esteban. Así que cuando los hombres volvieron con la noticia de que el ahogado no era tampoco de los pueblos vecinos, ellas sintieron un vacío de júbilo entre las lágrimas –¡Bendito sea Dios– suspiraron-: es nuestro! (1986, p. 211)

Esta práctica de acogida de los cuerpos difuntos en Puerto Berrío se inscribe entre la voluntad de devolverle algo de humanidad a los cuerpos anónimos, de integrar el cadáver a un grupo, incluso dándole el apellido familiar o el nombre de un ser querido, de sepultarlo como merecería cualquiera y al mismo tiempo de resolver su enigmática presencia y prevenir el riesgo de dejar su ánima deambulando entre los vivos, aprovechando su intermediación trascendental para lograr, a cambio de cuidados, algún tipo de favor o beneficio. Al respecto advierte Agamben

La idea de que el cadáver sea merecedor de un respeto especial, de que exista algo como una dignidad de la muerte no es, en rigor, patrimonio original de la ética. Hunde más bien sus raíces en el estrato arcaico del derecho, que se confunde en todo

momento con la magia. Los honores y los cuidados que se prodigaban al cuerpo del difunto tenían en su origen la finalidad de impedir que el alma del muerto (o, mejor dicho, su imagen o fantasma) permaneciera en el mundo de los vivos como una presencia amenazadora (la larva de los latinos y el *eidolon* o el *phasma* de los griegos). Los ritos fúnebres servían precisamente para transformar a este ser perturbador e incierto en un antepasado amigo y poderoso, con el que podían mantenerse relaciones culturales bien definidas. (2010, p. 82)

Por otro lado, también expone Agamben (2010), como el hecho de dejar el cuerpo de un difunto a la intemperie, sin sepultura, se ha traducido en algunas tradiciones religiosas y políticas, en una forma de castigo que se prolonga desde la vida hasta la muerte. Como una forma de asegurar el destino del difunto y de impedir su descanso, su paz en el mundo de los muertos. Al respecto refiere Agamben

Pero también la falta de sepultura (que está en el origen del conflicto trágico entre Antígona y Creonte) era una forma de venganza mágica que se ejercía sobre el cuerpo del muerto, que, de esta manera, era condenado a seguir siendo para siempre una *larva*, a no poder encontrar nunca la paz. (2010, p. 82)

La intermediación de los adoptantes de Puerto Berrío se instala dentro de los matices de estas tradiciones, las cuales, no hacen más que representar las distintas formas de relación que se configuran alrededor de la experiencia de la muerte y de la necesidad de dar un sentido a la extraña presencia de un cuerpo difunto en el contexto de un colectivo, que en lugar de sorprenderse con su presencia, lo acoge y crea alrededor de su irrupción toda una ritualidad, matizada por formas de interacción e intercambio muy concretos.

Esta práctica habla de los significados que se le atribuyen a los actos y a las formas de morir, pero sobre todo nos habla de la relación conflictiva entre las creencias religiosas, las normas sociales y la instauración de esos otros subórdenes establecidos en el marco del conflicto armado, de las condiciones estructurales de exclusión y aislamiento de poblaciones que han quedado en medio de la confrontación armada y de la necesidad de mantener, a pesar de las formas de realidad que se imponen en algunos territorios, algunos vínculos éticos que definen las acciones no sólo en la interacción entre los vivos, sino también entre los vivos y los muertos.

Por otro lado, aportando otros rasgos de significación a la interpretación de este trabajo creativo, Acosta (2016) sugiere sobre la serie *Novenarios en espera* (2012) que la obra de Echavarría, en tanto registro que se detiene en el paso del tiempo, entre el acto

de los adoptantes de elegir las tumbas y su posterior modificación y expresión de agradecimiento, configura una forma de acompañar el duelo:

La obra puede solo acompañar, en su presencia vacía, casi fantasmal, estos duelos de los que nada sabemos, de los que quizás entendemos muy poco: la imagen es también aquí como la tumba que retrata, el lugar que resguarda a los muertos, reteniendo para sí la verdad de un secreto que no nos es revelado. La obra guarda así el duelo, retiene el juramento de dar duelo a quien ya no está, pero lo hace en su imposibilidad de reemplazar el cuerpo ausente de quien ha quedado para siempre sin la posibilidad de ser llorado, acompañado, velado en su propia muerte. (2016, p. 43)

La investigadora sugiere de este modo que la imagen que transita y da cuenta de la transformación de las tumbas, registra una forma de duelo colectivo, sin embargo, esta connotación resulta problemática, si se tiene en cuenta que más que una práctica colectiva, la práctica de los adoptantes es un acto de voluntad individual que responde a la posibilidad de encontrar en la acogida de un alma martirizada la recompensa de sus favores a cambio de cuidados, rezos y visitas periódicas. Tal práctica tiene lugar, además, en el marco de unas condiciones estructurales de exclusión, al respecto advierte Rubiano:

Hay, evidentemente, cierta ligereza en las interpretaciones que ven en la adopción de los NN la posibilidad de elaborar un duelo y en Réquiem NN una muestra testimonial de su práctica. En efecto, hay un propósito documental en Réquiem NN: construir un discurso mediante el registro temporal de la transformación de las tumbas, de la intervención que los adoptantes hacen en ellas. El registro es elocuente con respecto a lo que ocurre con las tumbas (la serie fotográfica y los videos) y lo que hacen los adoptantes con ellas (el documental). Pero tal elocuencia, quizá, dice menos sobre la integración comunitaria en un ritual, y más sobre la exclusión estructural de una comunidad. (2017, p. 37)

Como señala Rubiano (2017) no sería posible hablar de que la práctica de los adoptantes en Puerto Berrío corresponda a la configuración de prácticas de duelo colectivo o de cohesión de la comunidad, pues, tales procesos son más del orden de lo individual y están mediados por la condición de intercambio entre el N.N y las solicitudes de los adoptantes, si podría decirse que, tal vez sin buscarlo de forma directa, esta práctica termina ejerciendo cierto proceso de resistencia frente a la lógicas de la violencia ejercida por los actores armados, en el sentido de que contradicen la intención de borrar, de desaparecer los cuerpos, las evidencias de la violencia ejercida.

Al volver a traer el cuerpo e insertarlo en el ritual funerario, aunque mediado por un interés específico, este acto devuelve de forma indirecta algo de sentido a su propia muerte y reestablece, de cierta forma, su propia dignidad humana.

En cuanto al proceso creativo llevado a cabo por Echavarría y Grisalez, se podría decir que configura una forma de mediación, en la medida que, la práctica artística registra, vincula y contextualiza esas formas de ser individuales y colectivas, abriendo un espacio de reflexión sobre sus implicaciones en el contexto de la violencia política, al respecto expresa Echavarría:

Yo no escojo el color de la tumba, yo no escojo las flores. Esa es una construcción estética que ya está dentro de la fotografía que yo tomé, yo no la hice, yo no la construí: yo no hice el florero, yo no pinté la tumba, es el adoptante el que lo hace. Entonces ya está dentro de la obra. (J. M Echavarría, comunicación personal, 12 de abril de 2016)

Si bien, los elementos esenciales de las imágenes del proyecto artístico *Réquiem N.N.*, son parte de las dinámicas individuales y colectivas de Puerto Berrío, dado que tienen lugar en las prácticas que los habitantes de esta región geográfica han llevado a cabo como una forma particular de tramitar la experiencia de la violencia política y, en particular, de resolver el dilema de acoger o no los cuerpos anónimos que llegan arrastrados por la corriente del río a sus orillas, el hecho de traducirlas y conformarlas en una creación artística, revela otra manera de interpretar los sentidos e implicaciones de esta experiencia para una población que, en palabras de Uribe, ha terminado siendo “un pueblo de testigos y sobrevivientes” (2008, p. 181).

Lo anterior permite reafirmar lo que líneas antes refería con relación a que los testimonios sobre la experiencia de la violencia no sólo se reflejan en las narraciones objetivas de los hechos y acontecimientos sucedidos, sino también en las trazas y prácticas culturales que se van naturalizando en los grupos sociales y que nos permiten reconocer otras de sus dimensiones expresadas en hábitos, creencias, rituales colectivos que se van incorporando en las formas de ser de los grupos que viven las dinámicas de la violencia de forma cercana.

En otro contexto geográfico, la referencia al río y a las dinámicas de la desaparición forzada, tiene lugar en el proyecto creativo *Magdalenas por el Cauca*, conformado por los artistas Gabriel Posada y Yorlady Ruiz. El inicio del proceso se da en el contexto de una Residencia Artística realizada por Posada en el año 2008, en la

cual, como uno de sus productos de creación, pinta tres rostros de mujeres en gran formato, las cuales llevan en sus manos la fotografía de un familiar desaparecido en el contexto de la violencia. Las pinturas son instaladas en balsas que recorrieron la ribera del río Cauca, iniciando en el puente de Anacaro en el municipio de Cartago, Valle del Cauca, transitando, guiadas por balseros de la zona hasta el municipio de La Virginia en Risaralda y, desde allí, siguieron su recorrido a solas por el cauce del río con destino incierto.

Al año siguiente de esta intervención, los artistas establecen un primer vínculo con la Asociación de Familiares de Víctimas de Trujillo (AFAVIT) y empiezan a proyectar un proceso de creación de carácter colaborativo, en el cual su trabajo artístico se articula con los procesos de construcción de memoria colectiva llevados a cabo por dicha asociación.

Para la X peregrinación en conmemoración de las víctimas de la masacre de Trujillo, llevada a cabo en abril de 2010, el colectivo de artistas en colaboración con un grupo de familiares de víctimas de AFAVIT, construyen 7 balsas que sirven de soporte a las imágenes del rostro de algunas de las mujeres familiares de víctimas fijadas en lienzo. Las balsas estaban acompañadas por una obra escultórica llamada *La Ofelia de Trujillo*, la cual aludía a la imagen de Alba Isabel Giraldo, sobrina del Padre Tiberio Fernández, ambos asesinados en Trujillo. El vestido de la escultura llevaba los retratos de 25 víctimas dibujados por los familiares que participaron en el proceso creativo. (ver figura 39). Cada imagen contiene una historia, alude a un hecho o saca a flote una serie de testimonios relacionados con los años de la masacre de Trujillo, Valle del Cauca y la vivencia azarosa del tiempo posterior a esta serie de hechos. Al respecto relata Ruiz:

Las imágenes y las historias se fueron integrando en nuestros talleres. Hijos, hijas, hermanas, hermanos, esposas, madres, sobrinos, amigos continuaron su duelo en la realización de las pinturas que finalmente en la Peregrinación del 17 de abril de 2010 recorrieron las calles de Trujillo, el Parque Monumento, sus osarios, el mausoleo del padre Tiberio Fernández, para finalmente llegar a la orilla del río Cauca en la población de Riofrío y allí, en una sola voz se consagraron sus aguas, en un acto simbólico donde participaron casi cuatrocientas personas venidas de varias regiones de Colombia (Y. Ruiz, comunicación personal, febrero 27 de 2019)

Las balsas fueron dispuestas como parte de la procesión conmemorativa, realizaron un recorrido por las aguas del río Cauca, navegaron en su cauce llevando el

rostro de algunas de las madres y familiares de víctimas de la barbarie que insisten en recordar a sus seres queridos, reclamar justicia y el esclarecimiento de los hechos que ocasionaron las desapariciones y los asesinatos. La memoria reconstruida de manera laboriosa y colectiva recorre de nuevo el río como escenario de muerte para confrontar el pasado, para seguir interrogándolo, para configurar las posibilidades de realización del duelo. (Ver figuras 40, 41, 42)

Figura 40. *De la serie Magdalenas por el Cauca.*
Gabriel Posada. 2009. Fotografías: Rodrigo Grajales



Figura 39. *De la serie Magdalenas por el Cauca.*
Gabriel Posada. 2009. Rosalba Lozano, Consuelo Valencia.



Fuente: Sitio web del colectivo Magdalenas por el Cauca
<https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/>

Figura 41. De la serie *Magdalenas por el Cauca*. Gabriel Posada. 2009. Rosalba Lozano, Consuelo Valencia.



Fuente: Sitio web del colectivo Magdalenas por el Cauca /
<https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/>

En el marco de esa misma peregrinación, Yorlady Ruiz realiza el performance titulado *La Llorona* (ver figura 42). En tal acción, la artista retoma una de las figuras legendarias de mayor presencia en las narraciones orales de esta zona del país y de muchos otros contextos latinoamericanos de una mujer que deambula por los caminos rurales, cerca de los ríos, llorando y lamentándose por sus hijos desaparecidos.

Figura 42. *La Llorona*. Yorlady Ruiz López, Performance. 2010. Fotografías: Rodrigo Grajales



Fuente: <https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/>

Yorlady recrea esta leyenda y la articula al marco social y político de Trujillo en donde año tras año un grupo de mujeres, acompañadas por otros miembros de la comunidad, de las distintas veredas y corregimientos aledaños en los que se perpetró la masacre hace más de veinte años, conmemoran de manera colectiva con una acción simbólica de peregrinación, la desaparición de sus seres queridos. (ver figura 43).

Figura 43. *La Llorona*. Yorlady Ruiz. 2013. Performance



Fuente: <https://performancesmagdalenasporelcauca.wordpress.com/>

La artista recorre la ribera del río, encarnando la imagen de la mujer de la leyenda. El llanto y el clamor por sus hijos desaparecidos se actualiza en cada una de las madres que aún esperan, tal vez ya no encontrar a sus hijos con vida, pero por lo menos saber qué pasó antes de que sus cuerpos se sumergieran en el cauce del río Cauca e iniciaran su recorrido anónimo. El cuerpo de Yorlady es también el símbolo del cuerpo que emerge de la profundidad de las aguas.

La artista y su cuerpo ex-puesto se sitúan entre lo dicho y lo no dicho de la experiencia de la desaparición forzada, entre el adentro y el afuera del testimonio, en lo que la palabra no alcanza a nombrar. Su gestualidad se ubica en lo que cualquier relato objetivo establecerá como silencio e indeterminación. A diferencia de los trabajos creativos que analizamos en el apartado anterior, uno de los rasgos predominantes en este caso, es justamente hacer visible la ausencia del testimonio directo de las víctimas, la imposibilidad del duelo o la necesidad de hacerlo posible de otro modo, recurriendo a formas de conmemoración frente a la ausencia del cuerpo de las víctimas.

De este modo, la condición corporal y performativa de esta práctica artística, no sólo configura una función representativa, no busca recrear o ficcionar lo sucedido, sino más bien *ex-poner* una presencia, materializar el recuerdo, el cuerpo del artista es al mismo tiempo soporte, medio e inscripción de la memoria.

A partir de esta acción, Yorlady Ruiz ha venido construyendo una serie de acciones performativas en paralelo al proyecto colectivo de Magdalenas por el Cauca. Tales expresiones han ido configurando una presencia que se desplaza constantemente entre lo ritual y lo político, entre lo simbólico y lo conmemorativo, entre la presencia y la ausencia.

Acciones como *Sed* (ver figuras 44, 45, 46), *Cineris* (ver figura 47), configuran vínculos entre místicas paganas, espectralidades que acompañan y piden permiso a las ánimas de los difuntos para recordar y conmemorar a los desaparecidos, rituales de limpieza y ofrendas que buscan reconciliar los elementos naturales del mundo, el fuego, con la tierra, con el agua, con el aire. El cuerpo y la capacidad performativa se proponen como mediación frente a la experiencia de la violencia, recorriendo los espacios de muerte y de resurgimiento de la vida. Por esta razón, estas acciones performativas solo tienen lugar en los contextos geográficos y espaciales en los que están reunidos los signos que impulsan su capacidad de mediación, por tanto, la mayoría de ellos se

realizan sin difusión o publicidad previa, sin ánimo de convocar espectadores ajenos a la configuración ritual de su significado.

Figura 45. *Sed*. Yorlady Ruiz. 2013. Performance



Figura 44. *Sed*. Yorlady Ruiz. 2013. Performance



Fuente: Blog de la artista / <https://performancesmagdalenasporelcauca.wordpress.com/>

Figura 46. *Sed*. Yorlady Ruiz. 2013. Performance



Fuente: Blog de la artista / <https://performancesmagdalenasporelcauca.wordpress.com/>

Figura 47. *Cineris*. Yorlady Ruiz. 2013. Performance



Fuente: Blog de la artista / <https://performancesmagdalenasporelcauca.wordpress.com/>

Una de las acciones más significativas tuvo lugar el 16 de junio de 2015 en la Ermita del parque monumento de Trujillo. En esta oportunidad, la artista Yorlady Ruiz invitó a 8 familiares de víctimas de la masacre de Trujillo, con quienes ya había construido un lazo afectivo tejido a través de varios años de cercanía. (ver figura 48). Cada una de las personas invitadas debía llevar una ofrenda para conmemorar a sus familiares desaparecidos.

Así fueron llegando uno a uno al espacio de la Ermita y fueron colocando su ofrenda alrededor de un altar previamente dispuesto por Yorlady. Se fueron reuniendo a su alrededor alimentos, 9 vasos de agua, tierra fértil, flores, fotografías de los desaparecidos, velones encendido como ofrenda que cada uno de los invitados acompañó con oraciones, cantos y palabras de conmemoración. Yorlady aguardó en silencio, durante aproximadamente dos horas, observando la acción de la ofrenda y cumpliendo su función simbólica de mediación. (Ver figuras 49, 50)

Figura 48. *Mediante*. Yorlady Ruiz. 2015. Performance. Ermita Parque Monumento (Trujillo, Valle del Cauca). Fotografía: Gabriel Posada



Fuente: Archivo personal de la artista.

Figura 50. *Mediante*. Yorlady Ruiz. Performance, 2016. La Cuadra



Fuente: Archivo personal de la artista.

Figura 49. *Mediante*. Yorlady Ruiz. Performance, 2016. La Cuadra



Fuente: Archivo personal de la artista.

Su presencia quieta y silente en la parte superior del altar, operaba como mediación entre los presentes y los ausentes, al tiempo, aseguraba la inscripción de una duración, una experiencia relacional cargada de elementos simbólicos y un espacio de recogimiento que permitía ritualizar un acto de conmemoración y de despedida.

Aludiendo también al río como escenario de desaparición forzada, Erika Diettes, presenta en el año 2008 el trabajo artístico denominado *Río abajo* (ver figuras 51, 52). El eje central de este proyecto, lo conforman una serie de fotografías en gran formato, impresas en cristal, las cuales contienen imágenes de prendas de vestir y objetos personales que familiares de víctimas del conflicto armado, atesoran como único rastro físico de sus seres queridos. Diettes recolecta estos objetos y prendas de vestir, a manera de préstamo, con el compromiso ineludible de ser devueltos una vez realizadas las imágenes fotográficas que conforman el trabajo de creación.

Figura 52. *De la serie Río abajo*.
Erika Diettes, 2008.
Fotografía sobre vidrio



Figura 51. *De la serie Río abajo*.
Erika Diettes, 2008.
Fotografía sobre vidrio



Fuente:
Página web de la artista
www.erikadiettes.com

Río Abajo, inicia el ciclo de un proceso creativo llevado a cabo por Diettes, en el cual, a partir del contacto con familiares de víctimas de distintos lugares y geografías del país, configura formas de mediación artística frente a la experiencia de la violencia política. En este caso toma como eje central el fenómeno de la desaparición forzada y como principal escenario algunos municipios del oriente antioqueño. Diettes recorre estos municipios y corregimientos, establece vínculos con asociaciones de familiares de víctimas e inicia una serie de diálogos en los que, además de socializar los alcances y perspectivas del proyecto, genera un espacio para hablar, narrar y exteriorizar relatos y testimonios, los cuales, se van reuniendo como una forma de ir hilvanando un archivo de narraciones que dan lugar a una cartografía de experiencias cuyo factor común es la violencia y la desaparición. Alrededor de esta experiencia, relata Diettes:

Los primeros encuentros fueron desgarradores, hubo muchas preguntas, tanta necesidad, tanto dolor y yo haciendo fotos, me lo pregunté una y otra vez. (...) Cuando tú planteas una obra como *Río Abajo*, sabes que absolutamente todo se perdió antes, entonces lo que estás haciendo de cierta manera, nace muerto en el sentido en el que sabes que no vas a revivir a nadie, en el que sabes que la historia no va a poder ser diferente, en el que sientes que no hay redención posible. (E. Diettes, entrevista personal, 13 de abril de 2016)

A partir de esta condición podríamos entonces preguntarnos, ¿cómo proyectar un trabajo artístico teniendo como punto de partida la sensación de impotencia frente al dolor de los demás?, teniendo además plena conciencia de que el arte no está en capacidad de resolver la ausencia y el daño causado por la guerra, ni siquiera está en capacidad de generar un espacio de resolución del duelo.

Siguiendo la línea de estos cuestionamientos, distintos académicos y sectores de la crítica artística han visto en trabajos artísticos como los de Echavarría, Magdalenas por el Cauca y Diettes, simples formas de estetizar la violencia y el dolor. Sin embargo, tales miradas pasan por alto otra serie de aspectos que tienen lugar en estos procesos y que, en este caso particular, se encuentran más allá de las imágenes que componen la obra y su exhibición. Tal como hace referencia la investigadora Diéguez:

De ninguna manera afirmo que el arte propicie un espacio real para los duelos. La imposibilidad del duelo pasa por las deudas de la justicia, por el olvido, la indiferencia, la impunidad y la carencia absoluta de ritos para aceptar y procesar la muerte. Pero dignificar el dolor, propiciar un lugar digno para los vestigios

atesorados por los familiares, reunirlos en una ceremonia pública donde lo expuesto es mucho más que una obra de arte y deviene -sin que sea la artista quien lo determine- ritual fúnebre, es quizás la única posibilidad de realizar actos de duelo en un contexto -que como tantos de este continente- no considera el sufrimiento, el dolor y la justicia como problemáticas primordiales de sus comunidades. Es propiciar, desde las configuraciones artísticas, *un lugar para llorar la muerte*. (2013, p. 237)

Figura 54. *De la serie Río Abajo*.
Erika Diettes, 2008.
Fotografía sobre vidrio



Figura 53. *De la serie Río Abajo*.
Erika Diettes, 2008.
Fotografía sobre vidrio



Fuente: Página web de la artista / www.erikadiettes.com

Las primeras exposiciones de *Río abajo*, tuvieron lugar los días 5 y 6 de septiembre de 2008 en los municipios de Granada y La Unión en el oriente antioqueño, zona geográfica que ha tenido un fuerte impacto de las dinámicas de la violencia política, por la confluencia de intereses territoriales y militares de todos los grupos armados que han protagonizado el conflicto armado en Colombia. Posteriormente la exposición fue haciendo presencia en 18 municipios y corregimientos de la misma zona geográfica, en los cuales, Diettes había establecido los vínculos iniciales con los familiares y dolientes, al tiempo que, representaban el lugar de origen de algunas de las personas que alguna vez habían portado las prendas, las cuales, retornaban en forma de imagen al espacio social del que fueron arrebatados por la violencia política. (Ver figura 55)

Figura 55. *Exposiciones Río Abajo*. Carmen de Viboral (Antioquia). 2009.



Fuente: Página web de la artista / www.erikadiettes.com

Bajo la vigilancia “sútil” de los actores armados que operaban en esta zona geográfica, (para ese entonces la presencia de grupos paramilitares era todavía una realidad, a pesar del proceso de desmovilización de sus estructuras entre los años 2003 y 2006) las imágenes en formato pequeño se dispusieron en salones, casas de la cultura y otros sitios acondicionados para tal fin en cada municipio o corregimiento. (ver figura 56)

Figura 56. *Exposiciones Río Abajo*. Cocorná (Antioquia) 2009



Fuente: Página web de la artista / www.erikadiettes.com

Diettes relata cómo cada familia iba llegando al espacio, con el fin de encontrar la fotografía de la prenda de vestir o el objeto de su ser querido, para ofrendarlo con velas encendidas, oraciones, cantos, llanto, como una especie de conmemoración del duelo que no pudo cerrarse por la incertidumbre de la desaparición y la ausencia de los cuerpos de sus familiares como plena certeza y confirmación de su muerte. Al respecto relata Diettes:

(...) yo empiezo a hacer las exposiciones en región, la primera fue Granada y la Unión, se hizo dentro de la jornada de la luz, un evento que las organizaciones de víctimas realizaban una vez al año. Allí, siempre hacen una marcha con velas, apagaban las luces del pueblo y la gente salía con velas pidiendo por la paz. Entonces se decidió que el punto final para terminar la marcha, era la exposición de *Río Abajo*, allí es donde entra el elemento de las velas realmente a hacer parte de mi obra. (hay que tener en cuenta que los espectadores ahí no son cualquier espectador, son las madres que van a buscar el cuadro de su hijo) ahí entendí también que la “exposición” tiene un valor diferente. Una señora

me decía “yo pensé que ustedes iban a poner los objetos en el piso” y lloraba frente al cuadro y decía “me parece increíble verlo enmarcado”, entonces la relación con el marco, con el cuadro, con elevar. Como que hay una cuestión allí de mostrar dignamente, que es honrar la memoria de una forma que no había podido existir porque parte de las dinámicas del conflicto en Colombia fue prohibir el duelo. (E. Diettes, comunicación personal, 13 de abril de 2016)

El hecho de insertar la exposición del trabajo artístico en el contexto de un acto de conmemoración colectiva resulta en este caso bastante significativo, pues permite concebir el espacio de reunión más que como un acto para exhibir o simplemente socializar un proceso creativo, como una posibilidad de generación de un encuentro en el que se posibilita el traslado de una experiencia privada e individual del dolor a una experiencia comunitaria, a una puesta en común del sufrimiento y la conmemoración de las personas desaparecidas.

A esto hace referencia Das cuando reflexiona sobre lo que implica transitar de una experiencia del dolor concentrada en la esfera privada e íntima, en la cual, el dolor impide la comunicación y la relación con los otros, hacia la creación de una “comunidad moral del dolor o el sufrimiento” (2008, p. 430), en la cual, estas experiencias al contrario permiten la emergencia de aquello que no había podido comunicarse, ni ponerse en común y que se activa a través de un hecho significativo, como puede ser un acto de conmemoración, un ritual de duelo colectivo, en el que se presentan nuevamente, como símbolo de un lazo de unión existencial, las imágenes de los objetos que se atesoran por parte de los familiares de las víctimas de la desaparición forzada. En un sentido similar, aunque haciendo referencia a otras experiencias concretas advierte Das:

Un ritual público de duelo, en el que se escuchan los lamentos de quienes sufren y en el que se provee un espacio para expresar la ira frente a la pérdida de la comunidad moral, puede constituir el primer paso para limpiar el cuerpo social de la gran maldad social cómplice. (...) Es esencial en este proceso la necesidad de permitir que las experiencias de dolor privadas pasen a la esfera de las experiencias de dolor articuladas en público. (2008, pp. 430-431)

De este modo, *Río abajo*, configura un rol de mediación, entre la condición de desaparición de los cuerpos de las víctimas y la necesidad de tramitar el duelo de los dolientes. Los recuadros que contienen las imágenes representan la posibilidad de contener, no sólo los objetos como huellas de las personas desaparecidas, sino la

creación de un espacio ritual para contener y tramitar el duelo, para conmemorar, a pesar de la ausencia de los cuerpos, la mediación con un rastro, con una huella física, con un objeto o una prenda de vestir que en el pasado había hecho contacto con la piel, había vestido el cuerpo, había cubierto un cuerpo real, un cuerpo familiar, una presencia anhelada. (ver figura 57)

Figura 57. *Exposiciones Río abajo*. Templo El Señor de las misericordias 2011



Fuente: Página web de la artista / www.erikadiettes.com

Se hace frente aquí también al cuestionamiento de si el dolor y el sufrimiento de los familiares de las víctimas de la desaparición forzada y de la violencia política es comunicable a otros, si es posible, en el contexto de unos hechos que obligan al silencio, encontrar la posibilidad de tramitar sus implicaciones emocionales y culturales de forma colectiva. En este sentido, el investigador Rubiano, señala cómo este trabajo artístico,

construye un espacio para la activación del habla en un contexto donde el mandato, so pena de muerte, es callar. Y esto convierte a *Río abajo* en una obra política que no se agota en los aspectos formales, sino que amplía su sentido hacia el trabajo realizado con las comunidades: la comunidad se integra con y a partir de la obra. Dietes no habla ni por las víctimas ni por los sobrevivientes -una estrategia recurrente en muchos trabajos artísticos que se consideran políticos-; por el contrario, construye un lugar para que se

ponga en acción la construcción de la memoria sobre los asesinatos y las masacres. (2018, p. 91)

En este sentido, aunque los componentes formales y materiales del trabajo creativo estaban definidos desde el principio del proyecto por parte de la artista, es importante advertir que la consolidación del espacio de conmemoración solo se hizo posible a partir de la relación establecida previamente a la materialización de las imágenes, entre la artista y los dolientes, y la apropiación por parte de ellos (ya en el contexto de las primeras exposiciones) de las imágenes que retornaban a su espacio social. Muestra de ello es que la decisión de poner velas encendidas alrededor de cada imagen y en el espacio común de la sala surge, no de una decisión de la artista, sino del gesto de los dolientes, quienes en las primeras exposiciones ofrendaron con velas encendidas el encuentro con las imágenes que remitían a las prendas de sus familiares desaparecidos.

De este modo, más que intentar argumentar que estas prácticas artísticas configuran formas de duelo colectivo, que están en capacidad de remediar la ausencia de un duelo real o de aportar a la sanación de la experiencia del dolor y el sufrimiento causado por las dinámicas de la violencia política y el conflicto armado interno, se tendría que decir que lo que permiten es justamente hacer visible la imposibilidad de ese duelo. El sentido de esa “comunidad moral del dolor” no es otra, en este caso, que dignificar el sufrimiento, sacarlo de la condición privada e individual y ponerlo en común, hacerlo parte de una experiencia también colectiva.

En este caso, las prácticas artísticas proponen formas de mediación que permiten reflexionar sobre las formas de negociación cultural entre los vivos y los muertos como en el caso de *Réquiem N.N* y algunas de las acciones performativas de Yorlady Ruiz. En estas prácticas, bien sea desde una función de registro o desde la intervención performativa, se alude a algunas de las implicaciones colectivas de la tensión y el tránsito entre la presencia y ausencia de los desaparecidos y de las formas de ritualidad que se configuran para dar sentido a esta experiencia.

De la misma forma, tanto los retratos de las mujeres familiares de víctimas en Trujillo, valle del Cauca, como las fotografías de los objetos de los desaparecidos que transitan por los municipios del nordeste antioqueño y posteriormente por otras salas de exposición o lugares sagrados, en *Río abajo*, se posibilitan como propone el

investigador Rubiano (2018), *activaciones del habla*, en las que tienen lugar apuestas de resignificación de la experiencia de la violencia, en la medida en que permiten construir un espacio para reflexionar sobre las implicaciones de la muerte y la desaparición forzada, de conmemorar y activar un ejercicio político del recuerdo y de la posibilidad de construcción de memoria colectiva.

3.4 Ruinas, indicios y rastros de humanidad

La referencia a lo residual, a los rastros de los acontecimientos que quedan en el tiempo y en el espacio, representa un factor común en las prácticas artísticas contemporáneas que se ocupan de problematizar las relaciones entre estética y política (Bourriaud, 2015). Sin embargo, mucho antes, Benjamin (2008), en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*, advertía como las ruinas, de forma simultánea y paradójica, contienen tanto las huellas de la destrucción, como las trazas de la vida. Es decir, las ruinas se relacionan con lo que ha pasado, con las sedimentaciones del tiempo que se niegan a desaparecer del todo, que insisten en reclamar algo de un tiempo distinto.

Uno de los trabajos artísticos que aborda de forma directa esta referencia a las ruinas, en el contexto de la violencia política en Colombia es la serie fotográfica denominada *Silencios* de Juan Manuel Echavarría. El punto de inicio de este proyecto creativo está relacionado con los hechos que tuvieron lugar el pasado 10 de marzo del 2000, cuando un grupo de 300 paramilitares del Bloque Héroes de Montes de María, al mando de alias “Juancho Dique” y “Diego vecino” entraron al corregimiento de Mampuján, reunieron por medio de intimidaciones y amenazas a la población en la plaza central y les ordenaron abandonar el pueblo a más tardar al día siguiente. En la madrugada del 11 de marzo del mismo año, la comunidad de Mampuján empieza a abandonar el pueblo, configurando otro de los éxodos que han marcado la historia reciente del conflicto armado en Colombia.

Después de habitar temporalmente en colegios, escuelas, albergues, algunas familias empezaron a reubicarse en municipios aledaños, otros migraron hacia ciudades capitales con el fin de reconstruir sus trayectorias de vida. Sin embargo, un grupo de

aproximadamente 280 familias deciden asentarse en el sector de maría la baja, a unos 7 kilómetros de distancia de Mampuján, en lo que desde ese momento llamarían Nuevo Mampuján.

El 11 de marzo de 2010, un grupo considerable de familias decide volver al viejo Mampuján, con el fin de conmemorar 10 años de su desplazamiento. Juan Manuel Echavarría quien fue invitado a esta conmemoración, debido a un proceso de acompañamiento que venía realizando con la Fundación Puntos de Encuentro, realiza con habitantes de esta zona geográfica un recorrido por lo que alguna vez fueron sus calles, sus casas transformadas en ruinas, abandonadas por sus habitantes y sumidas en ese momento entre el silencio y la imponente naturaleza que en forma de humedad, de maleza y vegetación reclamaba su lugar entre los muros y las casas abandonadas.

Dos imágenes marcan entonces el inicio del proyecto fotográfico denominado *Silencios*. La primera es un tablero de una vieja escuela en el que las vocales parecen desplazarse de la superficie de la pizarra, prolongando en su desplazamiento, el silencio. La fotografía recibe el título de *La O* (ver figura 58), justamente la letra faltante en la imagen, como una forma de resaltar la ausencia, el silencio de esas letras que no volverán a ser pronunciadas por los profesores y los niños que habitaron cotidianamente esa escuela, transformada ahora en ruinas.

Figura 58. *La "O"*. De la serie *Silencios*. Juan Manuel Echavarría. 2010 – 2018. Fotografía



Fuente: Página web del artista
<https://jmechavarría.com/en/work/silencios/>

La segunda imagen es la de un tablero cubierto con pintura blanca en la que alguien, decide hacer una sencilla pero significativa inscripción “*Lo bonito es estar vivo*” (ver figura 59), tal inscripción es casi imperceptible a primera vista, es necesario detener la mirada en el tablero para advertir su relieve, lo cual, se convierte en un aspecto bastante significativo en el trabajo creativo de Echavarría. La capacidad de observar, la potencia de la mirada, poder mirar más allá de las ruinas y de las implicaciones evidentes de las huellas de la violencia, encontrar como advertía Benjamin, en esas ruinas, las claves del pasado, la violencia de lo sucedido.

Figura 59. *Lo bonito es estar vivo*. De la serie *Silencios*. Juan Manuel Echavarría. 2010 – 2018. Fotografía



Fuente: Página web del artista <https://jmechavarria.com/en/work/silencios/>

Estas dos imágenes se convierten en la motivación inicial de Echavarría para recorrer alrededor de 60 veredas en Montes de María y otras zonas del país, como Caquetá y Chocó, fotografiando ruinas, tableros de escuelas abandonadas, como una forma de registrar algunos de los vestigios de la guerra. Tales espacios, se convierten a partir de la incursión de la violencia en lugares de paso y refugio para los combatientes, en albergues provisionales para quienes resultaron desplazados por las dinámicas de la guerra, en ruinas que poco a poco van dejando que la maleza, las raíces de los árboles y

la vegetación de la zona invadan, o mejor, recuperen, con su paso constante y vivo, su lugar. Al respecto nos relata Echavarría:

A través del proceso, de lo que me he dado cuenta es que lo importante es el camino, no sólo el tablero. Porque allí oigo historias, entro a las casas de los campesinos, converso con ellos, veo el fogón de leña, veo sus chivos, sus gallinas, me siento con ellos, les escucho alguna historia, me brindan un tinto. La mayoría de las veces he sentido una enorme hospitalidad y todo eso me va oxigenando ese camino hasta llegar a la escuela y tomar la foto de ese tablero. Esos caminos me dejan ver la geografía de la guerra. Entonces es llegar al tablero y haber escuchado muchas historias y conocer esa geografía, caminar esa geografía. (J. M Echavarría, comunicación personal, 12 de abril de 2016)

La dificultad de la geografía, la dureza del clima, la imponente naturaleza que va cobijando con su estela de maleza, vegetación y humedad los fragmentos de concreto que todavía permanecen en esas zonas como ruinas. El camino trae también en cada destino a distintos guías, habitantes de la zona, y con ellos, llegan también historias diversas de lo ocurrido en Montes de María, así como imágenes y relatos de la vida cotidiana, de las prácticas y comportamientos habituales de las poblaciones aledañas, como constatación de que, a pesar de la violencia, la vida sigue allí. Todos estos aspectos van haciendo parte de notas y relatos escritos, en una especie de diario de campo que Echavarría ha ido construyendo con particular sistematicidad, los cuales, sumados a más de 90 fotografías de escuelas y tableros, dan lugar a una especie de etnografía estética de la guerra. (ver figura 60)

De esta suerte, la fotografía de cada tablero lleva también impresas las huellas del tránsito por el camino que conduce a él, cada imagen lleva en sí misma un relato previo, un paisaje que le da contexto, una ruta escarpada, una serie de relatos que permiten dimensionar la inscripción de las huellas de la violencia en esta zona del país. De nuevo advierte Echavarría:

Yo creo que esos tableros son testigos; detrás de ese tablero está la muerte, la masacre de campesinos, está el desplazamiento forzado de familias enteras. Ese tablero nos habla de la educación cortada, fracturada por la violencia de la población más vulnerable. (...) pienso que cada tablero, cada una de esas aulas, también es el corazón de las tinieblas. (J M Echavarría, comunicación personal, 12 de abril de 2016)

Figura 60. *Silencio con grieta*. De la serie *Silencios*. Juan Manuel Echavarría. 2010 – 2018. Fotografía



Fuente: Página web del artista <https://jmechavarria.com/en/work/silencios/>

De este modo, las imágenes de estas aulas ruinosas no solo hacen referencia a una violencia ejercida sobre el espacio físico, dan cuenta también del sentido de la destrucción y el abandono obligado de un espacio que sirvió en un pasado no muy lejano a la posibilidad del encuentro y la reunión de personas que conformaban un territorio, una colectividad cultural arraigada a una serie de dinámicas y comportamientos de los cuales, las ruinas, nos permiten un indicio. (ver figura 61)

La imagen de la ruina representa aquí la posibilidad de imaginar un tiempo anterior y al mismo tiempo, la imposibilidad de ver ese pasado como hecho objetivo. Las fotografías de Echavarría llevan a imaginar un pasado en el que aparece un aula llena de niños, el calor de la tarde entrando y sofocando los cuerpos reunidos en su interior, los juegos y las lecciones compartidas, pero al tiempo, su condición ruinoso y abandonada, permite sobreponer en ella lo que se sabe de lo ocurrido en estos espacios, la imagen permite también imaginar el miedo, los cuerpos huyendo para sobrevivir, el

dolor frente al espacio colectivo desintegrado por la violencia. Paradójicamente, es la imagen de la ruina la que informa de ese pasado, la que permite imaginar ese otro tiempo. Esta referencia lleva de nuevo a Didi-Huberman, cuando afirma que las imágenes fotográficas no dicen la verdad, pero son un jirón de esta. Dice Didi-Huberman

Figura 61. *Silencio musgo negro*. De la serie *Silencios*. Juan Manuel Echavarría. 2010 – 2018. Fotografía



Fuente: Página web del artista <https://jmechavarria.com/en/work/silencios/>

Porque a menudo se le pide demasiado o demasiado poco a la imagen. Si le pedimos demasiado -es decir, “toda la verdad”-sufriremos una decepción: las imágenes no son más que fragmentos arrancados, restos de películas. Son, pues *inadecuadas*: lo que vemos es todavía demasiado poco en comparación con lo que sabemos. O quizás es que pedimos demasiado poco a las imágenes: al relegarlas de entrada a la esfera del *simulacro*, las excluimos del campo histórico como tal. (2004, p. 59)

Las fotografías de Echavarría se mueven pendularmente entre una aproximación poética a la ruina y la conformación de la imagen como registro histórico o por lo menos documental de una serie de hechos más o menos concretos. Su posibilidad expresiva está justamente en la capacidad de aludir y reunir rasgos de las distintas temporalidades que intervienen en su conformación. Volviendo de nuevo a Didi-Huberman

La imagen creada por el artista es algo completamente diferente a un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un surco, un coletazo visual del tiempo que ella quiso tocar, aunque también de aquellos suplementarios - fatalmente anacrónicos, heterogéneos- que ella no puede, en tanto que arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es la ceniza mezclada, más o menos cálida, de una multitud de hogueras. (2017, p. 51)

Sin embargo, en la interpretación de Benjamin, la capacidad evocativa de la ruina, no solo tiene que ver con los vestigios materiales o con las edificaciones derruidas, sino también con el hecho de que las ruinas hablan, en la mayoría de los casos, de un tiempo lejano, de un pasado remoto. La sedimentación del tiempo configura cierta expresividad nostálgica que llena de sentido evocador a las ruinas. Sin embargo, las ruinas a las que hace referencia el trabajo de Echavarría no pertenecen a un pasado remoto, sus inscripciones no corresponden a las huellas dejadas por una sociedad milenaria, sino que dan cuenta de una condición ruinoso anticipada, que se configura antes de tiempo, sobre este aspecto, advierte Rubiano

Sin embargo, las ruinas de Silencios no son ruinas de un tiempo lejano, no pertenecen a un mundo viejo; son ruinas frescas, demasiado cercanas en el tiempo: son ruinas que no debieron serlo. Las cicatrices marcadas en la materia aún no se han cerrado, de ahí que la belleza de esas imágenes sea inquietante y que, de hecho, resulte obsceno llamarlas bellas (2017, p. 41)

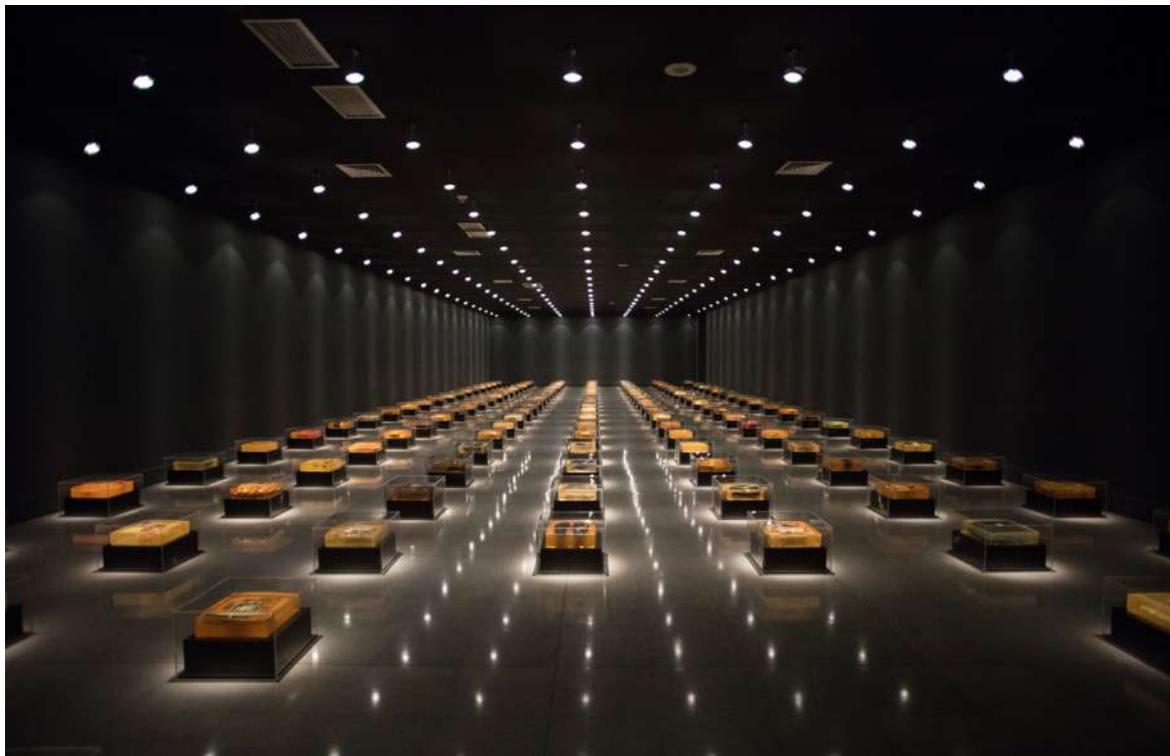
De este modo, la destrucción y la desolación a la que hacen referencia las imágenes que componen *Silencios*, proyectan una condición afectiva, un sobrecogimiento que no se relaciona con la nostalgia de la ruina como indicio de un pasado remoto, sino que se inscribe como una experiencia cercana en términos de tiempo y espacio. Es el silencio real de la vida colectiva desplazada, obligada a migrar, a cederle su espacio a la guerra.

Además de las ruinas que señalan indicios de las dinámicas colectivas que alguna vez tuvieron lugar en algún espacio geográfico, también los objetos y su

disposición en los espacios domésticos, hacen referencia a una forma y una materialidad inmersa en las relaciones particulares de una trayectoria de vida. Contienen en su desgaste, el paso del tiempo, la intensidad de su uso, el tiempo acumulado que alguien dedica a relacionarse con las cosas, a determinados oficios y acciones que configuran el sentido de la cotidianidad.

Esta valoración de los objetos como huellas e indicios de una vida, cobra especial dramatismo y expresividad en el trabajo artístico denominado *Relicarios* de Erika Diettes. La obra, presentada por primera vez en noviembre de 2016 en el Museo de Antioquia (ver figura 62), consiste en la instalación de 165 recuadros de tripolímero de caucho de 30x30 centímetros, los cuales, contienen y permiten ver, dada su textura translúcida, distintos objetos que pertenecieron a víctimas de distintas formas de violencia, en el marco del conflicto armado y que fueron donados a la artista por sus familiares. Cada recuadro está separado del suelo por un soporte de madera negra y se encuentra contenido en una urna de vidrio.

Figura 62. *Relicarios*. Erika Diettes, 2016. Montaje Museo de Antioquia



Fuente: Página web de la artista / www.erikadiettes.com

La producción y realización de este trabajo artístico implicó un proceso que se llevó a cabo en un periodo de 6 años. De forma similar a las experiencias anteriores en *Río abajo* y *Sudarios*, el objetivo y las fases del proyecto fueron previamente definidas y planeadas por la artista. Este vínculo prolongado en el tiempo inicia con la invitación realizada por Diettes a los familiares de las víctimas para hacer parte del proyecto creativo.

Un segundo momento tiene que ver con la generación de un espacio de “activación del habla” (Rubiano, 2018), un diálogo prolongado alrededor de la experiencia de la violencia vivida por cada uno de los familiares de las víctimas y sus allegados. En estos diálogos intervienen además de los dolientes y Diettes, un grupo de acompañamiento psicosocial que sirve de apoyo y contención a la socialización de las experiencias y los testimonios.

Posteriormente, tiene lugar una especie de ritual de desprendimiento de parte de los dolientes en relación con la decisión de donar los objetos de sus seres queridos. Estos objetos representan un vínculo con el familiar desaparecido, una forma de conexión con esa presencia que transita hacia la ausencia definitiva sin la posibilidad de llevar a cabo un duelo o un acto real de despedida. Así puede verse reflejado en algunos de los testimonios de los dolientes que hicieron parte de *Relicarios*, alrededor del significado de los objetos y su decisión de entregarlos al proyecto:

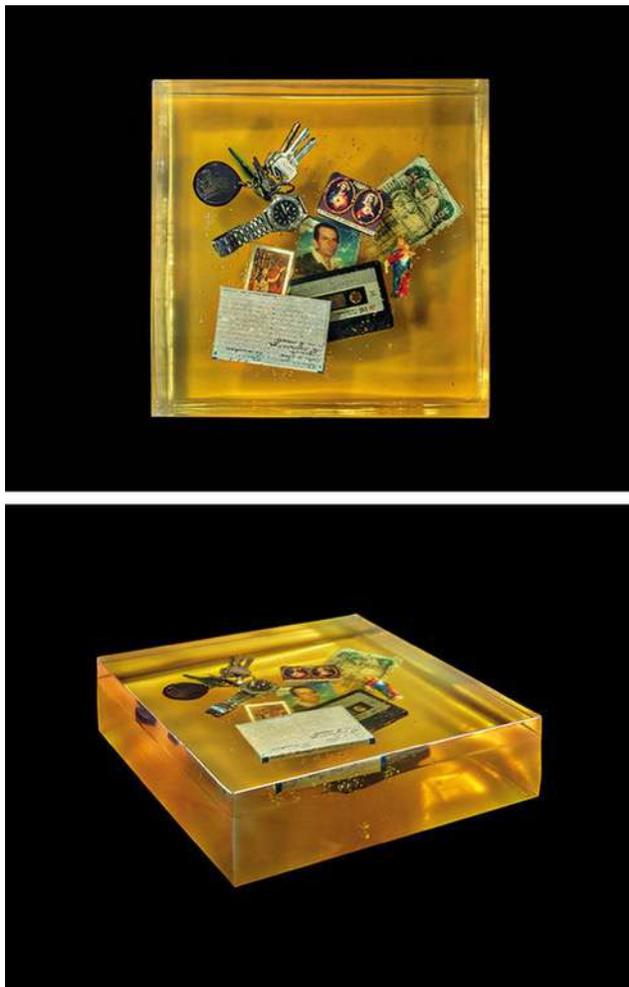
Se identificaba con ese sombrero y lo usaba en las parrandas, para nosotros el recuerdo de él siempre va a estar allí...por eso la reliquia es un objeto o una prenda que le gustaba a esa persona, que uno quiere conservar

...me dio muy duro soltarlo, pero sabía que estaba en buenas manos... yo digo que lo tengo en mi corazón porque igual sé que está en la obra ... y es como no tenerlo en el olvido...

Estos testimonios evidencian el valor y la carga afectiva que reposa en cada uno de los objetos donados. A partir de este momento inicia la creación de cada relicario, considerando las características materiales y afectivas de cada objeto, la reunión en un espacio de conmemoración colectiva, en el cual se reúnen los relicarios sin homogeneizarlos, conservando para cada uno un espacio individual, pero simultáneamente, configurando a través de su particularidad un vínculo entrañable con los otros relicarios reunidos en el espacio.

Por último, la inscripción pública del proceso creativo. De este modo, aparecen en el espacio de la sala, distribuidos en 6 hileras que aluden al recorrido por un cementerio, objetos encapsulados, entre los que pueden verse una máquina de afeitar, un cepillo de dientes, un peine, algunas prendas de vestir que alguna vez hicieron parte del acontecer rutinario de la cotidianidad, en la cual justamente se configura lo singular de las personas, aquello que les es más propio, que los define como individuos. Aparecen también cartas escritas a puño y letra, fotografías, herramientas de trabajo, que nos hablan también de un rol, una labor, una forma particular de “haber sido” en el mundo y que van tejiendo ese vínculo entre la ausencia y la presencia, entre la vida y la muerte. (ver figura 63, 64)

Figura 63. y Figura 64. *De la serie Relicarios*. Erika Diettes, 2016. Instalación



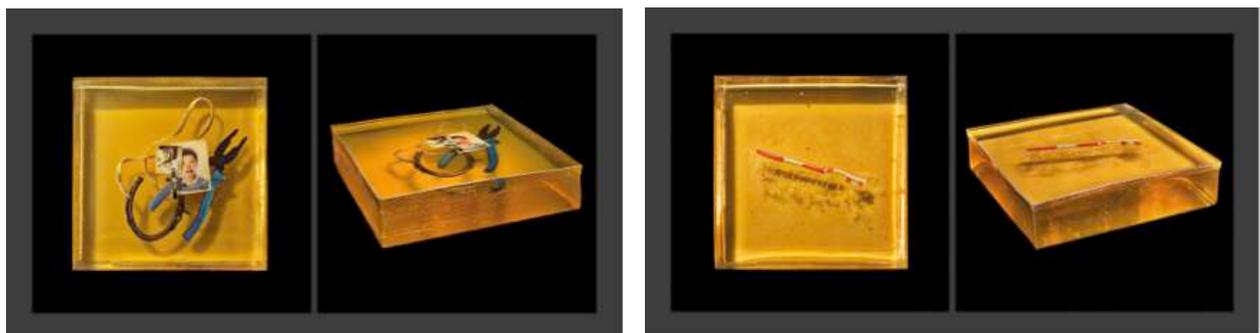
Fuente: Página web de la artista / www.erikadiettes.com

Antes de la apertura de la exposición, Diettes y su equipo de trabajo se reúnen por primera vez con la totalidad de las familias que donaron sus objetos. Recorren la sala y se reencuentran con los objetos previamente donados, ahora ubicados al lado de los objetos de otras familias, dispuestos además en una forma que remite a una condición fúnebre, pero también a la posibilidad de una especie de conmemoración colectiva. De este modo, cada relicario es al mismo tiempo particular, íntimo, específico, pero también colectivo y universal, representa, más allá de un recordatorio, una ligazón con una vida que tuvo presencia. En este primer espacio de socialización del proyecto artístico, una de las familiares le relataba al equipo de trabajo que realizó el acompañamiento psicosocial lo siguiente:

Yo digo que el relicario para mí es como un objeto en el que mi hijo puede seguir viviendo, o sea, esa memoria de él ahí, intacta, digo yo, entonces todavía lo estoy recordando, todavía no me he olvidado de él, yo sé que ahí está la prenda, que ahí está ese ser que algún día desapareció, ahí sigue todavía en el recuerdo de nosotros y tiene historia y eso siempre lo vamos a seguir contando, así pasen los años, porque nunca lo vamos a olvidar (...) entonces para mi esos relicarios significan que las voces se van a sentir y algún día vamos a poder decir que estamos en paz. El relicario es la voz de los que callaron, pero a través de esta obra siguen vivos.

De esta manera, *Relicarios* propicia un lugar de conmemoración, un espacio de reunión, no sólo para los dolientes y familiares de las víctimas, sino para el colectivo social en general, es una obra que hace referencia no solo a los objetos de un grupo de personas que desaparecieron en las dinámicas absurdas de la guerra, sino también a las huellas de lo que hemos venido siendo como sociedad, de nuestras formas particulares de vida colectiva. (Ver figura 65, 66).

Figura 65 y Figura 66. *De la serie Relicarios*. Erika Diettes, 2016. Instalación.



Fuente: Página web de la artista / www.erikadiettes.com

La investigadora Diéguez, reflexiona alrededor de lo que implica en este trabajo artístico la figura del cubo como contenedor de vacío y la ausencia, lo cual, resulta significativo en el sentido de que si bien, los relicarios contienen objetos reales, los cuales, pertenecieron a personas también reales y, por ende, tales objetos, estuvieron alguna vez insertos en los entramados de la vida cotidiana, haciendo parte de rutinas, labores, su condición de actualización en la obra de Diettes, los convierte en objetos de conmemoración, en mediaciones entre el vacío que representa el cuerpo desaparecido, la imposibilidad del duelo y la ausencia como condición de permanencia.

Pensar la articulación entre vacío y ausencia nos coloca ante el gran vacío que disparan los procesos de duelos suspendidos, la desaparición de los cuerpos, la imposibilidad de colocar el cadáver en el centro de los ritos funerarios, la imposibilidad de darle sepultura. Ese es el vacío que estos cubos-recordatorios nos evidencian. Y en esa dimensión del vacío que invocan, pero también de la materialidad que amortajan —como portadores de objetos—, ellos visibilizan su doble régimen: el de las tumbas “vacías”, las tumbas de NN que esperan todavía un lugar en las memorias específicas para salir del anonimato y del vacío ominoso de lo que no tiene nombre; y el de las tumbas sin lugar, sin acontecer, que remiten al gran vacío que generan las políticas de desapariciones forzadas, de exterminio, desfiguración y anulación de los cuerpos. De allí que los cubos resumen un síntoma al ser la imagen de una pérdida, de lo irrecuperable, de lo irreconciliable, incluso desde los espacios poéticos. (Diéguez, 2013, p. 246)

De este modo, frente a la desaparición de los cuerpos, cobran vida los objetos, frente a la imposibilidad de un duelo en el que puedan realizarse los ritos fúnebres que implican despedir el cuerpo de un ser querido, la conmemoración de los objetos configura, no un reemplazo de estas ausencias, sino la dignificación del dolor como experiencia colectiva, como acto que simultáneamente, conmemora la ausencia de los desaparecidos y reafirma la imposibilidad del duelo. Cobran vida los objetos al convertirse en vestigios de una vida no resuelta, suspendida en la indeterminación de su desaparición.

Esta alusión a los objetos como huellas que contienen las marcas de una forma de vida, está presente también como eje central del trabajo artístico denominado *¿De qué sirve una taza?* (ver figura 67) De Juan Manuel Echavarría, en colaboración con Fernando Grisalez.

La obra consiste en una serie de fotografías, dispuestas sobre cajas de luz en las que pueden verse objetos abandonados en medio de hojarasca y vegetación. Este trabajo se presentó por primera vez en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en el marco de la Exposición *Ríos y Silencios*, entre octubre de 2017 y enero de 2018, la cual, reunió obras correspondientes a los últimos 20 años de trabajo artístico de Echavarría.

Las fotografías que componen la serie fueron realizadas en un lapso de tres años, en los cuales, Echavarría y su equipo de trabajo hicieron recorridos por distintas zonas montañosas de Montes de María, en inmediaciones de los departamentos de Bolívar y Sucre, en las que se albergaron en años anteriores 18 campamentos de las FARC-EP, los cuales, fueron bombardeados por las Fuerzas Armadas oficiales, en el marco de operaciones militares adelantadas en esta zona geográfica.

Figura 67. *De la serie ¿De qué sirve una taza?* Juan Manuel Echavarría – Fernando Grisalez, 2017
Fotografía



Fuente: Cortesía del artista.

De este modo, pueden verse en las imágenes botas militares cubiertas de musgo, en cuyo interior, van creciendo pequeñas plantas y helechos; pocillos, cucharas y platos esparcidos por el espacio, deteriorados por la humedad y el paso del tiempo, brazaletes, camuflados y carpas con nombres o seudónimos bordados y hasta un vestido de niña, con detalles también bordados con hilos de color. (Ver figura 68)

Figura 68. *De la serie ¿De qué sirve una taza?* Juan Manuel Echavarría – Fernando Grisalez, 2017
Fotografía



Fuente: Cortesía del artista.

Estos objetos contienen las trazas y las huellas del tiempo, el deterioro de pasar los días a la intemperie, invadidos por la vegetación que los va convirtiendo en parte del paisaje. Al mismo tiempo, tales objetos, representan vestigios, residuos inscritos en las dinámicas de la confrontación armada, sin embargo, parecerían expresarnos más allá de la crudeza y la crueldad de la guerra, una suerte de uso doméstico e incluso afectivo del espacio y de las cosas, parecen hablarnos de un tiempo dedicado a tareas ordinarias como comer, bordar, peinarse, maquillarse. Dicen y advierten que incluso el

combatiente, en su permanente estado de alerta y supervivencia, no puede renunciar a su condición de humanidad, de sus prácticas estéticas de habitar afectivamente un espacio y realizar tareas que van más allá de lo útil o necesario. (Ver figura 69).

Figura 69. *De la serie ¿De qué sirve una taza?* Juan Manuel Echavarría – Fernando Grisalez, 2017
Fotografía



Fuente: Cortesía del artista.

Estas imágenes recuerdan finalmente que la guerra es también una expresión de lo humano, de la humanidad des-haciéndose, poniéndose al límite, muestran la emergencia de lo humano en la tensión entre la vida y la muerte, un espacio bombardeado, en cuyas ruinas aparece el nombre de Pedro, bordado con hilo rojo en la solapa de un camuflado. (ver figura 70)

Figura 70. *De la serie ¿De qué sirve una taza?* Juan Manuel Echavarría – Fernando Grisalez, 2017
Fotografía.



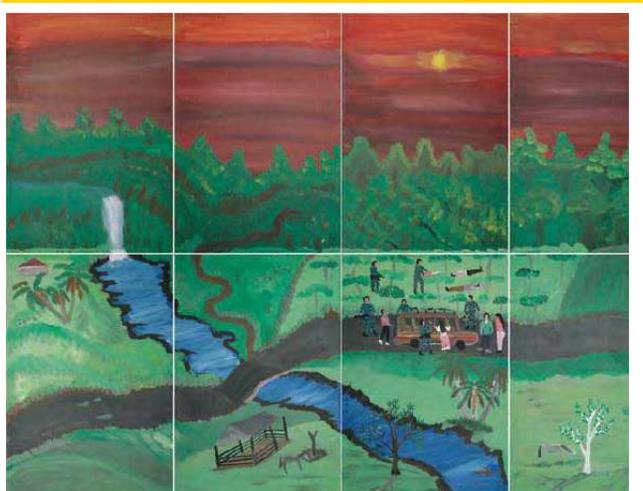
Fuente: Cortesía del artista.

De este modo, los trabajos artísticos de Erika Diettes, Juan Manuel Echavarría, referenciados en este apartado, tienen que ver más que con la memoria, con la arqueología, es decir, más que ser trabajos que busquen activar formas de recordación sobre hechos violentos o documentar acontecimientos específicos, se detienen en ruinas, objetos personales atesorados por los familiares de las víctimas y desaparecidos o incrustados en la selva.

Proyectan, en todo caso, una apuesta por resignificar la experiencia de la violencia política, por hacer transmisibles algunos de sus sentidos e inscripciones. Su rol como artistas gravita en esa doble condición de mediadores y traductores. Construyen mediaciones que activan espacios de diálogo, lecturas e interpretaciones que no solo recaen en objetivaciones de los hechos, que evaden intencionalmente la construcción de imágenes “prueba” de los hechos ocurrido, para provocar cuestionamientos y reflexiones sobre las implicaciones de la muerte y la desaparición como experiencia

vivida. Traducen entonces estas experiencias en imágenes, objetos y conmemoraciones que colectivizan y proponen cierta condición de reunión alrededor de la experiencia de la violencia compartida con otros.

De la misma forma, estas prácticas artísticas, configuran archivos culturalmente transmisibles que convocan a la sociedad a la posibilidad de presenciar imágenes y objetos que contienen rasgos de su conformación. Es decir, estos trabajos creativos no hablan de hechos aislados, sino de aspectos constitutivos de todo un contexto, de nuestra condición espacio-temporal.



Capítulo 4.

Otras voces y otros espacios.
Tensiones y posibilidades de las
prácticas artísticas en los procesos
de memoria histórica

4.1 Los retos y las complejidades en los procesos de memoria histórica en Colombia

Toda iniciativa de construcción de memoria histórica en el contexto de sociedades que han atravesado conflictos de orden político, representa simultáneamente la posibilidad de echar luces y el riesgo de proyectar nuevas sombras sobre el pasado, implica la acción de reconstruir algunos acontecimientos desde una determinada perspectiva -siempre parcial e incompleta- y la posible supresión de otros hechos y matices que permanecen como vacíos estructurales, bien sea por ausencia de información, por la acción inefable del olvido o el silencio o porque simplemente no encajan con un relato determinado o con una intencionalidad de interpretación frente a lo ocurrido.

Lo anterior no resultaría de todo problemático si no fuera porque a nivel institucional, las versiones que empiezan a consolidarse como conformaciones históricas agenciadas por organismos, fuerzas políticas o sectores sociales hegemónicos, se van configurando por la fuerza de su enunciación o de los recursos expresivos o represores de los que disponen, en versiones oficiales que van cubriendo sus relatos con un halo de verdad o aceptación, constituyendo por esta vía, las claves de comprensión y las condiciones de lo por-venir.

Como ya lo advertía en *Los trabajos de la memoria*, Jelin (2002), aludiendo a su vez a Ricoeur, el pasado esta ya consumado, ya está hecho, no hay forma de replantearlo en sentido estricto. Sin embargo, los sentidos que un grupo social configura sobre ese pasado pueden ser muy distintos, teniendo en cuenta los posicionamientos, las intencionalidades y las necesidades de determinados sectores sociales y actores interesados en la forma como ese pasado moldea conformaciones del futuro, así Jelin advierte lo siguiente:

Ese sentido del pasado es un sentido activo, dado por agentes sociales que se ubican en escenarios de confrontación y lucha frente a otras interpretaciones, otros sentidos, o contra olvidos y silencios. Actores y militantes «usan» el pasado, colocando en la

esfera pública de debate interpretaciones y sentidos del mismo. La intención es establecer / convencer / transmitir una narrativa, que pueda llegar a ser aceptada. (2002, p. 39)

De este modo, la lucha por la memoria histórica, es una lucha por la conquista de los territorios de sentido ligados a los modos de enunciación y expresión por medio de los cuales el pasado es actualizado. Tales territorios de sentido esbozan desde su capacidad y elocuencia, las claves interpretativas que definen las relaciones entre los hechos y los actores directamente involucrados en su agenciamiento. Al mismo tiempo les dan forma a las narrativas, las prácticas e interpretaciones que darán lugar a las condiciones y proyección del futuro. Esta confrontación de sentidos sobre el pasado y la memoria histórica tiene como escenario la esfera de lo público, entendida aquí como la instancia en la que tienen lugar las formas de expresión y las narrativas que se concretan en conformaciones de carácter académico, político, cultural, artístico, entre otros. Al respecto, advierte de nuevo Jelin:

Actores sociales diversos, con diferentes vinculaciones con la experiencia pasada — quienes la vivieron y quienes la heredaron, quienes la estudiaron y quienes la expresaron de diversas maneras— pugnan por afirmar la legitimidad de «su» verdad. Se trata de actores que luchan por el poder, que legitiman su posición en vínculos privilegiados con el pasado, afirmando su continuidad o su ruptura. (2002, p. 40)

En el caso particular de la sociedad colombiana, el escenario de emergencia y confrontación de iniciativas de memoria histórica sobre el conflicto armado interno se ha activado de forma particular en las dos últimas décadas, en las cuales, se vive colectivamente una forma particular y bastante problemática de transicionalidad política. El primer escenario de activación, tal como se señaló en un apartado anterior, se deriva del proceso de negociación entre el gobierno de Uribe Vélez y algunas de las estructuras paramilitares en el 2002. De este proceso de negociación se derivó la creación e implementación de la ley de justicia y paz en el 2005, la creación de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, que daría lugar posteriormente al Grupo de Memoria Histórica y por último al Centro Nacional de Memoria Histórica.

El segundo escenario de activación se deriva de los diálogos y la concreción del *Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*, suscrito entre el gobierno presidido por Juan Manuel Santos y las FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia. Ejército del pueblo). De estos acuerdos se

deriva, a su vez, la creación del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición (SIVJRNR), del cual hacen parte la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), la Unidad para la Búsqueda de personas dadas por Desaparecidas (UBPD) y la Comisión para el esclarecimiento de la verdad, la convivencia y la no repetición, mejor conocida como Comisión de la Verdad.

Ahora bien, lo problemático de estos escenarios de transición política tiene que ver, entre otras cosas, con el hecho de que los procesos de diálogo y negociación de paz mencionados no han conseguido asegurar el paso de una condición generalizada de violencia y conflicto armado interno a la dejación plena y definitiva de las armas por parte de todos los actores involucrados en el conflicto.

Es decir, tales procesos permitieron, en el caso de los grupos paramilitares, la desmovilización de un número importante de combatientes a cambio de condenas cortas para sus principales líderes¹⁷ o el sometimiento a formas de justicia restaurativa, en la cual, se abre la posibilidad de condenas y mecanismos alternativos de responsabilidad de los actores armados a cambio de aportar al establecimiento de formas de justicia y verdad sobre los acontecimientos de violencia, reparación simbólica y económica a las víctimas y garantías de no repetición, para aquellos grupos y actores armados que decidan someterse a la JEP.

Como principal efecto de lo anterior, resulta significativo que en los años posteriores a la firma de los acuerdos entre el gobierno y las FARC-EP en el 2016, se haya dado una importante disminución de enfrentamientos militares, así como, avances en relación con la reincorporación de los antiguos militantes de las estructuras armadas a la sociedad civil. Sin embargo, en este mismo margen de tiempo se han intensificado los ataques y enfrentamientos entre grupos armados residuales, tanto de las FARC, como de antiguas estructuras paramilitares que no dejaron de operar y grupos

¹⁷ Los acuerdos de paz de Santa Fé de Ralito, entre los grupos paramilitares y el primer gobierno de Uribe Vélez, no lograron dismantelar por completo el proyecto armado que animaba el fenómeno del paramilitarismo en Colombia. Si bien se hizo posible la extradición de su cúpula a Estado Unidos, por delitos relacionados con el narcotráfico y la supuesta desmovilización de un número importante de sus estructuras armadas, la presencia y el accionar de los grupos paramilitares sigue estando latente, bajo otras denominaciones y grupos residuales que mantuvieron su accionar bélico, sus dinámicas de hostilidad y terror frente a la sociedad civil y su presencia en las dinámicas del narcotráfico.

De la misma forma, la firma del acuerdo de paz entre Juan Manuel Santos y las FARC-EP en 2016, si bien significó un proceso importante de reincorporación de la mayoría de las estructuras armadas del grupo guerrillero a la sociedad civil, algunos de sus frentes siguieron activos militarmente, bajo la denominación de grupos disidentes y residuales. A lo anterior, se suma la determinación de dos de los principales líderes del grupo guerrillero, Iván Márquez y Jesús Santrich quienes, junto a un grupo de antiguos combatientes, deciden volver a la clandestinidad y a la vía armada.

subversivos como el ELN, que no hicieron parte de los acuerdos, ni han podido llevar a término procesos de negociación que permitan su desarme y desestructuración.

Uno de los efectos más visibles de este resurgimiento o mejor decir, nueva transformación en las dinámicas del conflicto armado son los asesinatos selectivos a líderes sociales, algunos de ellos vinculados con procesos de restitución de tierras y sustitución de cultivos en zonas históricas de conflicto, personas pertenecientes a comunidades indígenas o afrodescendientes. En uno de los informes emitidos por La Oficina del Alto Comisionado de la ONU para los Derechos Humanos, se estima que sólo en el año de 2019 se registraron 107 asesinatos de líderes sociales y 13 casos más estaban pendientes de verificación.

De la misma forma, Martha Hurtado, portavoz de la Oficina del Alto Comisionado de la ONU para los Derechos Humanos indicó que la mayoría de los asesinatos cometidos durante 2019 se presentaron en áreas rurales y en municipios en los que históricamente han estado presentes grupos armados ilegales. Más de la mitad de los crímenes se registraron en los departamentos de Antioquia, Arauca, Cauca y Caquetá. Asimismo, relata en el informe que la mayoría de estas agresiones están dirigidas a reconocidos defensores de los Derechos Humanos en comunidades indígenas y afrocolombianas y alerta sobre un incremento de los ataques contra mujeres líderes en casi un 50%. (Hurtado, 2020).

En la misma vía INDEPAZ (Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz), realiza un registro y seguimiento continuo de los casos de desaparición y violencia contra los líderes sociales y defensores de Derechos Humanos, estimando que entre el 1 de enero y el 14 de junio de 2020 (fecha de la última consulta realizada) 136 líderes sociales fueron asesinados, así como 25 ex-combatientes de las FARC, firmantes de los acuerdos de paz (INDEPAZ, 2020).

Lo anterior, permite hacer visibles algunas de las dinámicas que prevalecen en el contexto de la confrontación política y armada en Colombia, evidenciando que el conflicto permanece latente, sólo que bajo dinámicas distintas y con transformaciones importantes en las motivaciones y objetivos de los actores involucrados. Es en este complejo panorama en el que se esgrime la posibilidad de iniciativas de memoria histórica, la implementación de los acuerdos de paz y las expectativas de verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición en el contexto colectivo.

Tal condición colectiva enmarca una diferencia significativa entre el proyecto de transición política en Colombia y lo que puede haber significado, en su momento, para otras sociedades, incluso del contexto latinoamericano, como Chile o Argentina. Si bien, el hecho de que en estas otras sociedades se haya configurado el tránsito de la dictadura militar a la democracia, no implicó que las tensiones, las violencias y las ausencias de los desaparecidos fueran resueltas, el hecho de haber logrado establecer unas condiciones de facto que cubrieron el conjunto de la sociedad, instalan una perspectiva de futuro distintas, no podría decir en este caso si más o menos justas, pero por lo menos, permite sentar unas bases enunciables, imaginables de una sociedad que va a tramitar de forma distinta sus diferencias de ese momento en adelante, que va a afrontar los conflictos del pasado y a proyectar otras formas de futuro. Por lo menos esta es, en abstracto la pretensión de todo proceso transicional, al respecto advierte Castillejo:

La idea de una justicia transicional (un término altamente codificado) y la compleja red de mecanismos legales y extra-legales responsables de ocuparse de las causas y los efectos de graves violaciones a los derechos humanos, está basada en al menos dos presupuestos básicos. Por un lado, está fundamentada en la “promesa” salvífica o el “prospecto” de una nueva nación imaginada. En segundo lugar, en una inflexión simultánea, está también fundamentada en la posibilidad misma de asignar a la violencia (definida de un modo técnico) un lugar “atrás”, en la reclusión (a veces aséptica) del “pasado”. En otras palabras, en la medida en que las sociedades se mueven hacia adelante, la violencia va quedando confinada al atrás. Un “movimiento” que se presenta bajo la idea de una fractura imaginaria con un pasado violento y que instauro un momento de liminalidad colectiva. (2008, p.11)

Sin embargo, en el caso colombiano, la posibilidad de pensar una sociedad que deje atrás el conflicto armado y la violencia como condición generalizada, parece aún inimaginable. La ilusión de la promesa transicional parece solo tomar forma en el tránsito de algunos de los actores a la dejación de las armas, hacia una incipiente y poco clara posibilidad de reintegración a la sociedad civil, pero aún no se alcanza a vislumbrar la posibilidad de establecer, desde su lógica imaginativa del futuro, una sociedad que pueda resolver sus tensiones sociales y políticas por vía de la deliberación democrática o que esté en capacidad de analizar y resolver las causas estructurales que dieron origen a la violencia política.

En el contexto colombiano y su intento prolongado de transicionalidad, se habla de dejar atrás un pasado que en realidad no pasa, que es todavía presente, que no deja de acontecer, en el sentido más literal y con las implicaciones más dramáticas a las que pueda hacerse referencia. Parece como si las dinámicas del conflicto armado interno no desaparecieran, ni siquiera parcialmente en cada nuevo acuerdo de paz o en cada negociación, sino como si se mantuviera en una indeterminada continuidad, con sutiles transformaciones en la reacomodación de las prácticas y justificaciones de los actores y en las condiciones particulares de la forma como se ejerce la violencia y se viven las dinámicas del conflicto.

No obstante, del terreno de lo inimaginable la sociedad en general se irá desplazando al terreno de “lo posible”, cuando las presiones políticas y el pragmatismo amplíen la perspectiva del presente y del futuro. Es en este campo de tensiones políticas, técnicas, y sociales, que se gesta “lo posible”. Sin embargo, hay –a mi manera de ver– un inimaginable aún más radical: la idea de una Colombia que este más allá de la guerra (y de las dicotomías que ha producido), que construya una narrativa de “sí misma” y de su experiencia vital que no esté atravesada por el conflicto de manera tan medular. En cierta forma, no nos imaginamos ese “otro” mundo. (Castillejo, 2015, p. 32)

De esta manera, la posibilidad de la transicionalidad política en Colombia configura una instancia compleja que exige trazar mediaciones entre esas condiciones de lo “inimaginable” y lo “posible” a las que hace referencia Castillejo (2015), lo cual deja el gran cuestionamiento de si como sociedad, se está o no en capacidad, de empezar a construir la posibilidad de ese tránsito o si por el contrario, el conflicto y la violencia están tan arraigados a nuestra tradición colectiva como para impedirlo. Plantear la pregunta si se está en capacidad de escuchar y darle lugar a la diversidad de relatos y voces disímiles, opuestos, incluso abyectos que configuran la posibilidad de esclarecer lo ocurrido en las dinámicas del conflicto, y configurar por esta vía y aunque sea en este registro, las posibilidades de no repetición de estas prácticas.

Las formas sociales de imaginación de lo porvenir, ancladas en un proyecto de sociedad sin violencia o por lo menos, sin conflicto armado, implica además de las hondas transformaciones económicas y políticas que serían necesarias en términos estructurales, la necesidad de repensar la forma como hemos construido nuestra identidad como ciudadanos y como sujetos, determinados en gran medida por las condiciones de la violencia política.

Ahora bien, teniendo claro que un análisis profundo y detallado sobre estos aspectos supera las limitaciones de esta reflexión, su enunciación general me permite, por lo menos, dar cuenta de la complejidad del contexto en el que se viene configurando el incipiente proceso de transición política en Colombia y hacer visibles algunas de las tensiones en las que se inscriben las iniciativas de memoria histórica en relación a las dinámicas del conflicto, determinando en gran medida sus condiciones y posibilidades.

Retomando el eje central de este trabajo académico, el autor de esta investigación se propone en lo que sigue de este apartado, reflexionar sobre los alcances e implicaciones de algunas prácticas artísticas que, en el marco de las tensiones sociales y políticas descritas en los párrafos anteriores, se instalan como formas expresivas que proponen aportes y aproximaciones a la construcción de memoria histórica desde al menos dos escenarios.

El primero de estos escenarios hace referencia a la activación de experiencias creativas en las que se hacen visibles representaciones, voces y relatos de excombatientes, los cuales, en un momento anterior hicieron parte directa de las dinámicas del conflicto armado. En este caso, se hace relevante valorar si el registro de estos testimonios es o no válido y necesario, dentro de una apuesta integral y diversa de memoria histórica.

En segundo lugar, se ocupará de analizar algunas prácticas y experiencias artísticas que, mediando entre la denuncia y la conmemoración, se instalan en el espacio público como escenario de movilización de sentidos diversos sobre la experiencia de la violencia política, propiciando rituales, experiencias colaborativas que confrontan a los transeúntes o promueven la generación de espacios cuya materialidad, confección o construcción implican en sí mismos, una forma de resignificar la experiencia de la violencia política.

4.2 La guerra que no hemos visto, un proyecto de memoria histórica

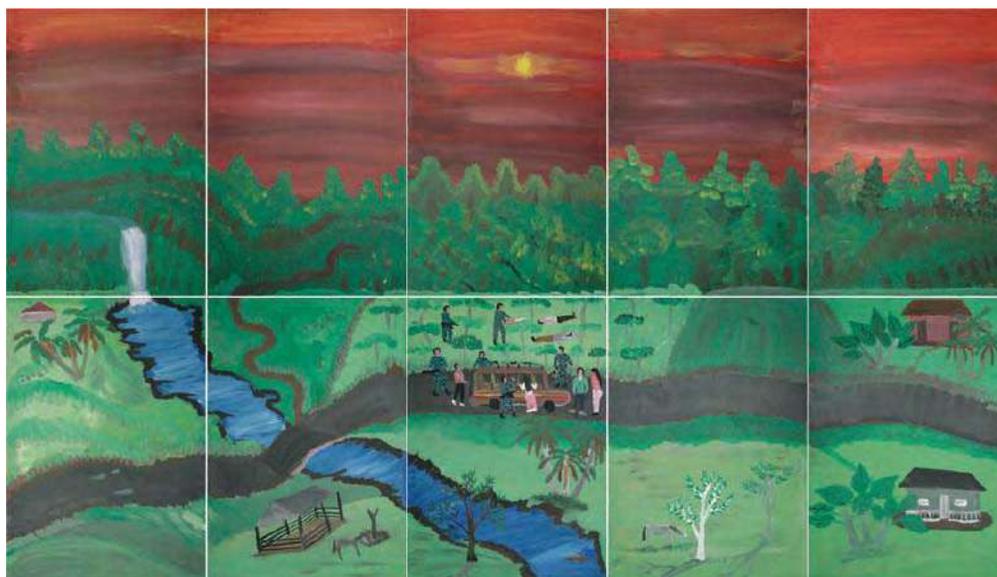
La Guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica, es una iniciativa llevada a cabo por la Fundación Puntos de Encuentro. En un primer momento consistió

en la realización de una serie de talleres de dibujo y pintura en los que participaron por separado excombatientes de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP) del Batallón de Sanidad del Ejército Nacional y mujeres desmovilizadas de las FARC-EP.

En los talleres, los artistas Juan Manuel Echavarría y Fernando Grisalez en colaboración con Noel Palacios, socializaron algunas herramientas y procedimientos simples sobre dibujo y pintura con los excombatientes de los distintos grupos armados. Sin embargo, el objetivo central de estos encuentros era abrir un espacio de diálogo, alrededor de los sentidos y reflexiones de los participantes sobre su experiencia como actores del conflicto armado, valiéndose de la pintura y el relato oral como mediaciones expresivas.

Según relata Echavarría, “El método que propusimos los talleristas fue intervenir tabletas de MDF de 50 x 35 cm. Y a cada uno de ellos le entregamos las tabletas que pidió para que, como piezas de un rompecabezas, lograra armar su historia” (Echavarría, 2009). De este modo, durante un periodo de dos años, entre 2007 y 2009 se realizaron aproximadamente 480 pinturas, en las cuales, los participantes dibujaron escenas, recuerdos e interpretaciones de hechos que tuvieron lugar dentro de las dinámicas del conflicto armado. (ver figuras 71, 72) Asimismo, se realizó un amplio registro en audio de los testimonios y relatos en los que los excombatientes describían con detalle los aspectos incluidos en cada uno de sus cuadros.

Figura 71. *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica.* Pinturas realizadas por excombatientes de la guerra colombiana. Fundación Puntos de encuentro. 2009.



Fuente: <https://laguerraquenohemosvisto.com/es/pinturas/>

Figura 72. *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica.* Pinturas realizadas por excombatientes de la guerra colombiana. Fundación Puntos de encuentro. 2009



Fuente: <https://laguerraquenohemosvisto.com/es/pinturas/>

Las pinturas están compuestas por el ensamble de esos recuadros de 50 x 35 cm., conformando en su reunión cuadros de gran formato en los que se pueden observar escenas que remiten a hechos concretos de la guerra, parajes selváticos, pequeñas poblaciones, campamentos, escenas desgarradoras de torturas, emboscadas, asesinatos, cuyo dramatismo contrasta con la construcción infantil de los trazos y los dibujos.

Sin embargo, más allá de estos aspectos expresivos, lo que me interesa analizar en este caso, son algunas de las implicaciones y aspectos problemáticos que se desprenden del compromiso que este proyecto asume al anunciarse y promoverse como una iniciativa de memoria histórica y de su propio acontecer y transformación en el tiempo, en una dinámica paralela a los cambios y transformaciones que, aunque mínimos, se han ido configurando en el problemático panorama de la transicionalidad política en Colombia.

El proyecto creativo *La guerra que no hemos visto*, se proyecta en dos momentos y conformaciones expresivos que coinciden, de forma no menos problemática, con las dos aristas centrales del proceso de transición política que hemos tematizado en los párrafos anteriores. El primero de estos momentos, tiene lugar en el contexto posterior al proceso de desmovilización de algunas de las estructuras paramilitares en los acuerdos de Santa Fé de Ralito (2003) y de las desmovilizaciones masivas que empezaron a hacerse realidad a partir de la puesta en marcha de la ley de justicia y paz (2005), así como, de la intensificación de los combates, bombardeos y operativos militares de los años posteriores. (2006 - 2009).

La segunda conformación expresiva se da en el contexto del proceso de negociación entre el gobierno de Juan Manuel Santos y las FARC-EP (2012-2016) y el complejo proceso de implementación de los acuerdos, en el cual un número importante de excombatientes, empieza a reincorporarse a la sociedad civil.

En este nuevo contexto, Echavarría y su equipo de trabajo presentan el proyecto creativo denominado *Ríos y Silencios* (2018)¹⁸ en el marco de la exposición retrospectiva, que lleva el mismo nombre, realizada en el MAMBO, entre octubre de 2017 y enero de 2018. El proyecto plantea una propuesta expresiva que le da continuidad a *La guerra que no hemos visto*. Se presentan unas piezas audiovisuales, que contienen un recorrido por

¹⁸ Para ver el material audiovisual que compone el proyecto *Ríos y Silencios* (2018), remitirse a la página web del proyecto en el siguiente enlace: <https://laguerraquenosvimos.com/es/rios-y-silencios/>

segmentos de algunas de las pinturas realizadas por los excombatientes. La imagen de las pinturas se difumina y van apareciendo secuencias y recorridos por los lugares y territorios geográficos en donde sucedieron los hechos a los que alude la pintura. Como voz en off pueden escucharse fragmentos del relato de cada excombatiente y el recorrido por el espacio geográfico, acompañado por el sonido de los caudales de los ríos, el canto de las aves y el encuentro del viento con la vegetación. A continuación, intentaré situar algunos aspectos problemáticos derivados de estos dos momentos expresivos, valorando algunas de sus implicaciones en el contexto de transición política que atravesamos como sociedad.

La primera exposición de *La guerra que no hemos visto* tuvo lugar en el año 2009 en el MAMBO (Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá), allí se presentaron 90 pinturas, las cuales, fueron seleccionadas en la propuesta curatorial determinada por los artífices del proyecto y la curadora Ana Tiscornia. En el espacio expositivo se instalaron las conformaciones compuestas por la reunión de los cuadros que, en cada caso, reunían cada historia o experiencia narrada de forma gráfica por los excombatientes que hicieron parte del proyecto.

Como ya se había mencionado, uno de los rasgos significativos de este proyecto artístico fue hacer visibles las interpretaciones y testimonios gráficos de excombatientes de organizaciones que históricamente hicieron parte de las dinámicas del conflicto armado interno, lo cual, a excepción de las jornadas y audiencias que habían tenido lugar en las diligencias de justicia y paz, no cuenta con antecedentes significativos. Por otro lado, el proyecto dispone un espacio común para que estas expresiones de los actores que antes se enfrentaban a muerte en los combates, se reúnan, por lo menos a través de la representación de sus relatos, coexistiendo en un mismo espacio.

Sin embargo, algunas aproximaciones críticas a este trabajo artístico señalaron como aspectos problemáticos, el hecho de que en el espacio expositivo no se hubiera identificado a qué grupo pertenecen los autores de las pinturas y que no se ofreciera mayor información sobre las experiencias contenidas en los cuadros, lo cual, desde esta mirada, proyecta una suerte de visión homogeneizada, tanto de los sentidos de la violencia a la que aluden las representaciones, como de los autores, quienes además no se identifican. Lo anterior, según esta interpretación no corresponde con la pretendida particularidad de tales experiencias. Así advierte la investigadora Rojas en relación a la exposición del proyecto mencionado:

No es fácil afirmar que quienes dibujan efectivamente hablan, efectivamente dicen algo, pues parece imposible que esto suceda. Tampoco resulta fácil determinar la singularidad de eso que dicen, pues, al mismo tiempo que se asume un nosotros indiferenciado como espectador de la obra, se homogeniza a los actores y se los presenta como una pluralidad indistinguible. Entre muchas otras cosas, no se explica completamente cómo son distintas las experiencias de guerrilleros, paramilitares y soldados. De este modo, la singularidad de la experiencia que se pretende representar o comunicar se pierde en el momento en el que se asume que estas colectividades y generalidades están dadas de antemano, algo que va más allá de la supuesta pérdida de singularidad atribuida en algunos casos al anonimato de los autores. (2016, p. 220)

Sin embargo, el hecho de que la exposición no muestre de forma transparente los aspectos constitutivos de los acontecimientos contenidos en las pinturas, termina haciendo visible, desde otra posible perspectiva, que, a pesar de las diferencias ideológicas, las motivaciones y las razones para hacer parte de un grupo armado, las condiciones que se imponen en el combate resultan similares, sujetos armados, vestidos de camuflado, haciendo lo necesario por sobrevivir.

Una muestra de esto podría reflejarse en la pintura denominada *Combate en las ánimas, río Caguán*. (ver figura 73). En ella, puede verse un amplio territorio verde, cuyos recuadros contienen escenas distintas de lo que aparentemente es un combate. En la parte superior pueden verse helicópteros militares, en otros recuadros, figuras que aluden a grupos armados que parecen caminar y dirigirse a la zona del enfrentamiento. En el centro de la pintura aparecen otros combatientes ubicados unos frente a los otros en lo que parece ser un cruce de disparos. En otros espacios pueden verse figuras humanas que van quedando tendidas en el campo y espacios donde detonan bombas o artefactos explosivos.

Figura 73. *Combate en las ánimas, río Caguán. La guerra que no hemos visto, un proyecto de memoria histórica.* Francisco, excombatiente de la guerra colombiana. Fundación puntos de encuentro. 2009.



Fuente: <https://laguerraquenohemosvisto.com/es/combate-en-las-animas-rio-caguan/>

A simple vista, tal como señala la mirada crítica que se consideraba líneas atrás, resultaría difícil determinar a qué grupo armado pertenecía el autor de la pintura, en ella no hay ningún rasgo que permita identificar diferencias fundamentales en relación con las motivaciones o justificaciones construidas desde determinado actor armado. La imagen parece contener la representación gráfica de alguien que presenció desde cierta distancia los hechos involucrados en cada uno de sus fragmentos o que está en capacidad de abstraer el recuerdo de una experiencia a la cual sobrevivió.

Sin embargo, justamente por tratarse de un trabajo artístico y no de una diligencia judicial, la decisión de develar las identidades de los sujetos o hacer énfasis en los rasgos diferenciales de los grupos armados participantes debía considerar sus implicaciones y riesgos. En el año 2009 (año en el que se realizó la primera exposición de *La guerra que no hemos visto*), el país se encontraba en un proceso bastante complejo pues, mientras se generaban, a través de la ley de justicia y paz, una serie de condiciones para la desmovilización y las declaraciones de miembros de los grupos paramilitares y guerrilleros, se desplegaron constantes y fuertes operativos militares en contra de los grupos armados que permanecieron activos y no se acogieron a estos procesos de desmovilización.

Por lo tanto, en el caso de los grupos guerrilleros, por ejemplo, desmovilizarse era un acto de traición al grupo armado. Por su parte, en el caso de los paramilitares, se empezaban a realizar las audiencias y a recoger los testimonios y reconocimientos de hechos en los que estuvieron involucrados, pero también las presiones de los mandos medios y cabecillas por controlar aquello que se decía y no se decía frente a los hechos en los que podrían resultar comprometidos. De este modo, hacer visible las identidades y los testimonios de los ex-combatientes en este contexto, hubiera podido generar represalias y problemas de seguridad.

Tiempo después, cuando el contexto propiciado por los diálogos de paz de La Habana, permitió que algunas de las identidades de los excombatientes que hicieron parte del proyecto se revelaran, se conoció que la pintura fue creada por Francisco, un ex-combatiente de las FARC-EP y que las imágenes pintadas aluden a un combate que tuvo lugar en el año 2004 en el departamento de Caquetá. Al respecto de esta experiencia, un fragmento del relato de Francisco advierte: “En un combate usted no lucha por exterminar un enemigo, usted lucha es por sobrevivir. Llegó una bomba. No se sabe quién la tiró, no sabe a quién mata, ni quién lo mató”¹⁹

Representaciones y testimonios como este no reflejan, desde el punto de vista del autor de esta investigación, una homogeneización del sentido de la violencia, sino al contrario, la expresión subjetiva y particular de una experiencia, aquello que excede las orientaciones, las órdenes o las justificaciones para abatir un enemigo previamente definido como tal por el grupo o la estructura militar de la que se hace parte. Es decir, estas expresiones hacen visible que, en el campo de enfrentamiento, para el combatiente raso, las diferencias ideológicas, las identificaciones con los grupos armados a los que pertenecen, parecen borrarse o quedar en un segundo plano, provocando entre los distintos actores una condición común, en la cual, lo fundamental es sobrevivir.

Por otro lado, resulta relevante advertir como algunas posturas críticas parecen exigirles a las prácticas artísticas un compromiso con la verdad objetiva, con un recuento detallado de los hechos ocurridos de forma concreta y diferencial en la guerra, sin embargo, las prácticas artísticas, se relacionan de un modo distinto con estos relatos y con los hechos a los que hacen referencia a como pude hacerse en el contexto de los procesos judiciales.

¹⁹ Fragmento de testimonio de Francisco, tomado de: <https://laguerraquenosvimos.com/es/combate-en-las-animas-rio-caguan/>

Las prácticas artísticas aluden, construyen metáforas, perspectivas reflexivas y críticas, pero no están en capacidad, ni buscan encargarse de llenar los vacíos históricos de los hechos de violencia ni determinar las responsabilidades de sus autores. Hay verdad en estas imágenes, en el sentido en que pertenecen al testimonio visual de un hecho vivido por su autor, sin embargo, esta verdad está mediada por una forma de expresividad que no busca establecer juicios, señalamientos o responsabilidades ante la justicia, a lo sumo, están en capacidad de hacer visibles aspectos que pueden o no traducirse en palabras, develar otros significados, sacarlos a la luz o contraponer sus posibles interpretaciones.

Justamente, otro aspecto señalado como problemático en este proyecto creativo, tiene que ver con la relación que podría establecerse en el conjunto de la obra entre testimonio y verdad, en el marco de una apuesta de memoria histórica. La crítica consiste en señalar el riesgo de naturalizar el contenido de las pinturas como expresiones testimoniales incuestionables y veraces, sin dejar lugar a su problematización o puesta en cuestión, al respecto advierten Gamboa et al.:

La “incuestionabilidad” del testimonio y la memoria han abierto el camino para formas de reconstrucción no académica, prácticas artísticas y trabajos en comunidad que, impulsados por buenas intenciones y una disposición política de encontrar la verdad a partir de las víctimas, reproducen los “modos [dominantes] de percepción de lo social y no plantean contradicciones con el sentido común de sus lectores, sino que lo sostienen y se sostienen en él. (2016. p. 18)

Esta consideración resulta importante en el sentido de no perder de vista que la acción de testimoniar, implica la consideración de un hecho del pasado, desde una visión y posicionamiento en la que se incluyen las percepciones, los intereses y énfasis de quien ofrece el relato. En este caso, las pinturas pueden también proponer versiones matizadas sobre los hechos de violencia, los cuales, sería importante problematizar.

Además del aspecto anterior, se cuestiona también que la exposición haya terminado invisibilizando los contextos específicos de los autores de las pinturas y que, en su lugar, fueran el artista y los comentaristas más cercanos, los encargados de hacer referencia al origen de esos testimonios, de resguardar sus sentidos y proponer interpretaciones, al respecto, de nuevo advierten Gamboa et al.:

Echavarría y los demás comentaristas de la obra son quienes conocen, resguardan y administran los testimonios detrás de estas pinturas: poco a poco, en las

oportunidades que ellos definen y mediados por su propia voz comentadora, los testimonios de los excombatientes salen a la luz. (...) Y no solo los testimonios son administrados, Echavarría y los comentaristas actúan como narrador omnisciente que posee la capacidad de conocer, interpretar y comunicar las verdaderas intenciones de los excombatientes al pintar estas imágenes. Así, además de la problemática equivalencia entre testimonio y verdad, en los textos que acompañan el catálogo de *La guerra que no hemos visto* es recurrente una equivalencia entre testimonio y confesión, equivalencia que se hace evidente en la repetida valoración de las pinturas como “confesiones visuales”. (2016. pp. 19-20)

De esta manera, las consideraciones e interpretaciones anteriores, enmarcan simultáneamente la potencialidad expresiva de este proyecto y su condición problemática. Pues, no se trata simplemente de un grupo de excombatientes que decide construir representaciones gráficas de sus recuerdos y testimonios de la guerra como un aporte a la construcción de la memoria histórica (lo cual, ya es bastante complejo), sino además de la intervención de los artistas, de unos dispositivos y lenguajes expresivos que median y determinan la forma como esas representaciones van a aparecer en el espacio expositivo.

Asimismo, este compromiso con la construcción de memoria histórica implica la generación de una serie de expectativas relacionadas con la determinación de quiénes son los que construyen esos relatos y cuál es su posicionamiento y legitimidad frente a las condiciones del conflicto. En el caso específico de este proyecto creativo se generan desde su denominación dos cuestionamientos que resultan significativos en el marco de los conflictos y las tensiones descritas anteriormente, en primer lugar, ¿Qué es lo que no hemos visto de la guerra? o ¿Cuál es la guerra que aún no vemos? y, en segundo lugar, ¿Cuál es el aporte de este proyecto a la construcción de memoria histórica en Colombia?

Frente a estos interrogantes, es necesario reconocer que tanto *La guerra que no hemos visto*, como su posterior activación en *Ríos y Silencios*, inscriben la posibilidad de configurar una perspectiva de la guerra, desde quienes fueron sus actores directos, recurriendo para ello a la pintura, a la representación de los recuerdos y las experiencias y no a la confesión judicial. Lo que no hemos visto tiene que ver justamente, con la generación de un espacio para hacer inteligibles estos relatos, para hacerlos no solo soportables, sino transmisibles. Es decir, uno de los aspectos más relevantes de este proyecto, es como ha señalado el investigador Rubiano que los talleres en los que se

transmitían algunos procedimientos relacionados con la pintura, son significativos en tanto permiten la “activación del habla”, al respecto señala:

La guerra que no hemos visto opera como dispositivo de activación del habla de los perpetradores de asesinatos, desapariciones, masacres y desplazamiento forzado (...) Para que la palabra se active no basta con preguntar a los testigos, sobrevivientes y perpetradores en busca de información (...). La activación del habla en los casos señalados está unida a la construcción de memoria histórica, que solo es posible con un trabajo de largo plazo con las personas y las comunidades. (2018, p. 82)

Asimismo, el hecho de reunir las distintas pinturas en un formato similar y en un acontecimiento expositivo común, permite establecer, al mismo tiempo, rasgos de semejanza y contraste entre las experiencias y relatos de los excombatientes, enfrentarnos como espectadores al absurdo de las oposiciones radicales entre buenos y malos, a la definición de lo que se considera adversario o enemigo.

Por otro lado, resulta significativo considerar la procesualidad de este proyecto creativo y la forma como ha ido sumando componentes expresivos a lo largo del tiempo, manteniendo un diálogo, que bien podría actuar como una especie de subtexto, frente al complejo transcurrir de las distintas iniciativas de diálogo y negociaciones de cese al fuego que han configurado ese lento y complejo transcurrir de la transición política en Colombia.

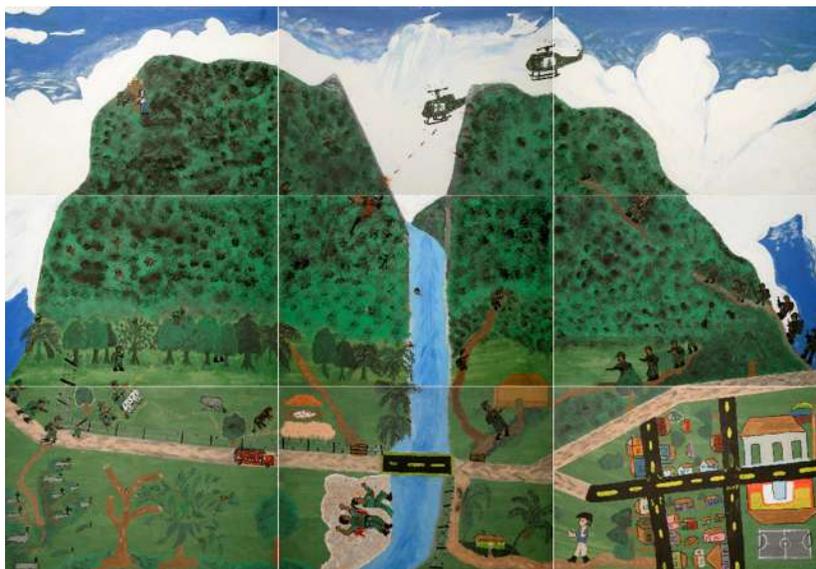
Un ejemplo de lo anterior podría verse reflejado en el proyecto artístico que permite la segunda activación de las pinturas contenidas en *La guerra que no hemos visto*, el trabajo denominado *Ríos y Silencios*, el cual, a su vez, da el título a la exposición en la cual se presentó por primera vez en el Museo de Arte Moderno de Bogotá entre finales del 2017 e inicios del 2018.

El proyecto consiste en una serie de piezas audiovisuales en las que aparecen fragmentos de los relatos orales e imágenes de las pinturas que habían sido producidos años atrás en el contexto del trabajo *La guerra que no hemos visto*. Los videos proponen, además, registros de recorridos desde planos cenitales, de los espacios geográficos a los que aluden los testimonios y relatos de los excombatientes. De este modo, puede verse la espesura de zonas montañosas y selváticas, el caudal de los ríos, las vistas de los caseríos y poblaciones, dando a las pinturas del primer momento del proceso artístico un sentido renovado.

El marco de concreción de los acuerdos de paz de la Habana, así como el complejo, pero significativo avance en relación con las audiencias orales desde la ley de justicia y paz y los procesos de reintegración de excombatientes de antiguas estructuras paramilitares y guerrilleras, permite que puedan escucharse los testimonios y relatos de los excombatientes que habían sido registrados en el proceso realización de *La guerra que no hemos visto*. Estos relatos contienen no sólo el testimonio narrado de los hechos pintados en los cuadros, sino otros aspectos que cargan de particularidad esos relatos. Es posible entonces escuchar el tono de la voz de los excombatientes, sus pausas, percibir los silencios. La hilaridad, fluidez o prevención al relatar los hechos.

En uno de los trabajos denominado *Amargura y sufrimiento en los portales del río Fraguüita*, (ver figura 74) una excombatiente de las FARC, relata el momento en el que se desata un combate con el ejército en el cual hieren al comandante de su estructura, quien finalmente muere en el operativo. Su relato permite transmitir además de la narración del hecho violento, la condición humana que atraviesa la guerra. La emergencia de aspectos como el miedo al sentirse atacado por tropas y helicópteros, el señalamiento a otros actores de la zona como traidores, la lealtad que lleva en este caso, a tomar la decisión de saltar al río para resguardar el cuerpo ya sin vida de su comandante.

Figura 74. *Amargura y sufrimiento en los portales del río Fraguüita*. María Lilia, excombatiente FARC-EP. Fundación Puntos de encuentro. (2009).



Fuente:
<https://laguerraquenohemosvisto.com/es/amargura-y-sufrimiento-en-los-portales-del-rio-fraguüita/>

De este modo, resulta significativo en la pieza audiovisual la forma como narrativamente se van estableciendo las relaciones de contraste o superposición entre el relato, algunos detalles de la pintura realizada años atrás y el recorrido por el territorio. La cámara recorre la geografía, haciendo visibles parajes incrustados en la espesura de la selva y la montaña, grandes árboles y vegetación atravesada por el caudal ruidoso del río. Los detalles de la pintura reflejan la percepción subjetiva de un acontecimiento y la emergencia del testimonio, que al aparecer en la voz de su autor y no solo en la transcripción de su contenido le da un matiz particular a lo expresado. Es la posibilidad de presenciar distintas capas de un mismo acontecimiento, aunque mediadas por temporalidades distintas, el recuerdo de los hechos, el momento de emergencia y elaboración del relato, la representación de la pintura y el registro audiovisual del espacio geográfico.

Es justamente en la consideración de cada una de estas capas expresivas en donde se configura, desde mi punto de vista, el aporte significativo de este trabajo a la construcción de un proceso de memoria histórica, entendiendo esta última como una instancia que se va estructurando a través de fragmentos, en la reunión de sus indicios, de los rastros que se van activando en distintos momentos y en condiciones contextuales diferentes, intentando llenar vacíos o por lo menos, ofreciendo una mirada más amplia sobre las complejas interacciones entre el pasado, el presente y las expectativas de futuro.

De este modo, este proceso creativo además de propiciar un espacio para la “activación del habla” como lo ha señalado Rubiano (2018), representa un registro particular de la violencia política. En este registro, la práctica artística no opera sólo como marco representativo de los hechos, las geografías y los testimonios, sino como eje constituyente y articulador de una perspectiva estética de la memoria histórica.

Ahora bien, lo que se denomina en este caso perspectiva estética no hace referencia solo a la disposición de los aspectos formales y expresivos de los proyectos *La guerra que no hemos visto* y *Ríos y silencios*, sino fundamentalmente a lo que apunta Rancière (2014), cuando hace referencia a como en el contexto de lo común, de aquello que contiene los aspectos compartidos por un grupo social, como marco de concreción de lo político, se da una distribución o reparto de lo sensible. En esta distribución distintos modos de hacer intervienen en la constitución y tematización sobre lo común,

estableciendo diferencias en las formas de dar cuenta de las interacciones colectivas y construyendo desde estas elaboraciones significados que permiten interpretar de forma particular los hechos, con el fin de insertar de nuevo estos significados particulares en el ámbito colectivo.

De esta manera, no hablo de una suerte de estetización de la violencia o una simple forma de “presentar estéticamente” una serie de testimonios, sino del valor constitutivo de las prácticas artísticas, como uno de los modos posibles para propiciar las condiciones de emergencia de esos testimonios, de las imágenes de los cuadros y de su disposición posterior por parte de Echavarría y su equipo de colaboradores, en la construcción de las piezas audiovisuales que conforman *Ríos y Silencios*. Cada modo de hacer, cada forma de expresar ocupa un papel diferenciado en la construcción de esta apuesta de memoria histórica. Así, dice Rancière:

Esta estética no puede entenderse en el sentido de una confiscación perversa de la política por una voluntad del arte (...) es un recorte de los tiempos y los espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y lo que está en juego en la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo. (2014, p. 20)

En este sentido, estas prácticas artísticas constituyen un espacio político, no sólo por el hecho de tematizar la guerra y la violencia, sino fundamentalmente por movilizar, desde su modo de hacer particular, nuevos sentidos que están insertos en la configuración colectiva de toda una sociedad.

Es la relación tejida entre el proceso artístico y los acontecimientos a los que hace referencia, lo que permite ir consolidando tanto sus lenguajes expresivos internos (talleres, pinturas, testimonios, audiovisuales) como la definición del momento histórico en el que cobra pertinencia su inscripción como obra para los otros (espectadores y colectivo social en general). Pero también es la posibilidad de reunir, por un lado, la condición de indexicalidad, tematizada a lo largo de este trabajo, como uno de los rasgos predominantes de las prácticas artísticas, de hacer énfasis en las inscripciones de la experiencia de la violencia, en sus indicios y, por otro lado, de dar lugar a lo testimonial, como eje expresivo y movilizador de la memoria histórica.

4.3 Inscripciones públicas. Espacialidades del duelo y la memoria

En el marco de las tensiones por la construcción de los registros fragmentarios de la memoria histórica sobre la violencia política en Colombia, los cuales transitan entre la confrontación ideológica y la necesidad de reconocimiento y legitimidad social, las prácticas artísticas encuentran en la intervención del espacio público un ámbito de suma relevancia para activar formas de conmemoración de las víctimas y señalar los efectos del conflicto armado. Bien sea porque propongan intervenir el espacio público, interfiriendo las rutinas cotidianas, señalando en los lugares emblemáticos, de mayor tránsito o congregación las ausencias, los vacíos y las demandas de las víctimas o porque proyecten la creación o recuperación de espacios ruinosos, edificaciones significativas que sirvan como soporte a iniciativas de rememoración y activación de la memoria colectiva.

En lo que sigue de este apartado se analizarán algunos aspectos relacionados con tres prácticas artísticas realizadas en el espacio público en el contexto reciente *Sumando ausencias* (2016) y *Quebrantos* (2019) de Doris Salcedo y *Laberinto de ausencias* (2019) del colectivo Magdalenas por el Cauca. Aunque estas prácticas comparten desde su denominación, la alusión a la ausencia como eje central, así como el recurso de nombrar y llenar el espacio con las descomunales cifras y casos de víctimas y personas desaparecidas, se diferencian en los recursos expresivos desplegados y en como sortearon algunas de las tensiones que implica inscribir este tipo de prácticas en el espacio público.

4.3.1 Inscribir la ausencia en el espacio

Doris Salcedo es sin lugar a dudas una de las artistas colombianas con mayor reconocimiento en el ámbito internacional. Sus obras han sido expuestas en galerías y museos como el Guggenheim de Nueva York, el Tate Modern de Londres, entre otros. Asimismo, ha recibido importantes premios y reconocimientos como el Premio

Velásquez de Artes Plásticas (2010), el Hiroshima Art Prize (2014), Nasher Prize de Escultura (2015) y más recientemente el Premio Art Nomura (2019).

Se podría decir que el eje predominante del trabajo artístico de Salcedo está relacionado con la tematización de la experiencia colectiva de la violencia política y de manera particular en relación a sus efectos en las víctimas. Lo anterior se hace visible en proyectos artísticos a los que hemos hecho referencia en anteriores apartados como *Atrabiliarios* (1992) y otros proyectos emblemáticos como *La casa viuda* (1994), *Plegaria muda* (2014), entre otros. De la misma forma, Salcedo ha intervenido en varias oportunidades la Plaza de Bolívar de Bogotá, mediante una serie de “acciones de duelo” motivadas por hechos específicos ocurridos en el marco del conflicto armado interno.

Uno de sus trabajos más emblemáticos tuvo lugar en una de las esquinas de la fachada del edificio del Palacio de Justicia, epicentro de uno de los acontecimientos más impresionantes de la historia del conflicto armado interno, ocasionado por la toma de este edificio por parte del grupo guerrillero M-19 y la posterior re-toma, por parte de la fuerza pública. Cuerpos calcinados. Magistrados, trabajadores, visitantes, militares y guerrilleros asesinados y un número importante de personas desaparecidas, representan el saldo más dramático de este hecho.

El 6 y 7 de noviembre de 2002, 17 años después de la toma del Palacio de justicia, fueron apareciendo sobre su fachada ya restaurada, una serie de sillas suspendidas desde la parte superior. Las *sillas vacías del palacio de justicia*, como se conoce la intervención, (ver figura 75) fueron apilándose con calculado desorden en un fragmento de la pared. La acción de Salcedo, resultaba un gesto de conmemoración que propuso a su vez una especie de paralelo en el tiempo y el espacio. La intervención artística, cuya duración se prolongó alrededor de 53 horas entre la aparición de la primera silla y la desaparición de la última, se vale de estos objetos para proponer un acto que transita entre la instalación y lo performativo. Una acción que mantiene el movimiento ininterrumpido de aparecer y desaparecer como un sutil gesto crítico y simbólico que activa formas particulares de memoria, en los límites entre el espacio institucional y el espacio público de la plaza de Bolívar de Bogotá.

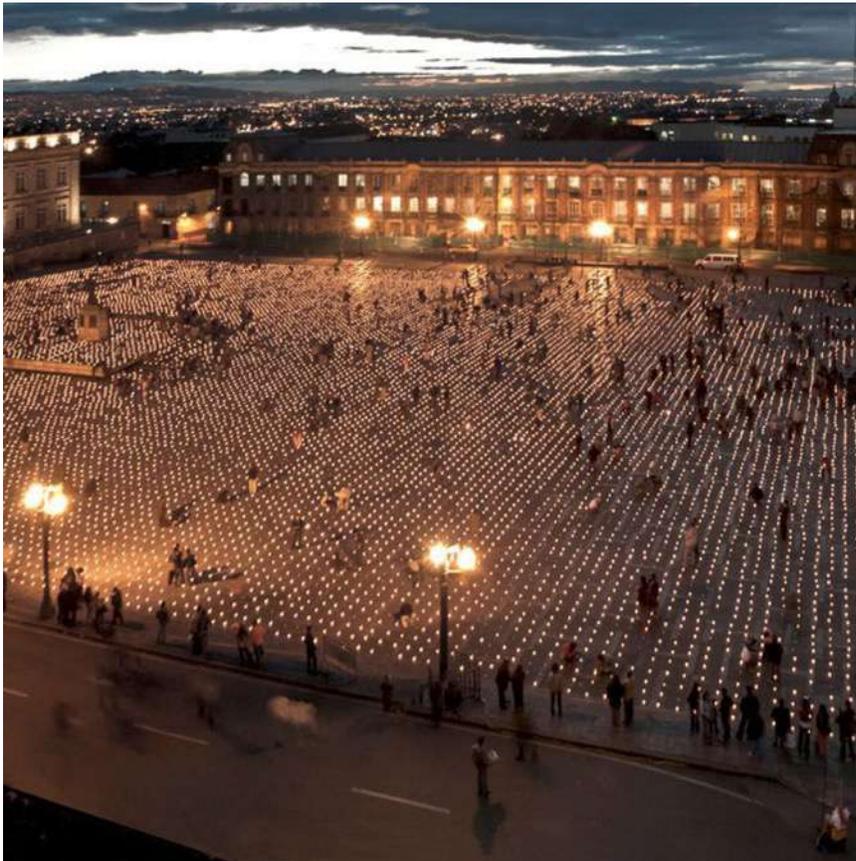
Figura 75. *Las sillas vacías del Palacio de justicia*. Doris Salcedo. Palacio de Justicia – Plaza de Bolívar de Bogotá. 2002.



Fuente: <https://artishockrevista.com/2015/02/19/museo-arte-contemporaneo-chicago-acoge-una-retrospectiva-doris-salcedo/>

Años después, el 3 de julio de 2007, Doris Salcedo interviene de nuevo el mismo espacio. Esta vez su *acción de duelo* (ver figura 76) consistió en la instalación de aproximadamente veinticuatro mil velas, llenando el cuadro central de la plaza y convocando a transeúntes y habitantes de la ciudad de Bogotá, a encenderlas como homenaje y acción de duelo frente a los hechos ocurridos el 29 de junio del mismo año, en el que 11 diputados del departamento del valle fueron asesinados por las FARC EP, después de llevar alrededor de 5 años en cautiverio.

Figura 76. *Acción de Duelo*. Doris Salcedo. Plaza de Bolívar de Bogotá. 2007.



Fuente: <https://artishockrevista.com/2015/02/19/museo-arte-contemporaneo-chicago-acoge-una-retrospectiva-doris-salcedo/>

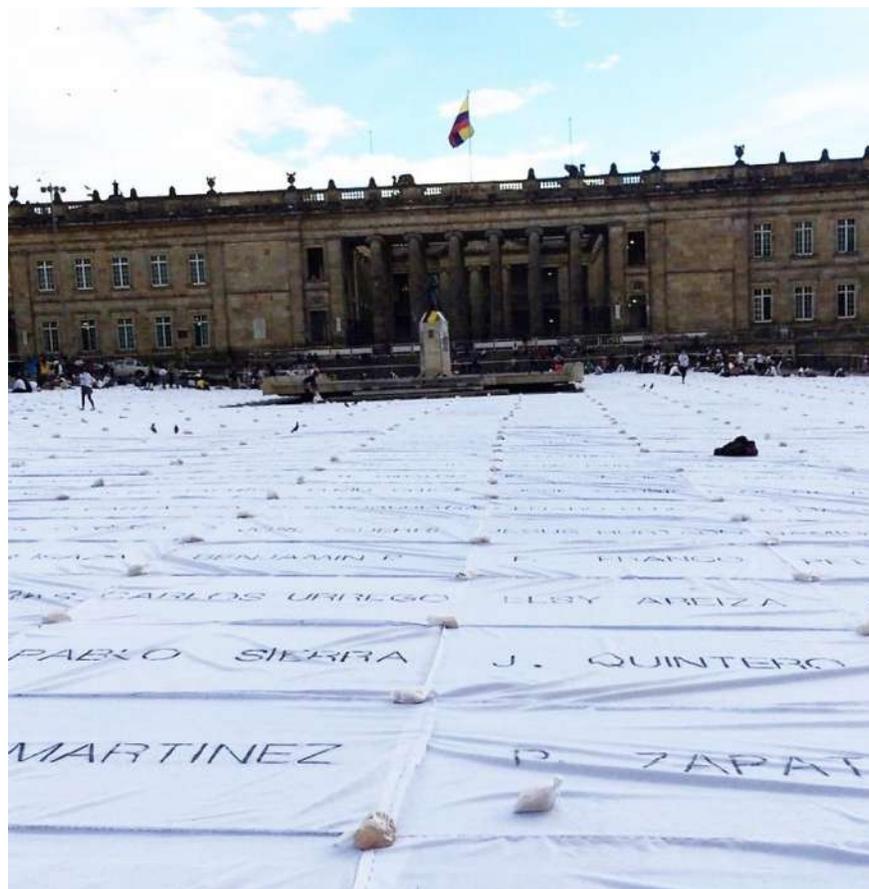
En 2016, la artista realiza una nueva “acción de duelo” en la Plaza de Bolívar de Bogotá. En el marco de las tensiones y el ambiente de fuerte polarización atizado por los resultados electorales del Plebiscito por la paz²⁰, en los cuales, como es de público conocimiento el voto por el NO se impuso por un estrecho margen. La propuesta creativa se propone como respuesta a este hecho. Inicia con una amplia convocatoria

²⁰ El 2 de octubre de 2016 se llevó a cabo la votación del Plebiscito por la paz, iniciativa del gobierno de Juan Manuel Santos que buscaba referendar por la vía del voto popular la aprobación del contenido del documento del Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera (2016), firmado por el gobierno y las FARC -EP. Como es de público conocimiento, el resultado de la votación arrojó una estrecha victoria por parte de los partidarios del NO, lo cual, desató una tormenta política y la reagudización de diversas formas de agresión mediática, haciendo visible la honda polarización que atraviesa las interacciones políticas en Colombia.

difundida por medios de comunicación, redes sociales y canales de entidades como el Centro Nacional de Memoria Histórica.

La convocatoria estaba dirigida a víctimas del conflicto armado, artistas, estudiantes e interesados en general en participar del bordado con ceniza de 1900 nombres de víctimas del conflicto armado interno, sobre fragmentos de tela blanca de 2x2.5 mt. y la posterior unión de estos fragmentos de tela, mediante la sutura realizada por miles de personas en una gran acción colectiva de conmemoración en la plaza de Bolívar denominada *Sumando ausencias* (ver figura 77). Los nombres que aparecieron en las telas fueron seleccionados de forma aleatoria de un listado aportado por la Unidad para la Atención y Reparación Integral de las Víctimas.

Figura 77. Sumando Ausencias. Doris Salcedo. Plaza de Bolívar de Bogotá. 2016.



Fuente:
<https://soundsandcolours.com/articles/colombia/sumando-ausencias-doris-salcedos-reverent-call-for-peace-34170/>

El resultado de la obra es una imagen impresionante, (ver figuras 78, 79) sería difícil dudar del poder expresivo y simbólico de la intervención creativa al ver la plaza

de Bolívar de Bogotá cubierta por una gran mortaja blanca, con la inscripción de 1900 nombres que activaron el sentido colectivo de sus ausencias. La imagen además de sobrecogedora, se instala en un lugar cargado de historia, hechos y memorias que reflejan una parte fundamental de la historia política colombiana.

Figura 78 y Figura 79. *Sumando Ausencias*. Doris Salcedo. Plaza de Bolívar de Bogotá, 2016.



Fuente: <https://forecastpublicart.org/sumando-ausencias/>

Sin embargo, la intervención artística provocó una serie de debates relacionados no tanto con la capacidad expresiva de la imagen, sino con su construcción como acontecimiento, con las interacciones que tuvieron lugar entre Doris Salcedo, las víctimas, colaboradores del proceso creativo y otros manifestantes y sectores sociales. Este debate se prolongó por meses y tuvo como uno de sus escenarios algunas redes sociales y el portal especializado en arte contemporáneo Esfera Pública.

Algunos de los comentarios hacían eco de valoraciones que han recaído sobre el trabajo de Salcedo y otros artistas que se han ocupado de tematizar la experiencia de la violencia política en Colombia, señalándolos de instrumentalizar el dolor de las víctimas, de hacer fama y lograr reconocimiento social y económico a costa del dolor de los familiares de los desaparecidos. A esto parecía hacer referencia, por ejemplo, el contenido de un cartel, registrado por varios medios de comunicación y que según Leonardo Párraga en su artículo *Sumando Ausencias y multiplicando exclusión*, se encontraba levantado por uno de los manifestantes en el límite de la barrera que protegía la instalación de Salcedo. El cartel decía: “Doris Salcedo, ¡No trafique más con el dolor de las víctimas!” (Párraga, 2016).

En este mismo artículo, Párraga (2016) hace referencia a algunas situaciones de tensión generadas entre la intervención de Salcedo y una iniciativa de protesta y ocupación política del espacio denominada *Campamento por la paz*, la cual, agrupaba organizaciones estudiantiles, colectivos de víctimas del conflicto armado y otras organizaciones de la sociedad civil.

El campamento fue emplazado en un área central de la Plaza de Bolívar, dos días después de los resultados del Plebiscito, bajo la consigna de permanecer allí hasta que se iniciara la implementación de los acuerdos de paz entre el gobierno de Juan Manuel Santos y las FARC EP. La tensión principal entre esta iniciativa y la obra de Salcedo se daba alrededor de la valoración sobre la legitimidad social de las expresiones, del uso del lugar y de la capacidad que podían o no tener estas iniciativas de llegar a acuerdos, partiendo de la base de que ambas tenían un objetivo similar, levantar una voz, inscribir un gesto, una expresión de protesta y malestar frente a la sensación derivada de los resultados del Plebiscito.

A pesar de los diálogos y acercamientos entre Salcedo, su equipo de colaboradores y los organizadores del *campamento por la paz*, no fue posible establecer un acuerdo que permitiera la fusión de las dos iniciativas o que impidiera el desplazamiento del campamento del centro de la plaza (como finalmente sucedió) para garantizar las adecuaciones técnicas y formales de la intervención propuesta por la artista, al respecto dice Párraga en su artículo:

se siguió insistiendo en la necesidad de tener una obra prístina, sin ninguna posible falla, sin ningún doblez o parte que rompiera con la visión de la artista. Había una presión clara sobre el campamento, de cómo podría verse que un grupo trabajando por la paz se oponga a que se ejecute una obra que va en las mismas líneas, ya que allí podría perderse la consistencia como movimiento. Pues entonces como campamento nos movimos en frente del Palacio de Justicia para permitir que otras expresiones que también plantean usar el espacio público donde estamos temporalmente, que es de todos, tengan cabida. Ahora bien, acá comienzan a aflorar detalles muy simbólicos de la realidad que atraviesa el país. El “desplazamiento” del campamento es representativo del fenómeno que ha ocurrido en el país, donde más de 5 millones de personas han tenido que abandonar sus tierras, su hogar, muchas veces por motivos que no necesariamente propician el bien común. (Párraga, 2016)

Resulta significativo en este artículo el hecho de que su autor establezca una relación entre el “desplazamiento” del campamento y el drama del desplazamiento forzado, pues, hace visible el nivel de tensión que puede darse en la búsqueda de

reconocimiento y legitimidad social, incluso entre sectores e iniciativas sociales que parecen tener puntos de vista comunes. Podría pensarse que la comparación entre las dos formas de “desplazamiento” resulta exagerada, sin embargo, el punto de vista de quien la realiza y de la percepción de los organizadores del *Campamento por la paz*, cobra una validez histórica y política. Estas organizaciones tuvieron que ceder su espacio no tanto porque con ello garantizaran el bienestar común, sino porque se quedaron sin elementos para resistir ante una práctica investida de mayor poder y legitimidad institucional.

Ahora bien, se considera que lo anterior no le resta capacidad expresiva a la obra de Salcedo, ni le da la razón a las expresiones que ven en su trabajo una forma de instrumentalización del dolor de las víctimas. Sin embargo, permite hacer visibles las complejas tramas de sentido que emergen de estas tensiones, los aspectos paradójicos que se desprenden de la realización de esta intervención, en relación con quienes se sienten incluidos o excluidos y que contrastan incluso con la intencionalidad, que por lo menos discursivamente, proyecta la artista alrededor de su propuesta creativa. Advierte Salcedo días después de la acción:

“Sumando ausencias es una obra en que las víctimas del conflicto fueron puestas en el centro de nuestra vida política por una comunidad efímera que se forjó en los días en que hicimos la obra” (...) Procuero restituir con ella el sentido, el significado y la dignidad que la violencia les arrebató a sus víctimas” (...) “No soy activista política y no creo en la redención estética. El arte no puede salvar ni una sola vida y, sin embargo, nos restituye la dignidad y la humanidad que perdemos cada vez que ocurre una muerte violenta (Salcedo, 2016. Entrevista con Cecilia Orozco Tascón, El espectador.)

Resulta más que loable el compromiso que expresa Salcedo a través de su trabajo, es bastante significativo, además, la claridad con la que asume que el arte no redime, ni salva vidas. Sin embargo, en su perspectiva, prevalece una especie de responsabilidad adquirida con las víctimas por devolverles algo de dignidad a través del trabajo artístico y en esta apuesta posiciona su obra en una delgada línea entre dos extremos, por un lado, cierta forma de mesianismo, representado en la acción de expresarse en nombre de las víctimas y arrogarse el rol de dignificarlas, por el otro, la contundencia expresiva y conmovedora de una imagen que contiene 1900 nombres de víctimas del conflicto armado bordados con ceniza y de una “acción de duelo” que cubre con una mortaja gigantesca la plaza pública más importante del país.

De este modo, resulta difícil inclinar la balanza de valoración sobre esta intervención hacia su completo rechazo o hacia su aceptación sin cuestionamientos, lo cual, hasta cierto punto, permite dar cuenta de su eficacia para abrir nuevas discusiones y diálogos sociales. Sin embargo, sería necesario resaltar que en tanto “acción de duelo” la intervención de Salcedo, permite colectivizar una experiencia de ausencia, inscribiéndola ceremoniosamente en una intervención que tiene lugar en un espacio cargado de tensiones sociales y políticas. Tal como señala Rubiano (2017) “Una cuestión fundamental en la elaboración del duelo tiene que ver con la construcción de un marco que simbolice o represente la pérdida”, en este caso, la intervención de Doris Salcedo, configura uno de estos marcos expresivos, el cual “simboliza, reconoce y registra las pérdidas humanas del conflicto armado en Colombia.

En este sentido, *Sumando ausencias*, configura una iniciativa de reconocimiento de lo común, expresado en la posibilidad, como decíamos antes, de propiciar un “marco que simboliza la pérdida” (Rubiano, 2017) y una “acción de duelo” que reúne una serie de elementos que buscan congregarse una parte de la sociedad en el espacio de la plaza pública. Sin embargo, la intervención no puede soslayar las tensiones previas y las generadas a partir de su percepción. Las inclusiones y exclusiones que configuran su posibilidad de agencia y los distintos modos de hacer y expresar sentido sobre los acontecimientos que originan su puesta en obra. En este caso, cobra de nuevo relevancia la confluencia tematizada por Rancière, entre prácticas estéticas y prácticas políticas y que desde su perspectiva dan forma a ese reparto de lo sensible, que

fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas. Esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto. (Rancière, 2014, p. 19)

Ahora bien, las relaciones y formas de interacción entre lo común y sus partes o entre unas partes y otras no están exentas de tensiones y confrontaciones entre sí, por el contrario, difícilmente podrían estar determinadas por una relación de plena correspondencia o de homogeneidad. Es decir, el espacio de la plaza pública, en este caso la plaza de Bolívar de Bogotá, se convierte en escenario de confluencia de distintas formas de ser y expresar sentido sobre la experiencia de la violencia y el malestar que genera para un sector de la sociedad no lograr concretar acuerdos estables que permitan

la finalización del conflicto armado interno. Las prácticas artísticas y de forma particular, en este caso, *Sumando ausencias* representa uno de esos modos de hacer, coexistiendo con otros, los cuales toman forma en otro tipo de agenciamientos como las ocupaciones políticas del espacio (Campamento por la paz), las marchas de distintos sectores políticos, las expresiones de las organizaciones de familiares de víctimas.

Cada una de estas prácticas y sus actores proponen su propio modo de construir sentido sobre la experiencia de la violencia. Estos distintos modos de hacer se tocan, se encuentran en momentos y dinámicas concretas, pero no son plenamente equivalentes. Como expresa la filósofa Laura Quintana al analizar los recursos estéticos de algunas prácticas políticas y los componentes políticos de prácticas artísticas, hacer equivalentes de forma plena estos repertorios tanto estéticos, como políticos,

puede llevar a pensar, entre otras cosas, que el trabajo disensual de los artistas puede sustituir la creación de los distintos disensos por parte de los colectivos de gentes cualesquiera que hacen ver sus problemas como comunes; o que el artista es el que puede darle voz y visibilidad a quienes al parecer no podrían hacerlo por sí mismos, lo que sería equivalente a negar la agencia de los sujetos para cuestionar o confrontar las sujeciones que los producen y los atraviesan. (Quintana, et. al, 2016, p. 4)

Es decir, para traer de nuevo la reflexión al caso concreto que analizamos, no es el artista el que dignifica las víctimas, por más que esto prevalezca en la enunciación pública de sus intenciones, tampoco su trabajo artístico habla o se expresa en lugar de sus dolientes, así como tampoco su trabajo expresivo consiste en traficar con sus testimonios y su dolor. *Sumando ausencias* y otras prácticas artísticas que se manifiestan en el espacio público o que se proyectan en lugares expositivos, sagrados o de interacción social, como algunos de los proyectos que hemos descrito y analizado a lo largo de este trabajo, proponen formas de mediación sobre la experiencia de la violencia, generando nuevos sentidos o nuevos acontecimientos que detonan registros particulares de visibilidad. En este caso, una imagen impresionante que se posiciona sobre un espacio de debate, confrontación y movilización social para generar otros puntos de discusión, otras aristas reflexivas que operan sobre ese mismo marco de lo común.

4.3.2 Nombrar y exponer las ausencias

Otro aspecto significativo y a la vez problemático en *Sumando ausencias* es la referencia a los nombres concretos de las víctimas y el mecanismo empleado para su selección. Como ya se había mencionado la selección de los 1900 nombres fue realizada de forma aleatoria a partir de un listado proporcionado por la Unidad de Víctimas. Salcedo dispone como eje central de la acción y de la apuesta material y expresiva de la obra estos nombres concretos. Al respecto, Rubiano (2017) señala:

(...) es el tratamiento cuantificable el que resulta problemático: la selección aleatoria asume estos nombres desde el anonimato, es decir, como si estos nombres estuvieran abandonados y sin dolientes. Y son éstos, precisamente, quienes de manera persistente han movilizado los nombres y los rostros de sus familiares asesinados y desaparecidos en el espacio público, en convenciones, en medios, en redes sociales. Cada nombre tiene un doliente que lo encarna, de ahí que resulte sensible para los familiares que los nombres sean utilizados sin su consentimiento o, en otros casos, que los dolientes hayan querido llevar los nombres de los suyos sin que les fuera permitido inscribirlos en las telas. (s.p)

Si bien, hubiera resultado casi imposible reunir todos los nombres de las víctimas del conflicto armado en Colombia en la intervención artística, la selección aleatoria de los 1900 que hicieron parte de la intervención, efectivamente despersonaliza el procedimiento y propone como criterio para determinar los seleccionados, el que se amoldaran a las consideraciones técnicas y espaciales de la obra, lo cual, es interpretado en este caso, como un desconocimiento de la identidad de cada una de las víctimas -al decir que las reduce al anonimato- y una falta de consideración con sus dolientes y familiares.

Este mismo procedimiento se repite en la más reciente intervención de Salcedo en la plaza de Bolívar de Bogotá, denominada *Quebrantos* (ver figura 80). En esta oportunidad, los nombres corresponden a líderes sociales asesinados y la intervención hace referencia a la dramática violencia y selectiva persecución a la que han sido sometidos estos líderes en distintas zonas geográficas del país y que se ha intensificado de forma preocupante desde la firma de los acuerdos de paz de la Habana. Hasta la fecha de realización de la intervención, habían sido asesinados alrededor de 470 líderes sociales, entre diciembre de 2016 y mayo de 2019. Salcedo selecciona, de nuevo aleatoriamente 165 nombres como eje central de su propuesta artística.

Figura 80. *Quebrantos*. Doris Salcedo. Plaza de Bolívar de Bogotá, 2019.



Fuente: <https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-doris-salcedo-won-inaugural-1-million-nomura-art-award>

Quebrantos se realizó además como parte de un programa institucional coordinado por la Comisión de la Verdad y la Dirección de patrimonio cultural de la Universidad Nacional de Colombia denominado “Conmemoraciones”, el cual propone el desarrollo de una serie de intervenciones simbólicas en distintos lugares de la geografía nacional. Además, su realización tuvo lugar en el marco del Primer diálogo para la no repetición, *Larga vida a los líderes y lideresas sociales defensores y defensoras de derechos humanos*, evento organizado también por la Comisión de la verdad y que reunió un número importante de líderes sociales de distintas zonas del país, quienes participaron de forma activa de la intervención artística.

De este modo, los 165 nombres fueron delineados en papel sobre el suelo de la plaza. Posteriormente, en un gesto simbólico propuesto por los organizadores, dos personas se paran y se abrazan sobre un marco de madera que contiene un vidrio. El

peso y el movimiento de las dos personas, hacen que el vidrio se “quiebre” en pequeños fragmentos, con los cuales se rellenan cada una de las letras que componen los nombres de los líderes sociales asesinados que componen la intervención artística. (ver figuras 81, 82)

Figura 81 y Figura 82. *Quebrantos* (2019). Doris Salcedo. Plaza de Bolívar de Bogotá



Fuente: www.elespectador.com/colombia2020/justicia/verdad/quebrantos-los-vidrios-rotos-que-los-lideres-no-quieren-volver-escuchar-articulo-865322/

Si bien, las tensiones en el espacio de la plaza de Bolívar no fueron tan visibles como en el caso de *Sumando ausencias*, algunos académicos y críticos han señalado aspectos que consideran problemáticos en relación con esta intervención artística que permiten valorar sus componentes y recursos expresivos. Así Claudia Díaz, ganadora en dos ocasiones del Premio Nacional a la Crítica y el Ensayo de Arte en Colombia, afirma:

Quebrantos de Doris Salcedo parece querer crear un velo sutil alrededor de la verdad (...) Ese velo es preocupante porque diluye la atención sobre lo fundamental y es el señalamiento y procesamiento de los responsables de estos crímenes, desapariciones, torturas y destrucción general de Colombia. (Díaz, 2019)

Apreciaciones como esta, por ejemplo, parecen insistir en reclamarle a las prácticas artísticas un compromiso con la denuncia y la “verdad” como única posibilidad de articular su condición estética con el contexto político en el que se inscriben las demandas de justicia alrededor del asesinato de líderes sociales. Según esta perspectiva, en lugar de provocar acontecimientos mediáticos y “distractores”, las

prácticas artísticas tendrían que ocuparse de señalar los responsables de los hechos de violencia.

En el caso concreto del trabajo artístico de Doris Salcedo, esta mirada ve reflejado un interés mediático y un afán exacerbado de reconocimiento de la artista, aunado a una política institucional previamente agendada, llevando incluso, según su perspectiva, a una suerte de espectacularización del duelo, “El duelo ha devenido en espectáculo. La plaza pública como un teatro abismal en que todos pueden fisgonearlo, así como se deleitan otros con las excrecencias de los cuerpos llevadas al foco de la escena estética del museo” (Díaz, 2019).

Por otro lado, el investigador Rubiano (2019), establece una serie de contrastes entre los aspectos materiales, simbólicos y expresivos involucrados tanto en *Sumando ausencias*, como en *Quebrantos*. Asumiendo una posición de perplejidad y rechazo frente al uso del vidrio como material central de la propuesta, frente a la acción de “quebrar” dadas sus connotaciones y sentidos literal y metafórico y por no alcanzar, según su punto de vista, a propiciar una acción expresiva que estuviera en capacidad de dignificar las pérdidas humanas, al respecto advierte Rubiano (2019):

El material utilizado para “Sumando ausencias”, por ejemplo, requería de un cuidado y una delicadeza que resultaban adecuados con aquello que se buscaba. La inscripción de los nombres con cenizas, así como la acción de tejer cada tela hasta conformar una inmensa mortaja, construyeron un marco que dignificaba las pérdidas humanas (...) Todo lo que indico se invierte o contradice en “Quebrantos”: en lugar de silencio, el insoportable ruido; en lugar de delicadeza, precaución (warning); en lugar de tejer, romper (...) Aun no logro comprender por qué se llegó a ese punto en el que, en lugar de restaurar y devolverle la identidad a las víctimas mediante la visualización de su nombre, se violenta el material con el que el nombre se inscribe y en el que cada palabra resulta peligrosa, amenazante, hiriente, puntiaguda.

A pesar de que las valoraciones y consideraciones anteriores parecen detenerse sobre aspectos distintos, terminan compartiendo directa o indirectamente la enunciación de una valoración moral de la intervención artística de Salcedo, una especie de llamado al “deber ser”, a la forma cómo tendrían que realizarse las conmemoraciones estéticas de este tipo. En el caso de Díaz (2019), una reconvención a las prácticas artísticas que se definen como “arte político” para que asuman un lugar desinteresado de denuncia y subordinación frente a las necesidades de justicia y verdad. En el caso de Rubiano (2019), un llamado al silencio ceremonioso, a la acción

restauradora como vía para construir un marco expresivo sobre la experiencia de la violencia y sobre la posibilidad del duelo.

Si bien, el lugar de la crítica y el análisis reflexivo y no condescendiente se hace fundamental en este contexto de producción de sentido, pues no está en juego tan sólo la coherencia formal o conceptual en la obra de una artista, sino el análisis sobre una acción de conmemoración y duelo colectivo, que involucra a víctimas y dolientes, en el contexto de pervivencia de las dinámicas del conflicto armado y la violencia política, pienso que en cierto sentido, las dos posturas terminan concluyendo demasiado pronto su valoración moral. Sin embargo, la consideración de algunos de sus planteamientos permite continuar un diálogo, ya iniciado líneas atrás con la perspectiva teórica de Rancière (2010), haciendo referencia, en este caso a la problematización de los modos de “eficacia de las prácticas artísticas”.

Esta expresión tematizada por Rancière (2010) en su libro: *El espectador emancipado*, permite situar algunos de los aspectos relacionados con el caso que atañe en un escenario reflexivo más general y complejo, el de las relaciones y tensiones entre las prácticas artísticas y los contextos políticos de su inscripción. En este escenario, la “eficacia de las prácticas artísticas” se relaciona con tres conformaciones tradicionales que prevalecen históricamente desde inicios de la modernidad como formas de comprensión de la relación entre arte y política. En primer lugar, la que afirma que “el arte es político porque muestra los estigmas de dominación” (Rancière, 2010, p. 54) (compromiso con la denuncia, la justicia y la verdad). Es decir, la politicidad del arte es valorada en cuanto las prácticas artísticas están en capacidad de representar los dilemas morales y conflictos políticos del colectivo social, subordinando su capacidad expresiva a la denuncia de las formas de poder dominante o a modelar lo que se consideraría correcto o reprochable. Lo problemático de este modelo según Rancière,

no concierne entonces a la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo. Concierne a ese dispositivo mismo. Su fisura deja aparecer que la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes. (2010, p. 57)

Esta fisura da lugar a otro modo de “eficacia del arte” desde el cual la politicidad de las prácticas artísticas se expresa en su capacidad de salir “de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social” (Rancière, 2010, p. 54) (configura un marco para la dignificación de pérdidas humanas (Rubiano, 2019)). En este caso, ya no se trataría tanto de que las prácticas artísticas representen los conflictos morales y políticos, sino de que su propia construcción es inseparable de los modos de vida colectiva. Es decir, en este caso, las prácticas artísticas afirman una relación constitutiva con las dinámicas sociales, “el arte sin representación, el arte que no separa la escena de la performance artística y la de la vida colectiva” (Rancière, 2010, p. 57).

Por último, la contraposición entre las dos conformaciones anteriores, da lugar, según Rancière a una tercera forma de eficacia de las prácticas artísticas, denominada por el autor como “eficacia estética” (2010, p. 58). El aspecto central de esta perspectiva es “el disenso”, al respecto advierte:

Lo que yo entiendo por disenso no es el conflicto de las ideas o de los sentimientos. Es el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad. Es en ello que el arte, en el régimen de la separación estética, se encuentra tocando a la política. Pues el disenso está en el corazón de la política. (2010, p. 61)

En este caso, según el planteamiento de Rancière (2010), la eficacia de las prácticas artísticas no corresponde con una naturaleza mimética en la que se reflejan y moldean los conflictos morales y los comportamientos colectivos, ni con aquella en la que se funden las conformaciones de las prácticas artísticas y la vida colectiva, sino que opera a través de una aparente desconexión. Es decir, de la posibilidad expresiva de una conformación, tanto material, como discursiva, que reclama una función propia, a veces en tensión, a veces articulada con intereses, hechos y acontecimientos sociales, pero que no coincide de forma plena con una intencionalidad o con una expectativa determinada, por más loable o necesaria que se considere por parte de los sectores que se sienten convocados o confrontados frente a su manifestación.

De este modo, más que intentar ubicar las intervenciones de Doris Salcedo, en el marco de alguno de estos modos de eficacia artística, lo anterior permite tal vez, reconocer la confluencia y el roce de algunos de los aspectos de estos modelos y su compleja interacción en el marco de un contexto político bastante polarizado, como es el caso del colombiano. Por otro lado, posibilita reconocer que las relaciones entre

prácticas artísticas, estética y política son disímiles, pero inevitables, esto en el sentido en que

Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible. Hay así una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como recorte singular de los objetos de experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a tal o cual causa. (Rancière, 2010, pp. 65-66)

Así, retornando la discusión e intentando valorar lo que se acaba de exponer, resulta significativo, por ejemplo, en el caso de *Quebrantos*, que mientras la decisión de la artista por usar el vidrio como material para la intervención artística, corresponda con la intención de construir una metáfora de la vida truncada, quebrada, de aquello que no puede repararse, que no puede recomponerse, ni volver a su forma inicial (Salcedo, 2019), desde otras perspectivas, se piense que “en lugar de restaurar y devolverle la identidad a las víctimas mediante la visualización de su nombre, se violenta el material con el que el nombre se inscribe y en el que cada palabra resulta peligrosa, amenazante, hiriente, puntiaguda (Rubiano, 2019).

Más allá de la intencionalidad de la artista o de la percepción de la crítica, ambas de vital importancia, lo que también sería importante valorar como relevante es el hecho de que prácticas artísticas como esta, intervienen en la construcción de lo visible y expresable alrededor de una experiencia colectiva como la de la violencia política. Es decir, que su capacidad expresiva no se define tan solo en el hecho de que se esté como espectadores de acuerdo o en contra de los recursos expresivos dispuestos por la intervención, sino que se tenga la capacidad de reconocer el espacio de diálogo y discusión que estas prácticas abren, que la relación de interacción entre arte y política no consiste solo en la materialización de los anhelos de un artista o en los desacuerdos de la crítica, sino en el espacio y el recorte de realidad que abre la intervención para tematizar un interés común, desde distintas posibilidades.

Ahora bien, la acción de exponer los nombres de algunas de las víctimas y sin intentar salvar el hecho de que la selección aleatoria en el caso de *Sumando ausencias* y *Quebrantos*, se haya tornado un tanto “despersonalizada”, constituye un aspecto que

valdría la pena reflexionar un poco más. Nombrar las víctimas, resulta un gesto que asigna un espacio, que reclama una presencia.

De la misma forma, ubicar los nombres en el espacio público se convierte en una forma de dimensionar colectivamente las implicaciones de las pérdidas, como lo han comprendido distintas expresiones de familiares de víctimas en contextos geográficos e históricos distintos. Hacer pasar por el registro de lo visible y lo sensorial, a través de la ocupación del espacio público con una serie de nombres bordados con ceniza o contruidos con fragmentos de vidrio, propone también una resignificación del contenido y significado semántico de los nombres, una apuesta por hacerlos materialidad que en estos casos se inscribe con distinta densidad en el espacio colectivo.

En el caso de *Sumando ausencias* desde la sutileza de la ceniza, como posibilidad de fijar o no los nombres en la superficie de la tela, aludiendo a la forma como se fija o no una imagen o un hecho en la memoria y en el caso de *Quebrantos*, desde una connotación hiriente, fragmentaria, irremediable que busca justamente sacar las muertes de los líderes sociales de una nueva estadística para confrontar sus nombres con la indiferencia colectiva. En este sentido, resulta relevante volver a la reflexión de Rancière et al., quien afirma,

No es que veamos demasiados cuerpos que sufren, sino que vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos que no nos devuelven la mirada que le dirigimos, de los que se nos habla sin que se les ofrezca la posibilidad de hablarnos. Si se han podido cometer esos crímenes sin que nos hayamos conmovido es porque afectaban a seres vivos que nunca nos conmovieron, individuos cuyos nombres no nos decían nada. (2017, p. 77)

Parecería una obviedad, pero para que los nombres de los desaparecidos hablen, es necesario hacerlos visibles, no solo nombrarlos. Es como si para dimensionar su vacío, se hiciera necesario traducirlos en materia, o por lo menos, crear una conformación expresiva que esté en capacidad de mostrar la magnitud de su ausencia.

Este aspecto resulta significativo también en la intervención artística denominada *Laberinto de ausencias* del colectivo artístico Magdalenas por el Cauca. Esta intervención fue realizada en la Plaza cívica Ciudad Victoria de la ciudad de Pereira el 30 de agosto de 2019, fecha en la que se conmemora internacionalmente el día de las víctimas de desaparición forzada. (ver figura 83)

Figura 83. *Laberinto de Ausencias*. Magdalena por el Cauca. Plaza Cívica Ciudad Victoria, Pereira, Risaralda. 2019.



Fuente: <https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/>

La intervención consistió en el dibujo de una réplica del laberinto de la iglesia de Chartres (Francia). La particularidad de este laberinto es que es unidireccional, tiene una sola entrada y permite que todos sus pasillos sean recorridos, como único camino para llegar al centro. Sobre el dibujo realizado en el suelo de la plaza cívica ciudad victoria, Yorlady Ruiz y Gabriel Posada, ubicaron las fotografías y algunos datos generales de alrededor de 3000 personas desaparecidas entre los años 2009 y 2019 en los departamentos de Risaralda, Caldas, Quindío y Valle del Cauca.

Las fotografías fueron seleccionadas por los artistas del registro de desaparecidos alojado en el sitio web HOPE (Hagamos obligatorio poder encontrarlos) del Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses. De este modo, la disposición de las imágenes en el recorrido que lleva al centro del laberinto, obliga a caminar despacio, con la mirada hacia el suelo, intentando detenerse en cada rostro, en cada caso, en cada hecho que pudo haber provocado la desaparición. La experiencia resulta al mismo

tiempo impresionante e inverosímil, son demasiadas personas para un espacio que cubre una región geográfica importante, pero aún pequeña en relación con el resto del país. (Ver figura 84)

Figura 84. *Laberinto de Ausencias*. Magdalenas por el Cauca. Plaza Cívica Ciudad Victoria, Pereira, Risaralda. 2019.



Fuente: Archivo personal

Sin embargo, es esta misma experiencia la que permite establecer un punto de encuentro entre la práctica artística y el contexto político en el que se inscribe. Es ese interrogante que se proyecta en cada rostro, en cada nombre, esa necesidad de hacer visible a quienes permanecen en el ámbito de la incertidumbre y la ausencia lo que puede constituir el vínculo con las iniciativas de memoria histórica.

Esta ausencia, como agente movilizador de la memoria histórica cobra un tono dramático cuando se traduce en un nombre concreto, cuando esa ausencia se proyecta

en la conmemoración de alguien que no está. Acudiendo de nuevo a Rancière et al., que en este caso hace referencia a la obra de Alfredo Jaar, pero cuyo sentido dialoga de forma relevante con lo que intento mostrar en este apartado:

La realidad que muestran es la de nombres que tienen historia. Es antes que nada a esta historia, a lo que habría que sensibilizarse. Hay que hacer visibles los nombres, hacer hablar a los cuerpos silenciosos. No es un asunto de sustracción, sino de redistribución de qué es lo que se toma en cuenta. No se trata de una borradura de lo sensible, sino de la multiplicación y del cruce de los poderes de producción de lo sensible. (2017, p. 78)

Esta distribución de las formas y modos de producción de lo sensible, implica el reconocimiento de la diversidad de estrategias expresivas que se despliegan desde distintos actores, desde distintas formas de enunciación que reclaman esas ausencias, esos vacíos, esos hechos no resueltos. Sin embargo, ni las prácticas artísticas, ni las formas de manifestación política pueden evadir o soslayar las tensiones que pueden generarse en este caso entre artistas, víctimas, dolientes y público en general.

De este modo, cada una de las prácticas artísticas que se han analizado en este apartado, constituye una conformación expresiva, una disposición de los cuerpos (individual-colectivo) frente a lo sensible, una forma particular de tematizar, reelaborar el sentido de la violencia política como marco de lo común, que nos atraviesa como individuos y como sociedad. Lo que proponen estas producciones artísticas son conformaciones de lo sensible que se instalan como gestos, como intervenciones en las formas como nombramos o callamos, hacemos visible o invisibilizamos los acontecimientos en los que estamos inmersos, en los que inscribimos colectivamente nuestras prácticas sociales y nuestras formas de interacción, de las cuales, en el caso colombiano, la violencia política es una de las más predominante.



Capítulo 5.

Consideraciones finales

5.1 El testimonio como eje expresivo de la experiencia de la violencia política

En *Supervivencia de las luciérnagas*, Didi-Huberman hace referencia al caso de Charlotte Beradt, una periodista de ascendencia judía, residente en Alemania, quien en el año 1933 a medida que la ocupación Nazi iba ganando terreno, empezó a experimentar sueños (pesadillas), en los que era apresada y torturada. A partir de la sospecha de que muchas otras personas debían pasar por una situación similar, emprende la tarea de recopilar los relatos oníricos de familiares, amigos y conocidos, configurando un gran archivo de impresiones psíquicas relacionados con la dictadura militar.

Hacia 1939, Beradt debe salir exiliada a Norteamérica. Para ese entonces, su “archivo onírico” contenía alrededor de 300 relatos. La intención de conocer y obtener estas experiencias de primera mano, de buscar a cada persona y escuchar sus sueños, así como la acción de compilarlos, darles una estructura y publicarlos, ubica a Beradt en un particular rol de “narradora”. Particular, en el sentido en que Beradt asume sin una finalidad aparente la responsabilidad de construir el registro de una experiencia colectiva sobre el contexto político e histórico del nacional socialismo. De este modo, dice Didi-Huberman, “Comprendemos entonces en qué medida una experiencia interior, la más “subjetiva”, la más “oscura”, puede aparecer como un resplandor para otro a partir del momento en que encuentra la forma justa de su construcción, de su narración, de su transmisión” (2012, p. 105).

Tal vez los relatos de sueños recopilados por Charlotte Beradt no permitieron establecer las causas del exterminio judío, ni representan un aporte significativo a la comprensión de sus implicaciones sociales o políticas. Sin embargo, la reunión de estos sueños constituye un tipo de registro que permite dimensionar la forma como esas condiciones colectivas atravesaron la vida cotidiana de cientos de personas, a tal punto de irrumpir en la intimidad de sus sueños.

De este modo, Beradt se convierte en “oyente” y “narradora” de una serie de vivencias que le son entregadas en forma de relato y posteriormente reunidas con otras similares, más o menos dramáticas, pero que configuran distintas maneras de dar cuenta de una experiencia común.

En otro tiempo y espacio geográfico, Didi-Huberman (2018) se aproxima también al caso de la poeta y activista griega Niki Giannari, quien traduce en poesía las impresiones construidas en el transcurso de varios años trabajando en el campo de refugiados de Idomeni, en donde acompaña el tránsito de millones de refugiados de la guerra civil siria, de los conflictos de Afganistán y otros países de oriente medio, quienes intentan pasar la frontera entre Grecia y Macedonia del Norte. Un fragmento de la pieza poética que lleva por título “Unos espectros recorren Europa (Carta de Idomeni)” y que aparece completo en el libro de Didi-Huberman, dice lo siguiente:

Tenías razón.
Los hombres olvidarán estos trenes
como olvidaron aquellos otros.
Pero la ceniza
recuerda.

Aquí, en el parque cerrado de Occidente,
las naciones sombrías amurallan sus campos
de tanto confundir al perseguidor y al perseguido.
Hoy, una vez más,
no puedes quedarte en ninguna parte,
no puedes ir hacia adelante
ni hacia atrás.
Estás inmovilizado. (2018, p. 11)

Más allá de la clara y sugerente alusión del título del poema, al inicio del Manifiesto Comunista, el poema de Giannari, se inscribe como un testimonio sobre el drama de los refugiados de Idomeni, se convierte en una puerta de acceso a su experiencia y en una forma de dar voz, de poner en palabras, de transmitir lo que, por fuera de la poesía, en este caso, resulta irracional e ininteligible. Es decir, el recurso poético en este caso, no configura una forma de estetizar la dramática condición de los refugiados, sino uno de los escasos recursos que permiten aproximarse a tal experiencia.

Ahora bien, los indicios, en el sentido propuesto y mencionado en capítulos anteriores por Ginzburg (1999) y Malagón (2008), entre los que se pueden encontrar objetos personales, ruinas y testimonios que representan el punto de partida de las prácticas artísticas que se han analizado a lo largo de este trabajo no son producto de sueños, sino en la mayoría de los casos, de relatos de los sobrevivientes o testimonios transmitidos, “pasados” a los artistas por los familiares de las víctimas. Aun así, se podría decir que comparten con los casos de Beradt y Giannari, el hecho de constituir tales indicios y testimonios en ejes centrales de trabajos artísticos que proponen formas de resignificar las experiencias relacionadas con la violencia política. Haciendo visible que la finalidad de todo testimonio es ser transmitido a otros, al respecto advierte Didi-Huberman:

Uno jamás testimonia para sí mismo. Se testimonia para otro. El testimonio surge de una experiencia sobrecogedora, experimentada a menudo como indecible y de la que el testigo desde la posición que ocupaba (posición de actor, de víctima o de observador), debe dar fe a los ojos de otros, a los ojos del mundo entero. Entonces, el testigo da forma tanto a lo que *debe* -en el sentido de una deuda ética- como a lo que *ve*. El testigo da fe, debe, ve y da, desde una experiencia que ha vivido, cualquiera sea la forma en la que esté implicado, en dirección al otro. Da su voz y su mirada al otro. ¿El otro del testigo? En primer lugar, es aquel que no tuvo el tiempo o la posibilidad de comunicar su gesto o su dolor (...) El testimonio se alza entonces “entre dos otros”; es, en todo caso, un gesto de mensajero, de pasador, un gesto para otro y para que algo pase. (2018, p. 27)

Este trabajo académico busca ser un aporte al análisis de algunos de los tránsitos expresivos que tienen lugar en la relación de mutua constitución entre los indicios y testimonios producidos a partir de los hechos de violencia política en Colombia y las prácticas artísticas que se ocupan de tematizar esta experiencia colectiva. Estos tránsitos hacen visibles algunas de las tensiones entre las formas de nombrar, expresar y representar la experiencia de la violencia, intentando poner de manifiesto algunos de los recursos apropiados por los artistas para establecer sus relaciones y posicionamientos sobre el contexto y las formas de sentido que emergen de la distribución de lo sensible (Rancière, 2014) que se despliega en sus registros.

Ahora bien, es importante considerar que los artistas a los que se hace referencia en los capítulos anteriores no se constituyen en sentido estricto como testigos de los hechos de violencia. Podríamos decir, en este sentido que son testigos de segundo

orden, testigos de los efectos que la violencia ha dejado en los territorios, de los relatos de quienes presenciaron, sobrevivieron o se constituyen como dolientes de quienes no pueden testimoniar, de las víctimas directas cuya ausencia se configura en necesidad de duelo o conmemoración.

Sus proyectos creativos se constituyen en procesos tendientes a la resignificación de estas experiencias sobre la violencia política, en los que convergen fragmentos de estos testimonios, rasgos e indicios materiales, imágenes e interpretaciones activados en soportes expresivos como una forma de dar sentido, de proponer rutas de interpretación y reflexión sobre esas experiencias.

De este modo, la tendencia de las prácticas artísticas a trabajar sobre los indicios de la violencia política se constituye en un modo de mediación entre dos extremos. Por una parte, el de la reproducción exacerbada y poco reflexiva de imágenes sobre hechos violentos, propia de la circulación mediática y de las informaciones desprovistas de análisis sobre las condiciones del conflicto armado y, del otro lado, la tendencia a la resignación de lo irrepresentable y de lo indecible. Detenerse sobre los indicios de la violencia, implica valorar los rasgos expresivos en los que sus efectos se inscriben, no para reproducir la barbarie, sino para proponer marcos reflexivos sobre las implicaciones de nuestra propia conformación como sociedad en medio de la permanencia del conflicto como rasgo común.

Por su parte, la acción recurrente de acudir a testimonios concretos por parte de los artistas y sus proyectos, sobre todo en el marco de los últimos veinte años, permite transitar de una mirada general y distante sobre la violencia a una perspectiva reflexiva y crítica sobre sus efectos en las trayectorias de vida específicas, en los cuerpos y comunidades concretas que han soportado históricamente sus dinámicas.

De este modo, el recurso de lo testimonial en las prácticas artísticas establece distancias y tensiones con el valor y los usos de los testimonios dentro de los procesos de inculpação judicial y esclarecimiento de los hechos de violencia, pues en el caso de las prácticas artísticas los testimonios no pretenden constituirse en material probatorio de lo sucedido o aportar al señalamiento de los responsables, sino que responden a una consideración expresiva sobre sus consecuencias, efectos e implicaciones.

Las formas de trabajar sobre los testimonios en las prácticas artísticas que se han tematizado a lo largo de este trabajo académico, no constituyen, en sí mismo, un aporte a la verdad fáctica de los acontecimientos violentos como forma de esclarecimiento de la

verdad sobre las dinámicas del conflicto armado; sin embargo, proponen una apertura en las lógicas y dinámicas de la construcción de la memoria histórica, problematizan el ejercicio de enfrentarse a hechos del pasado y del presente y demandan la necesidad de ampliar los sentidos y las formas de encapsular la experiencia colectiva de la violencia política en una serie de categorías abarcentes y delimitadoras.

5.2 Hacia una arqueología de la violencia política desde las prácticas artísticas

La violencia política ha permanecido como una presencia obstinada, inscribiéndose en el transcurrir cotidiano, variando en sus modos, pero al final prevaleciendo como rasgo visible de las dinámicas colectivas en la sociedad colombiana por más de setenta años. En las últimas dos décadas los discursos y los evangelios del perdón, el esclarecimiento de la verdad y las reparaciones han intentado consolidarse torpemente en medio de las dinámicas de un conflicto armado y social todavía latente. Parece aún afirmarse una gran distancia entre la creación formal de los marcos institucionales para la transición política y las dinámicas de violencia e impunidad en los territorios; entre la enunciación de legislaciones y agendas gubernamentales y las demandas de los sujetos y comunidades que históricamente han vivido los efectos de la violencia y las expectativas de la sociedad civil en las necesarias transformaciones sociales.

En el escenario más reciente, posterior a la compleja concreción del Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera, suscrito por el gobierno de Juan Manuel Santos y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, ejército del pueblo (FARC-EP), se instala un contexto bastante problemático en relación con las reales posibilidades de implementación de los puntos acordados y de la concreción de un proceso de transición hacia la paz. Los organismos encargados de llevar a cabo la base medular de esta implementación, a saber, la Justicia Especial para la Paz (JEP), la Unidad de Búsqueda de Personas dadas por Desaparecidas (UBPD) y la Comisión de la verdad, proyectan su labor en medio de una

división necesaria, pero problemática de la temporalidad e historicidad del conflicto armado interno. Intentan establecer las causas y responsabilidades de las dinámicas de los hechos violentos en una cierta forma de enunciación y categorización del pasado, agenciada desde un presente en el que los hechos de violencia siguen estando al orden del día y las expectativas de un futuro, cuyos matices siguen siendo brumosos e inciertos. En este escenario se proyecta lo que el investigador y actual comisionado Castillejo (2015) denomina formas de imaginación social del porvenir, un ámbito discursivo en el que se proyectan los anhelos de una sociedad sin violencia armada y con garantías para un ejercicio de la democracia en términos políticos y con condiciones de bienestar colectivo.

Es una puesta en escena de lo que una sociedad ve como relevante hacia delante, de los conceptos que serán útiles, de las acciones que serán incompatibles con ese nuevo orden social. Todo esto será parte de esa imaginación social del porvenir, que irá, en teoría, cristalizándose en la medida que el pasado violento quede atrás. En cierta forma es un ejercicio de imaginación colectiva, y como tal, se convierte (en su doble connotación) en una ilusión, en un balance entre lo inimaginable y lo posible; ilusión que es matizada por la promesa transicional. (2015, p. 15)

Frente a este ejercicio de proyección imaginativa, cabría entonces preguntarse ¿Qué tipo de pasado necesitamos actualizar como sociedad para llevar a cabo este proyecto de futuro? ¿Qué tipo de registro se hace coherente con esta forma de administrar y categorizar los hechos relacionados con la violencia política? ¿Qué tan polifónico o por el contrario homogeneizante resultaría ser este registro? Preguntas como estas emergen como latencias sobre las cuales difícilmente podría articular respuestas satisfactorias desde este trabajo reflexivo.

Lo que se espera poner en consideración en este trabajo, tiene que ver con analizar la forma como a lo largo de la histórica pervivencia del conflicto armado interno las prácticas artísticas se han constituido como un registro particular, un modo de asignar sentido y de instalar en su acontecer formas concretas de reflexividad sobre los hechos vinculados a la experiencia de la violencia política. Las prácticas artísticas instalan un territorio fronterizo, una intersección entre los marcos disciplinares de la investigación social, los discursos críticos y los cuerpos y geografías concretas que evidencian las tramas biopolíticas de su acontecer. El arte se constituye de este modo en una forma de archivar la violencia en la medida en que permite hacer visible lo que las

palabras no alcanzan a nombrar por sí solas, lo que se desborda como gestualidad y como indicio.

Sin embargo, aquí la noción de archivo no alude a un depósito donde se ordena información siguiendo patrones hegemónicos, sino más bien a un dispositivo de enunciación y visibilidad que va consolidando un registro fragmentario del pasado. Es decir, los contenidos de esta forma de archivo no son datos, cifras, fechas depositadas y ordenadas secuencialmente, sino gestualidades, objetos personales, ruinas, testimonios que se inscriben como indicios, que rehúyen a una organización ordinaria y aportan un sentido particular de los hechos que conforman la experiencia de la violencia política. En este caso el archivo alude, siguiendo a Agamben,

a la masa de lo no semántico inscrita en cada discurso significante como función de su enunciación, el margen oscuro que circunda y delimita cada toma concreta de palabra. Entre la memoria obsesiva de la tradición, que conoce sólo lo ya dicho, y la excesiva desenvoltura del olvido, que se entrega en exclusiva a lo nunca dicho, el archivo es lo no dicho o lo decible que está inscrito en todo lo dicho por el simple hecho de haber sido enunciado, el fragmento de la memoria que queda olvidado en cada momento en el acto de decir yo. (2010, pp. 150 -151)

Esta perspectiva en diálogo con lo planteado ya hace décadas por Foucault (2010) en *La arqueología del saber*, hace referencia a un modo particular de registrar los acontecimientos, en el sentido en que este registro en clave arqueológica no alude a los modos de representación de los hechos, sino a una forma de constituirlos. “La enunciación se refiere no a lo que se dice, sino al puro hecho de que se esté diciendo, el acontecimiento –evanescente por definición– del lenguaje como tal (Agamben, 2010, p. 144).

Las prácticas artísticas constituyen una forma de arqueología de la violencia política en la medida en que trabajan a partir de los indicios, no como vía para representar los hechos de violencia, sino como una forma de constituir el acontecimiento mismo desde su enunciación o para expresarlo de un modo más preciso desde sus condiciones de visibilidad.

Es en este sentido que Didi-Huberman (2012) advierte que una arqueología de la cultura contemporánea, tendría que ser necesariamente una arqueología de las imágenes, una arqueología de lo visible o de la (s) visualidad (es), como forma de equivalencia entre lo que se enuncia y lo que se visibiliza, de tender un paralelo y una

relación indisoluble entre las palabras y las imágenes. Al respecto advierte Didi-Huberman:

Así pues, nos encontramos frecuentemente enfrascados en un inmenso y rizomático *archivo de imágenes heterogéneas*, que resulta difícil manejar, organizar y entender, precisamente porque su laberinto está hecho tanto de intervalos y de lagunas como de cosas observables. Intentar una arqueología es siempre asumir el riesgo de poner, unos junto a otros, fragmentos de cosas sobrevivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas debido a que proceden de sitios separados y de tiempos separados por las lagunas. (2012, p. 20)

De este modo, la arqueología se ocupa de detenerse en las interrupciones, en las discontinuidades más que en la secuencialidad de los hechos. En aquello que emerge. Su eje central son los aspectos no resueltos, los faltantes, más que la recopilación de datos y fechas que soportan sospechosas coincidencias. Más que un relato tranquilizador que evita las contradicciones, le interesan los puntos ciegos, los rastros que sugieren y que no necesariamente explican, “Lo propio del archivo es su laguna, su naturaleza horadada” (Didi-Huberman, 2012, p. 18).

Si bien la materia prima de esta perspectiva arqueológica son acontecimientos inscritos en el pasado remoto o reciente, la acción de su enunciación o visibilidad se configura desde un posicionamiento en el presente. Los artistas a los que se ha hecho aproximación, se instalan en su tiempo, de cierta forma denegándolo. Desde este lugar de enunciación, desde esa ubicación incómoda en el presente, se ocupan de reunir los indicios, advertir las ausencias, rupturas y zonas movedizas más que de recuperar el orden y la estabilidad del relato histórico en relación con la violencia política.

Es importante considerar desde la perspectiva de Derrida que la noción de archivo, como sustrato y eje central de una arqueología, es en esencia “una construcción topo-nomológica” (Derrida, 1997, p. 11). Es decir, *el archivo* contiene en su estructura tanto la condición de remitir a un lugar, a un espacio, a un domicilio, así como la autoridad de nombrar, la función hermenéutica de interpretar el sentido de su contenido.

Teniendo en cuenta lo anterior, los artistas a los que se ha hecho referencia en este trabajo académico actúan como arkontes, en tanto que, “No sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte, sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de *interpretar* los archivos” (Derrida,

1997, p. 10). Es decir, el rol de los artistas en la construcción de estas formas de archivo, cuyos documentos se expresan en testimonios, imágenes, objetos personales, ruinas y fragmentos materiales, no es un trabajo desprovisto de énfasis que acentúan o disimulan una valoración determinada. Su labor no está buscando una condición de transparente objetividad o de análisis forense, sino una construcción interpretativa, creativa.

En este sentido, el archivo comporta una expansión y resignificación de su significado tradicional como depósito de datos y documentos que se acumulan con fines historiográficos, para transitar hacia una acción que implica una práctica de *consignación*. Consignar implica aquí reunir los signos, los indicios de un registro del pasado, desde un posicionamiento en el presente y que despliega la configuración de un *corpus* que, sin escapar a una función de agrupamiento, instaura una visión renovada, fragmentaria, superpuesta de la temporalidad. Es decir, en este caso el archivo no es recuento del pasado, sino creación proyectada como acontecimiento al futuro desde la reunión de las huellas e indicios de un pasado vivo. Por esto advierte Derrida:

el archivo, como impresión, escritura, prótesis o técnica hipomnémica en general, no solamente es el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable *pasado* que existiría de todos modos sin él, tal y como aún se cree que fue o que habrá sido. No, la estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento. (1997, p. 24)

De este modo, se constituye una labor fundamentalmente arqueológica que se expresa en una tematización de hechos pasados, pero desde una urgencia y necesidad que se afirma en el presente. No es entonces una búsqueda por organizar y ordenar el relato del pasado en sí mismo, sino una respuesta frente a lo que en el presente se torna como invivible, indescifrable. De allí la necesidad de establecer la naturaleza de su origen, de su procedencia, entendiendo tal necesidad como un rasgo predominante de la constitución misma del archivo. No obstante, origen no hace alusión aquí a un tiempo ubicado cronológicamente en el pasado remoto, sino a su referencia ineludible en el devenir histórico, a lo que está siendo y de lo cual, por ende, no se puede tener un relato unificado, sino tan solo el producto de la fragmentación y la discontinuidad, de la co-presencia de temporalidades heterogéneas.

Si se entiende el archivo como una conformación de enunciados cuya naturaleza transita entre lo dicho y lo no dicho, o entre lo dicho y lo decible, como lo sugiere Agamben, este se constituye, en esencia, en un repositorio o contenedor dinámico de huellas, registros y referentes, susceptibles de ser leídos, interpretados y reclasificados bajo parámetros distintos cada vez. Su condición de ser potencia para el decir, lo ubica en una relación de frontera que posibilita rescatar la noción del reduccionismo al que es sometido cuando se le considera exclusivamente como un recurso para practicar la experiencia de la rememoración.

De este modo, el archivo se sitúa en medio de la tensión entre la función rememorativa y espontánea de la memoria (*mneme*, *anámnesis*) y la estructura conmemorativa (*hypomnésis*) del monumento histórico, es decir, una memoria historizada, sedimentada en la estructura normativa, instituida y en muchos casos fosilizada. Si bien, el archivo supone un lugar y un orden, su contenido no corresponde a esta memoria inmóvil, esta condición monumental termina también frustrada en la medida en que los archivos a los que se hace referencia son archivos que no solo conmemoran, sino que también cuestionan e interrogan los acontecimientos.

Las prácticas artísticas que componen el corpus central de esta reflexión no aluden a sedimentaciones de la memoria histórica en las cuales los sentidos problemáticos del pasado están resueltos por un relato unificador, sino a fragmentos todavía punzantes, que cuestionan tanto su procedencia, como los sentidos que movilizan. Los *Sudarios* y *Relicarios* de Erika Diettes, los tableros de Juan Manuel Echavarría, solo por mencionar algunos casos, no se configuran en indicios tranquilizadores o piezas que encajan en la conformación de un relato que tiende a lo abarcante, sino que al contrario señalan nuevas preguntas, presentan y ocultan, visibilizan lo que permanece ausente o dan cuenta de lo que ya no podrá ser.

También en este sentido se configura la espectralidad de estos archivos, su condición al mismo tiempo transparente y ensombrecida, “la estructura del archivo es *espectral*. Lo es *a priori*: ni presente, ni ausente “en carne y hueso”, ni visible, ni invisible, huella que remite siempre a otro con cuya mirada no podríamos cruzar la nuestra (Derrida, 1997, p. 92).

El lugar de las prácticas artísticas como conformación de una arqueología de la violencia política configura un posicionamiento reflexivo frente a los aspectos expresivos que constituyen su experiencia colectiva. Permiten la posibilidad de visitar y

revisitar los hechos, de ordenar de múltiples modos sus indicios, con el fin de proponer otras lecturas y aproximaciones, lo cual, no implica la negación de un compromiso con el esclarecimiento de la memoria histórica, sino más bien una forma de enunciación y visibilidad de un registro que se concreta en perspectivas poéticas y políticas, que constituyen marcos reflexivos y cuestionantes frente a la circulación mediática de las imágenes y los discursos que llaman al olvido, a las conclusiones definitivas, a los informes finales.

Las implicaciones de esta arqueología no corresponden, según lo que se ha intentado argumentar, solo a un trabajo expresivo sobre el pasado, sino también y fundamentalmente, sobre la forma como se constituyen las condiciones de posibilidad de lo porvenir, las prácticas artísticas tienen un lugar relevante en esas formas de imaginación social del porvenir a las que se hacía referencia iniciando este apartado, en las mediaciones y las categorías con las que se va a seguir definiendo las rutas comprensivas de la memoria histórica del conflicto y del tipo de registro que se va a estar en capacidad de actualizar en las posibilidades de un proyecto de transición política; al respecto advierte de nuevo Derrida:

la cuestión del archivo no es, repitémoslo, una cuestión del pasado. (...) Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir. (1997, p. 44)

De algún modo, este trabajo académico es una forma de leer e interpretar reflexivamente estas apuestas de archivo que han ido conformando algunas de las prácticas artísticas que han tematizado la experiencia de la violencia política en Colombia. Un intento por cartografiar algunos de los énfasis y rutas que cobran un valor constituyente en el intento de dar sentido a una realidad que se ha prolongado por más de setenta años, que prevalece como condición inherente de nuestra sociedad.

Conclusiones

Los proyectos creativos, los periodos de tiempo, los acontecimientos y los contextos de interpretación considerados en este trabajo académico, proponen un análisis sobre las particularidades de los tránsitos y desplazamientos expresivos relacionados con la forma como las prácticas artísticas tematizan la experiencia de la violencia política en Colombia.

La reflexión sobre estos tránsitos expresivos no se limita en este trabajo a una consideración crítica sobre los componentes formales y recursos técnicos involucrados en las obras y los artistas que conformaron el corpus de análisis, sino que también alude a la interacción de estas prácticas con otras formas de construcción de sentido sobre las dinámicas de la violencia política imbricadas en algunos desarrollos de las ciencias sociales, la historia y la reflexión filosófica. Asimismo, la consideración de estas interacciones permite evidenciar cómo las prácticas artísticas analizadas, conforman formas de visibilizar, archivar y transmitir otros registros y significados sobre la experiencia de la violencia política en el contexto colombiano.

De este modo, como una forma de enunciar una serie de conclusiones o puntos parciales de arribo relacionados con las consideraciones anteriores, se proponen aquí algunas de las cuestiones principales derivadas de cada uno de los tránsitos mencionados anteriormente, intentando señalar algunos de los aspectos de mayor relevancia.

El primero de los tránsitos de los que busca dar cuenta este trabajo académico, tiene que ver con el paso de una condición descriptiva y denunciante de las atrocidades de la violencia política, la cual toma forma en las obras de artistas como Alejandro Obregón, Luis Ángel Rengifo, Pedro Alcántara, Norman Mejía, quienes desde una forma de expresión, definida como neofigurativa por historiadores como Traba (1965), hacen referencia al cuerpo disgregado, desmembrado, a la tragedia sobre el territorio físico del cuerpo y la geografía. Esta aproximación hacia una consideración indexical, en

palabras de Malagón (2008), que se concreta, por lo menos en un primer momento, en los trabajos de artistas como Beatriz González, Oscar Muñoz, José Alejandro Restrepo, Doris Salcedo, entre otros.

Esta condición indexical o indicial en los términos de Ginzburg (1999), configura un eje central del marco reflexivo construido, en la medida en que supone no solo un cambio significativo en los soportes, técnicas y formas expresivas de las prácticas artísticas, sino, sobre todo, una transformación en las formas de enunciación y visibilización de la violencia política en Colombia por parte de las prácticas artísticas. La emergencia de miradas que fijan su interés en los indicios, materializados a su vez, en gestos, objetos personales, siluetas de cuerpos y rasgos de rostros concretos, configurando una forma de establecer una mirada particularizada sobre las condiciones de violencia. Es decir, frente a la banalización de la violencia como rasgo generalizado, los indicios concretos, las microhistorias específicas contenidas en los testimonios de familiares de víctimas concretas, se configura en la clave para recalibrar la mirada sobre la violencia.

Un segundo tránsito desarrollado en la reflexión está relacionado con la emergencia de lo testimonial como eje expresivo de las prácticas artísticas que se aproximaron a la violencia política a partir de la primera década de los años 2000. Lo anterior corresponde, entre otras cosas, a la activación de una nueva condición de transicionalidad política, en la cual, aspectos como la implementación de la Ley de Justicia y Paz, la creación de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (posteriormente Centro Nacional de Memoria Histórica) propician una serie de condiciones para la recepción de testimonios de víctimas del conflicto armado interno, con el fin de buscar posibilidades de verdad, justicia y reparación sobre los daños causados por parte del accionar de los grupos armados.

Las prácticas artísticas analizadas en este apartado tienen como factor común la referencia a esta condición testimonial desde al menos dos sentidos predominantes; por una parte, una referencia dirigida a la tematización de los efectos de la violencia política en los territorios y espacios geográficos concretos, haciendo visibles formas particulares de conmemoración como el caso de los proyectos *Campo santo* de Juan Fernando Herrán y *Treno* de Clemencia Echeverry; en las inscripciones que el conflicto ha dejado como huella en el cuerpo y en la memoria de los sobrevivientes como en el caso del trabajo artístico *Signos cardinales* de Libia Posada y en las fotografías de Rodrigo Grajales.

Un desarrollo posterior de esta emergencia de lo testimonial, cobra nuevas implicaciones en los trabajos artísticos de Juan Manuel Echavarría, Erika Diettes y el Colectivo Magdalenas por el Cauca. En los procesos creativos de estos artistas se configura además de una aproximación directa a las dinámicas de la violencia política, una serie de procesos de interacción con sobrevivientes y con familiares de víctimas que configuraron trabajos en campo de largo aliento, estancias prolongadas en zonas geográficas en las que han tenido lugar acontecimientos relacionados con las dinámicas del conflicto armado interno, como parte del proceso de concreción de sus apuestas creativas.

En este nuevo tránsito, además de una clara referencia al sentido de los indicios, expresado en una especie de continuidad con trabajos artísticos mencionados anteriormente y que también hacen referencia a la materialidad de las ruinas, los objetos personales, las prendas de vestir de las víctimas, los rostros y las gestualidades del dolor, el componente de lo testimonial permite en un primer momento particularizar la experiencia de la violencia, posicionarla en el contexto de personas concretas que vivieron de forma directa sus efectos y de aquellos que sobrevivieron para entregar su relato, para ofrecer su testimonio.

Un último tránsito, propone la consideración y el sentido de incluir dentro de la configuración de la memoria histórica sobre el conflicto armado en Colombia, la voz y la capacidad expresiva de los excombatientes, como una forma de completar el registro de esta experiencia y la consideración de las implicaciones de nombrar y exponer los nombres y las ausencias en el ámbito del espacio público. Frente a estos aspectos, se hace visible que la construcción de memoria histórica en una sociedad como la colombiana, con un conflicto armado interno de larga duración con tantas complejidades y transformaciones en sus dinámicas, se configura en un reto bastante difícil, pues, hace visibles los distintos focos de enunciación y construcción de sentido que tendrán que ir dándole forma a ese ejercicio de memoria histórica. Ejercicio en el que tal vez no todas las voces ni las perspectivas tengan cabida, o que por lo menos no podrán ser consideradas de la misma forma. El reto está en la capacidad que colectivamente se agencie para configurar este ejercicio sin generar formas de re-victimización o de resurgimiento de nuevas o viejas violencias.

En este sentido, las prácticas artísticas a las que nos hemos aproximado configuran modos particulares de archivar los acontecimientos, los testimonios y los

efectos de la violencia política. Sin embargo, esta labor archivística no consiste sólo en registrar y ordenar estos indicios, sino también en proponer formas de resignificación de estas experiencias, formas de asignar, construir o reconstruir sentido. Es decir, estas prácticas artísticas proyectan la configuración de una especie de arqueología de la violencia política que permite la consolidación de marcos interpretativos que pueden transmitirse culturalmente y pueden aportar las necesidades de esclarecimiento, conmemoración y resignificación de la experiencia colectiva de la violencia política en Colombia.

Referencias Bibliográficas

- Acosta, M. del R. (2016). *Resistencias al olvido. Memoria y arte en Colombia*. Grupo Ley y Violencia. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El Archivo y el Testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pretextos.
- Agamben, G. (2010). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos.
- Bal, M. (2014). *De lo que no se puede hablar*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México D. F.: Itaca.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. (2 Ed.). Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (2015). *La Exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Castillejo, A. (2008). *Los Archivos del dolor. Ensayos sobre la violencia y el recuerdo en la Sudáfrica contemporánea*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Castillejo, A. et al. (2015). *La imaginación social del porvenir: reflexiones sobre Colombia y el prospecto de una comisión de la verdad. Proceso de paz y perspectivas democráticas en Colombia*. Buenos Aires: CLACSO.
- Castillejo, A. (2018). Del ahogado el sombrero, a manera de manifiesto: esbozos para una crítica al discurso transicional. *Vibrant Virtual Brazilian Anthropology*, 15(3). DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1809-43412018v15n3d501>.
- Cortés, C. (2009). Colecciones sonoras y visuales de escenarios de memorias de la violencia. *Revista Antípoda*, (9), 165-197.
- Das, V. (2008). *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Debray, R. (1997). *Transmitir*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid. Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la Imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve S.A de C.V.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abadía Editores.
- Didi-Huberman, G. et ál. (2017). *La Política de las Imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Pasar, cueste lo que cueste*. Asociación Shangrila Textos Aparte.
- Díaz, C. (2019) Agarrando Pueblo. Pornomiseria y Arte Político. *Esfera Pública*. <https://esferapublica.org/nfblog/agarrando-pueblo-pornomiseria-y-arte-politico/>
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor Córdoba*. Ediciones Documenta/Escénicas.
- Echavarría, J. M. (2009). Sacando la guerra de la abstracción. Conversación Ana Tiscornia - Juan Manuel Echavarría. (Consultado el 24 de mayo de 2020). <https://laguerraqueno hemos visto.com/es/ensayos/>.
- Echeverri, C. (2009). *Sin Respuesta*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Villegas Editores.
- Gamboa, A. et al. (2016). *Hacer ver: representaciones de la guerra en Colombia. Reconocimientos a la crítica y el ensayo Arte en Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Foster, H. (2001). *El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Editorial Akal.
- Foucault, M. (2010). *La Arqueología del saber*. México D.F.: Siglo XXI.
- Gamboa, A. (2016). Víctimas del arte: Reflexiones en torno a la representación de la guerra en Colombia. *Calle 14*, 11(19), 30-43.
- García-Márquez, G. (1986). *El ahogado más hermoso del mundo*. Cuento de Gabriel García Márquez. Editorial DeBolsillo.
- Ginzburg, C. (1999). *Mitos, emblemas e indicios*. Barcelona: Editorial Gedisa, S. A.

- Guzmán Campos, G., Fals Borda, O. y Umaña Luna, E. (1962). *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. Tomo I. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- Herrera, M. M. (2012). Marta Traba y Clemencia Lucena: Dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta. *Memoria y sociedad* 16(33), 121 – 134.
- Hurtado, M. (2020, 14 enero). *La impactante violencia en Colombia contra los defensores de los derechos humanos causa preocupación*. Noticias ONU. <https://news.un.org/es/story/2020/01/1467912>
- Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (INDEPAZ). *Paz al liderazgo social*. Registro actualizado permanentemente desde el 1 de enero de 2020. <http://www.indepaz.org.co/paz-al-liderazgo-social/>
- Jaramillo, J. (2011). La Comisión Investigadora de 1958 y la Violencia en Colombia. *Revista Universitas humanística* 72, 37-62.
- Jaramillo J. (2012). El libro La Violencia en Colombia (1962 – 1964). Radiografía emblemática de una época tristemente célebre. *Revista Colombiana de Sociología*, 35(2), 35-64.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Kalach, G. M. (2016). Las comisiones de la verdad en Colombia. *Revista Jurídica Mario Alario D’Filippo*, VIII (16), 106-124.
- Lévinas, E. *Ética e Infinito*. (1991). Madrid: Visor Distribuciones, S. A.
- Malagón, M. M. (2008). Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980. *Revista Estudios Sociales. Universidad de los Andes*, (31), 16-33.
- Malagón, M. M. (2010). *Arte como presencia indéxica*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Medina, A. (1999). *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá, Colombia: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Párraga, L. (2016). Sumando ausencias y multiplicando exclusión. *Esfera Pública*. <https://esferapublica.org/nfblog/?s=Sumando+ausencias>
- Pécaut, D. (2001). *Guerra contra la sociedad*. Bogotá: Editorial Planeta S. A.
- Pécaut, D. (2013). Desdibujamiento de la oposición “amigo enemigo” y “banalización” de las prácticas atroces. A propósito de los fenómenos recientes de violencia en Colombia. *Análisis político*, 26(78), 3-26.

- Pini, I. (1986). Luis Ángel Rengifo, grabador. *Escala/ I. I. E.* Bogotá, Colombia: Universidad Nacional, 2-13.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones manantial.
- Rancière, et al. (2017). *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Riaño, P. (2018). *Signos cardinales: El arte como pedagogía pública y acción estética*. *Revista Desde la Región*, (58). <http://www.region.org.co/index.php/revista58/el-arte/item/321-signos-cardinales-el-arte-como-pedagogia-publica-y-accion-estetica>.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la Memoria. Arte y Pensamiento Crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Rubiano, E. (2018). Duelo, memoria y dolor en la obra de Erika Diettes. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 7, 83-108.
- Rubiano, E. (2017). Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 12(1), 33–45.
- Rubiano, E. (2017). Lo siniestro: vestigios de la guerra en cuatro series fotográficas de Juan Manuel Echavarría. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, 1, 37-54. <http://dx.doi.org/10.25025/hart01.2017.03>
- Rubiano, E. (2017). Hacia una etnografía digital del arte contemporáneo: Sumando ausencias de Doris Salcedo. *Esfera Pública*. <https://esferapublica.org/nfblog/hacia-una-etnografia-digital-del-arte-contemporaneo-sumando-ausencias-doris-salcedo/>
- Rubiano, E. (2018). “La guerra que no hemos visto” y la activación del habla. *Estudios de Filosofía*, 58, 65–98.
- Rubiano, E. (2019). *Sangre, sudor y lágrimas: una nota sobre Salcedo y Margolles*. <https://esferapublica.org/nfblog/sangre-sudor-y-lagrimas/>
- Salcedo, D. (2016, 15 de octubre). *Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre*. Entrevista con Cecilia Orozco Tascón. <https://www.elespectador.com/entrevista-de-cecilia-orozco/quisiera-toda-mi-obra-fuera-una-oracion-funebre-doris-s-articulo-660581/>

Salcedo, D (12 de junio de 2019). *Doris Salcedo explica su obra Quebrantos*. *El Espectador*.
[Archivo de Video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=dFGgv5CXPEc>.

Sánchez, G. (2003). *Guerras, Memoria e Historia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Silva, A. (2013). *Imaginarios, el asombro social*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

Traba, M. (1965). Norman Mejía: La vida física. *Revista La Nueva Prensa*, 134, 46-47.

Valencia G., A. (2012). La Violencia en Colombia de M. Guzmán, O. Fals y E. Umaña y las transgresiones al Frente Nacional. *Revista Colombiana de Sociología*. 35(2), 15-33.