

CUERPOS DEL
DOLOR Y LA
ESPERANZA:
CONFLICTO ARMADO,
PEDAGOGÍA DE LA
MEMORIA Y ARTE
POLÍTICO EN
COLOMBIA





CUERPOS DEL DOLOR Y LA ESPERANZA: CONFLICTO
ARMADO, PEDAGOGÍA DE LA MEMORIA Y ARTE
POLÍTICO EN COLOMBIA

Susana Botero Cifuentes

Facultad de Educación, Universidad Pedagógica Nacional

Maestría en Educación.

Director Trabajo de Grado José Manuel González Cruz

Énfasis Historia de la Educación, la pedagogía y la Cultura Política.

Grupo de investigación en Educación y Cultura Política

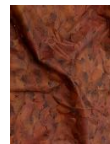
2022





“Ahora sé que comportarse como humanos es un aprendizaje y no un rasgo inherente a nuestra especie.”
María Emma Wills

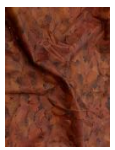
“¡Qué tiempos son estos, en que hablar sobre árboles es casi un crimen porque implica silenciar tanta injusticia!”
Bertold Brecht





CONTENIDO

ÍNDICE DE IMÁGENES	6
ÍNDICE DE TABLAS	7
Introducción.....	8
1. Ver	11
1.1 Problemática.....	11
1.2 Justificación.	17
Objetivo general.....	22
Objetivos específicos	22
1.3 Antecedentes.	23
1.3.1 Los rostros, las tumbas y los rastros: El dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016) Elkin Rubiano Pinilla.	24
1.3.2 Poéticas del desarraigo: La palabra y el cuerpo en las dramaturgias contemporáneas femeninas, sandra camacho	30
1.3.2 La guerra inscrita en el cuerpo. Informe nacional de violencia sexual en el conflicto armado. 2017 Centro Nacional de Memoria Histórica.	34
2. Marco teórico. Detenerse.	41
2.1 Historia reciente y pedagogía de la memoria.	44
2.2 Arte y política	49
2.2.1 Las obras de arte.	52
2.3 Cuerpo	54
2.3.1 Perspectivas sobre el cuerpo.....	55
2.3.2 Cuerpo en Situación.....	58
2.3.3 Planos de la corporeidad.	59
2.4 Contextualización social	62
2.4.1 Desplazamiento forzado.....	63
2.4.2 Violencia sexual.	65
2.4.3 Desaparición forzada en Colombia.	66
3. Metodología. Contemplación.	69
3.1 Paradigma y metodología.....	69
3.2 Hermenéutica y estética: contemplación e interpretación.....	71





3.3 Fases de análisis.....	72
4. Análisis e Interpretación.....	74
4.1 Acercamiento.....	74
4.1.2 Instalación.....	77
4.1.3 Signos Cardinales. Libia Posada.....	87
Sobre la artista.....	87
Preludio a Signos Cardinales.....	88
Descripción general Signos Cardinales. (2008).....	89
El cuerpo y el viaje.....	90
4.1.4 Humanos derechos. Fernando Arias.....	90
Sobre el artista.....	90
Preludio a Humanos derechos.....	92
Descripción general Humanos Derechos. (2008-2011).....	92
Riqueza y abandono.....	93
4.1.5 A Flor de Piel.....	94
Sobre la artista.....	94
Preludio a, A Flor de Piel.....	95
La fragilidad de la vida.....	98
4.2 Des-composición.....	100
4.2.1 Símbolos en las obras.....	100
4.2.2 Proceso de creación.....	105
4.2.3 Palabras de los artistas.....	109
4.3 Composición, el cuerpo en las obras.....	113
4.3.1 Experiencia encarnada y cuerpo social en Signos Cardinales.....	113
4.3.2 Humanos derechos y los planos de la corporalidad.....	119
4.3.3 La ausencia del cuerpo en A Flor de Piel.....	123
4.4 Cuerpo y Arte.....	127
4. Conclusiones. Cuerpos del dolor y la esperanza, conflicto armado e instalación en Colombia.....	130
Biblio y Cibergrafía.....	139





ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1 JeeYoung Lee, Resurrection	84
Imagen 2 Mark Dion, Marine debris fragmento	85
Imagen 3 Mark Dion, Marine debris	85
Imagen 4 Óscar Domínguez, Caja con Piano y Toro	86
Imagen 5 Alexander Calder, Circus Calder	86
Imagen 6 Marcel Duchamp, The Brawl at Austerlitz	86
Imagen 7 Libia Posada, Signos Cardinales	87
Imagen 8 Libia Posada, Lección de anatomía	88
Imagen 9 Libia Posada, Signos Cardinales (fragmento)	89
Imagen 10 Fernando Arias, Humanos Derechos	90
Imagen 11 Fernando Arias, Humanos Derechos	93
Imagen 12 Doris Salcedo, A Flor de Piel (detalle)	94
Imagen 13 Doris Salcedo, A Flor de Piel	95





ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Arte político en Colombia	24
Tabla 2. Signos Cardinales	76
Tabla 3. Humanos Derechos.	76
Tabla 4. A flor de piel.	77








INTRODUCCIÓN

La presente investigación se ocupa de tres instalaciones de artistas colombianos: *Signos Cardinales* de Libia Posada, *Humanos Derechos*, de Fernando Arias y *A Flor de Piel*, de Doris Salcedo. Estas obras fueron creadas durante el periodo comprendido entre los años 2005- 2012 y aluden a un suceso acontecido en dicho lapso, el cual corresponde al segundo mandato presidencial de Álvaro Uribe Vélez, donde hubo un alto recrudecimiento de la violencia en el conflicto armado colombiano. Durante el proceso de creación de estas obras, los artistas entablaron diálogo con algunas personas y/o comunidades y realizaron procesos creativos que dieron vida a obras artísticas que abordan el conflicto armado en Colombia y el lugar que el cuerpo ha tenido en él.

Me interesa comprender qué relaciones se construyeron entre el cuerpo y el conflicto armado colombiano particularmente en el periodo mencionado, durante el cual los grupos armados ejercieron un modus operandi particularmente violento a partir de expresiones de violencia política como el desplazamiento forzado, la desaparición de personas, las masacres, la tortura, la violencia sexual y el despojo de tierras, entre otras; que han incidido en la configuración de las personas, las comunidades y los territorios, dejando huellas, heridas, recuerdos y cicatrices. De igual forma, me interesa identificar y comprender cómo los cuerpos y dolores tanto físicos como emocionales que produce la guerra han sido tratados y resignificados por los artistas mencionados en sus obras, particularmente en las instalaciones. Vale aclarar que definir el concepto de instalación artística no resulta sencillo, sin embargo, podemos afirmar que es un medio mixto con una gran gama de posibilidades que nace del encuentro y unión de diferentes lenguajes artísticos como la



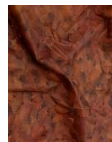


pintura, la escultura, la arquitectura, la escenografía, entre otras. Este tema se desarrollará a profundidad más adelante.

En esta investigación se buscó al analizar estas obras de arte, restituir la relación entre cuerpo y persona como dos elementos afines, que no se oponen ni se suprimen, sino que constituyen la unidad del ser. Para ello, el cuerpo será abordado desde una perspectiva antropológica, filosófica y simbólica, retomando categorías como cuerpo vivido, experiencia y existencia encarnada, las cuales nos permiten comprender al ser de manera compleja.

Así, el principal interés se encuentra en develar las relaciones que pueden surgir al poner en juego las categorías de arte, pedagogía de la memoria, cuerpo, persona y conflicto armado en Colombia al contemplar e interpretar las tres instalaciones. Más que dar explicación a los trabajos artísticos, busco generar un diálogo con ellos para comprender el conflicto armado desde las voces y rostros de quienes lo han padecido en carne propia y desde la sensibilidad de estos artistas.





1. VER

1.1 PROBLEMÁTICA

“Hay un cuadro de Paul Klee llamado Angelus Novus. En este cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una



cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan



fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.”

Walter Benjamin.





Si como el ángel de la historia mirásemos el pasado de Colombia, veríamos un país en guerra, con mucho dolor y sufrimiento encarnado en miles de víctimas, principalmente de la población civil. Vastos paisajes sembrados de muerte. Personas deambulando entre veredas, pueblos y ciudades. Restos deambulando por los ríos convertidos en tumbas. Escuelas destruidas. Territorios desolados. Familias y comunidades exigiendo verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición.

En la búsqueda por comprender el conflicto armado y valorar los efectos que este ha dejado en los territorios, comunidades y personas se han generado múltiples estudios e investigaciones. El Centro Nacional de Memoria Histórica (a partir de ahora CNMH) y el observatorio de Memoria y Conflicto (CNMH, 2018) establecieron el pasado 2 de agosto del 2018 que, entre enero de 1958 y julio del 2018 en el marco del conflicto armado en Colombia han sido asesinadas por lo menos 262.197 personas. De esta cifra, 215.005 víctimas pertenecían a la población civil y 46.813 eran combatientes. Agregado a lo anterior, la confrontación violenta ha dejado 80.514 personas desaparecidas, de las cuales 70.587 siguen sin ser encontradas; 37.094 víctimas de secuestro, 15.687 víctimas de violencia sexual, 17.804 menores de 18 años reclutados y 8,3 millones de desplazados. Este informe conforma la base de datos de víctimas más completa realizada hasta la fecha, no obstante, el CNMH afirma que existe un enorme subregistro, debido a que muchos casos no han sido inscritos oficialmente por miedo, riesgo a represalias, falta de garantías y los extensos trámites.

En Colombia el conflicto armado ha tenido una larga duración, donde se ha incrementado una gran cantidad de problemas no resueltos, que han traído como consecuencia la exacerbación de las violencias. Elsa Blair doctora en sociología de la Universidad Católica





de Lovaina, en su libro *Muertes Violentas: la teatralización del exceso* (2004), plantea cómo en el conflicto armado colombiano, la violencia y la muerte han alcanzado niveles excesivos, afirmando que si la violencia “tiene por finalidad objetos, cuerpos o determinados seres a los que somete, altera, deforma o destruye” (Estrada, 2013, pág. 1), hablar de violencia en *exceso*, implica por lo tanto pensar en cómo ha sido causada, la magnitud que ha tenido y las consecuencias que ha ocasionado. Es decir que, el *exceso* en el conflicto armado colombiano se refiere al enorme conjunto de víctimas que este ha dejado, al control que han tenido diferentes actores armados sobre las poblaciones, a los modos en que se ha causado sufrimiento desproporcionado, a los métodos utilizados para acabar con la vida y a los efectos que el conflicto armado produce en todas las esferas sociales.

En medio de la guerra, el cuerpo es el principal blanco de ataque y la forma en que se violenta dice mucho de una sociedad. Cuando el cuerpo es atacado con crueldad y sevicia como sucede en el contexto Colombiano, urge indagar en torno a los actores y responsables de estas manifestaciones de violencia, así como en los motivos que los llevaron a ejecutar sus acciones; pues la violencia ejercida en las personas no solo marca una huella sobre el cuerpo sino que interpela directamente la historia y el cuerpo social, “Una sociedad “se dice” en lo que ella hace del cuerpo y a los cuerpos. (...) Si admitimos estas consideraciones, adquiere particular interés lo que la sociedad colombiana está diciendo sobre ella misma.” (Blair, p.44) En este sentido el exceso de violencia y muerte en una sociedad que ha padecido el conflicto, expresan que el pacto social -responsable de la unidad, la justicia y el orden en una sociedad- está roto. “El pacto social, cualquiera sea la forma que tome, se caracteriza, al menos en las sociedades occidentales, por el





mantenimiento de la prohibición de matar al otro.” (Blair, 2004. p.28) Esta prohibición solo puede ser transgredida legítimamente y con justas causas por el estado para garantizar la vida de la mayoría de sus ciudadanos y defender la justicia. Cuando el pacto social se quiebra o el estado es cooptado, el “derecho” a matar deja de estar solo en manos del estado y pasa a ser “legitimado desde diferentes sectores sociales y ejecutado por diversos grupos armados”, (Ibid. P.28) en Colombia, el estado utiliza en forma recurrente la fuerza desmedida, contra la población civil de la que se supone es el garante. Esta situación da origen a una problemática de violencia estructural que desborda los escenarios de la guerra propiamente para insertarse al interior de la sociedad en general. Esta exacerbación de la violencia en el marco del conflicto político encuentra momentos críticos en los que los modus operandi concentran un mayor nivel de crueldad y ensañamiento, tal es el caso del periodo a estudiar de la presente investigación.

Conflicto armado entre 2006-2010

Esta investigación se enfoca en el conflicto armado colombiano durante el periodo 2006-2010, que corresponde al segundo mandato presidencial de Álvaro Uribe Vélez, en el cual, la guerra tuvo diferentes transformaciones debido a las políticas que se desarrollaron. Uribe Vélez llegó a la presidencia en el 2002 luego del fracaso de las negociaciones de paz entre el gobierno del entonces presidente Andrés Pastrana y las FARC. Durante este periodo los diferentes grupos armados implementaron estrategias de expansión territorial lo que implicó la afectación de poblaciones y la confrontación entre grupos armados. En vista del fracaso de los procesos de paz, los grupos paramilitares se fortalecieron y generaron estrategias antiguerrillas, lo que conllevó al surgimiento de nuevos escenarios de conflicto armado que inevitablemente afectaron a la población. De igual forma la puesta en marcha





de la Política de Seguridad Democrática¹ en el primer periodo presidencial de Álvaro Uribe Vélez (2002-2006) que tuvo apoyo de los Estados Unidos y que fue implementada bajo la lógica de la “lucha contra el terrorismo”, llevó a un aumento de fuerza pública en contra de la guerrilla, lo que sumado al accionar paramilitar conllevó a que las guerrillas se replegaran en zonas periféricas del país que antes no habían sido golpeadas por el conflicto armado. El Estado promovió la Política de defensa y Seguridad democrática que supuso una mayor ofensiva contra las guerrillas desde el campo político, militar y jurídico. Basta observar el aumento que hubo en miembros de las fuerzas armadas, que pasaron de ser 215.000 en 1998 a 445.000 en el 2010 (CNMH, 2013), para dimensionar el fuerte aumento de ofensiva militar que se vivió en el conflicto. Si bien se redujo la capacidad bélica de las guerrillas y se las replegó a las periferias del país, no fue posible acabar con ellas, además,

¹ Durante la primera década del siglo XX las políticas Estadounidenses sufrieron cambios significativos en respuesta a los atentados del 11 de septiembre, a raíz de lo cual se incrementó la lucha contra el terrorismo y la guerra contra las drogas, lo que influyó considerablemente en los países latinos, especialmente en Colombia. (Ahumada, 2009, p.10) En dicho contexto también hubo un fuerte giro en las perspectivas políticas en América Latina, ante el descontento producto de la estrategia Neoliberal puesta en práctica en los 80's y buscando transformar y sanar sociedades víctimas de las Dictaduras Militares, tomaron fuerza gobiernos alternativos que recogían las expectativas de un múltiples grupos poblacionales.

A pesar de los cambios políticos vividos en el territorio Latino Americano, el caso de Colombia distó de ser semejante. Con la llegada de Álvaro Uribe al poder y la implementación de la Seguridad Democrática el país se ligó profundamente con las transformaciones norteamericanas, retrocediendo en la búsqueda por la paz y exacerbando los problemas existentes hasta entonces. La Seguridad Democrática se materializó en la implementación de acciones políticas, jurídicas y de opinión pública que buscaban desencadenar una ofensiva política, militar y judicial con los “factores de violencia” que obstaculizaban el crecimiento del país. (CNMH, 2013, p.179). Estos impedimentos eran específicamente las guerrillas, que pasaron de ser grupos insurgentes y subversivos con ideologías e intereses políticos para ser denominados terroristas.

En consecuencia, durante los dos periodos presidenciales de Álvaro Uribe, se negó la existencia del conflicto armado del país y se respondió militarmente ante la situación, lo que impidió el dialogo y la construcción de paz entre los diversos grupos armados, el Estado y la población.

La ejecución de estas políticas y estos acuerdos no influyó únicamente en el ámbito militar, sino que afectó otras esferas sociales, desde lo jurídico, lo territorial y lo económico hasta lo cultural, incidiendo marcadamente en la calidad de vida de los colombianos. Ante la desarticulación del Estado de derecho hubo una sistemática violación de derechos humanos en las que el Estado tuvo una gran responsabilidad. Las manifestaciones de violencia política se transformaron, y victimizaron a miles de personas civiles como nunca antes. Hubo una gran degradación de lo ético, lo que ha traído consecuencias dolorosas y profundas en el tejido social. Ante el afán de demostrar resultados en la lucha contra las guerrillas, se llegó a lo que hoy en día se conoce eufemísticamente como Falsos Positivos, trágicos acontecimientos donde se “incentivó” a los militares con beneficios laborales y económicos por las muertes causadas a los grupos “terroristas.”





al reducir el territorio de acción de las guerrillas, la guerra llegó a territorios en los cuales su impacto no había sido tan fuerte.

Sumado a ello, durante este gobierno a las guerrillas se les sustrajo su carácter político y se las definió como grupos terroristas cuyos intereses radicaban en el control del narcotráfico, de ahí la estrecha relación que se generaba entre la lucha antiterrorista y la guerra contra las drogas. Bajo este discurso, estos grupos terroristas evitaban el desarrollo y crecimiento del país, por lo que se instó a que la ciudadanía se uniera y solidarizara para luchar en su contra. Esto generó estigmatización a diferentes sectores sociales, aumentó la represión a la protesta, la persecución judicial y el ataque ante cualquier alternativa política.

Por otra parte, se vivieron polémicas desmovilizaciones de grupos paramilitares², cargadas de impunidad y des reconocimiento de las víctimas. Estas negociaciones finalmente no garantizaron un real desarme de las estructuras paramilitares, que como se supo luego, estaban profundamente ligadas con el Estado. Teniendo en cuenta estos factores, se puede comprender que el recrudecimiento de la violencia en el conflicto armado fue desproporcionado y alarmante durante este periodo en comparación a las décadas anteriores. En lugar de buscar la paz se promulgó la “seguridad” que promovió prácticas de violencia política, lo que condujo a consecuencias nefastas que seguimos percibiendo hoy

² Así como la población civil ha sido afectada por el conflicto armado del país, la Justicia colombiana ha sufrido modificaciones en medio de este contexto. La ley ha sido tergiversada para beneficiar élites, evitar responsabilización y ocultar la verdad. Los resultados de las negociaciones con las AUC confirmaron la estrecha relación que existía entre el Estado y los grupos paramilitares. Teniendo en cuenta el llamamiento que se hizo a la sociedad en general para solidarizarse en la lucha contra el terrorismo, se percibía que el estado y los paramilitares no se consideraban oponentes o adversarios de guerra entre sí, sino más bien una suerte de aliados (CNMH, 2013, p.179). Por otra parte estas negociaciones no lograron disolver permanentemente los diferentes grupos paramilitares, además la ley no garantizó a las víctimas procesos para el esclarecimiento de la verdad, la reparación y la creación de garantías de no repetición.





en día, como la exacerbación de la violencia, el aumento de víctimas de la población civil y el debilitamiento del tejido social.

1.2 JUSTIFICACIÓN.

El cuerpo en el conflicto armado

Es evidente que el conflicto armado colombiano ha producido y sigue produciendo un número alarmante de víctimas y trayendo consecuencias inconmensurables para la sociedad. Un país que ha sufrido un conflicto armado con tanto tiempo, en tantos territorios y con tantas víctimas corre el riesgo de convertir a las personas en cuerpos vacíos y a los cuerpos en cifras, a naturalizar la muerte y el horror, cerrándose ante el dolor del otro. En contextos como este, el papel del arte resulta primordial ya que permite conservar y transmitir la memoria de lo ocurrido, tramitar y comprender lo vivido desde experiencias sensibles, construir momentos de reflexión y resignificación de las vivencias dolorosas y generar escenarios pedagógicos donde el diálogo, el acogimiento y lo ético son base fundamental. El arte aporta a la reconstrucción de identidad de quienes se han visto inmersos en el conflicto armado y posee una gran potencialidad para favorecer procesos de sensibilización, borramiento de prejuicios y visibilización de otras realidades. Las obras de arte que abordan el conflicto armado reflejan una realidad en común para quienes han vivido la guerra, parten de un contexto influyente en quienes las han creado y develan la necesidad de hablar de lo ocurrido y encontrar salidas diferentes a la violencia. Ante el momento histórico que vivimos, el arte es un puente, nos ayuda a acercarnos al otro y reconocer que no es tan distinto como pensábamos, pues más allá de las diferencias de pensamiento, nos une nuestra frágil condición humana.





¿Qué?

Por lo expuesto hasta ahora, se busca comprender el conflicto armado en Colombia desde una perspectiva sensible y artística analizando e interpretando tres instalaciones que abordan el conflicto armado colombiano desde una apuesta estética donde se vincula a las víctimas y se propician escenarios de memoria, que permiten al espectador aprender del conflicto armado colombiano de manera pedagógica, empática, cercana y contextual.

Para comprender cómo ha sido tratado el cuerpo en medio del conflicto armado en Colombia es necesario reconocer los modus operandi empleados por los diversos actores armados, entender qué fines se tenía con ellos e identificar qué efectos causaron en las víctimas y los territorios. Por otra parte, se requiere restituir la relación entre cuerpo y persona -es decir, reconocer que el conflicto ha causado sufrimiento en personas reales y no en cuerpos vacíos-, identificar el cuerpo subjetivo para darle valor a cada vida, sacar del anonimato de las cifras a las víctimas y escuchar sus memorias de vida.

¿Por qué?

En medio de una realidad tan violenta donde la guerra ha sido la regla, necesitamos crear la excepción, precisamos acercarnos éticamente al dolor del otro, acoger desde la empatía, cuestionar y romper con la normalización del exceso de la muerte y la violencia que se han instaurado en la cotidianidad de las personas, sobre sus cuerpos y su cultura. Es pertinente acercarse a las víctimas del conflicto armado, pues ellas preservan huellas, cicatrices y rastros llenos de memoria colectiva y social. Aunque no es posible transformar el pasado, es posible observarlo, comprenderlo e interpretarlo de otra forma, para desde allí aportar a la construcción del hoy y el mañana. El presente y el futuro no pueden ser sin el pasado. En





este sentido reconocernos como sociedad es un imperativo para configurar un futuro mejor a todos, evitando las prácticas de la crueldad, del dolor, de la barbarie y del sufrimiento colectivo.

Es así como, ante el exceso de muerte, sufrimiento, dolor y violencia, el arte reacciona reconociendo y resignificando la realidad. Surgen obras y propuestas interdisciplinarias que ya sean transmisoras de la memoria, emprendedores o testigos de los testimonios de las víctimas, han producido prácticas y acciones de memoria viva para ampliar la comprensión de la historia del país. Cuando los artistas, como en este caso, con sus obras dan lugar al encuentro entre quienes han vivido la guerra y quienes han oído o visto sobre ella, ocurren procesos de formación y acciones de pedagogía de la memoria, que convierten estos escenarios desde lo ético en lugares de acogida del otro y aportan a la búsqueda de soluciones para evitar la repetición de sucesos violentos y desmedidos.

Un pasado negado u oculto que como colombianos sigue interpelándonos en el presente aflora de diversas formas artísticas, en este caso desde instalaciones que nos hablan del conflicto armado, enseñándonos sobre la realidad nacional, cuestionándonos por los recuerdos y los olvidos y acercándonos al dolor del otro de manera sensible y pedagógica, lo que posibilita la construcción de sentidos diversos y esperanzadores. Razones por las cuales en todas las sociedades y bajo estas condiciones, el arte es una ventana para detenerse y observar el pasado, para tramitarlo y para buscarle sentido en el futuro. Esta relación entre arte y conflicto armado hace parte de las necesidades e intereses colectivos investigativos y ha sido abordada desde diferentes campos artísticos, por ejemplo se han ido estableciendo cada vez más vínculos entre las apuestas artísticas de familiares y organizaciones de víctimas, lo que nos demuestra la imperiosa necesidad de abordar lo





sucedido, de romper la naturalización de estas prácticas violentas en la mayoría de la población y de poder sensibilizarnos hacia *el otro* desde un proceso formativo sensible presente en las artes.

¿Para qué?

“El museo es una escuela: el artista aprende a comunicarse, el público aprende a hacer conexiones”. Luis Camnitzer

Al reconocer la potencialidad que tienen el arte para hacer memoria colectiva en un país que ha vivido y vive un conflicto armado se pueden generar puentes con la pedagogía de la memoria. En esta unión surgen escenarios que dan apertura a un horizonte de reflexión donde se recuperan las voces de las víctimas para enriquecer la comprensión del pasado, lo que nos permite reconocer y entender de manera ética los efectos que ha tenido el conflicto armado en la vida de las personas y en el país, llevándonos a redimensionar la magnitud del conflicto armado desde nuestras propias experiencias de vida, desde cómo leemos la realidad y particularmente, desde las narrativas testimoniales que nos acercan a las historias de quienes han vivido directamente el dolor de la guerra (Ortega et al, 2018). Los diversos tipos de narrativas (canciones, poemas, relatos, pinturas, videos, etc.) que recuperan, interpretan y transmiten la memoria y que se encuentran presentes en las tres instalaciones analizadas, aportan a la construcción de consciencia histórica y reivindican el derecho a la memoria, el cual consiste en la posibilidad de entender y elaborar el pasado, es decir, de darle sentido al preservarlo y visibilizarlo, es la búsqueda de respuestas a preguntas que inquietan al ser humano, una de las formas de construir el futuro siendo conscientes de la historia vivida.





Al poner en diálogo la pedagogía de la memoria con el arte se aporta al reconocimiento del conflicto armado de manera simbólica y sensible donde se tejen relaciones entre el artista, las víctimas y la comunidad de manera relacional y empática, lo que favorece la construcción de otras formas de alteridad éticas y esperanzadoras.

Estos procesos formativos que se dan a través del arte no necesariamente están ligados a escenarios educativos institucionales, el aprendizaje es algo que ocurre seamos o no conscientes de ello, es algo que nos es propio y cuyo propósito es el cultivo de nuestra humanidad. (Bárcena y Mèlich, 2000) La educación no está únicamente en las escuelas, se da en nuestros círculos sociales como la familia, el trabajo, los amigos y en escenarios culturales como los museos, las galerías, los teatros, los espacios públicos, entre otros.

Partiendo de este planteamiento, es posible comprender el dispositivo artístico como un escenario educativo múltiple con dos momentos claves: el proceso de creación y el encuentro con el público. Durante el proceso creativo de las obras pueden identificarse acciones que parten de la educación como acontecimiento ético (Bárcena y Mèlich, 2000), es decir que se centran en el otro al acoger su sufrimiento y dignificarlo, al preguntarse por cómo acompañarlo en su dolor, por cómo tramitarlo y resignificarlo. Por otra parte, al detenerse en una obra de arte que habla de la realidad de Colombia, el espectador puede descubrir una historia antes desconocida para él y sensibilizarse ante ella, dimensionando otras realidades diferentes a la suya.

En este sentido, la presente investigación aportará a la comprensión del conflicto armado en Colombia desde una perspectiva que vincula la pedagogía de la memoria y el arte, al analizar y comprender qué lugar ha tenido el cuerpo en el conflicto armado mediante el reconocimiento de las manifestaciones de la violencia y de las prácticas artísticas que





abordan el cuerpo y que le dan lugar al rostro y la voz de las víctimas. Como hoja de ruta se tendrá la siguiente pregunta: ¿Qué lugar ha tenido el cuerpo en el conflicto armado colombiano y cómo ha sido tratado en las instalaciones Signos Cardinales, Humanos Derechos y A Flor de Piel?

Para dar respuesta a dicho interrogante se plantean los siguientes objetivos:

OBJETIVO GENERAL

- ⌘ Aportar a la comprensión del conflicto armado en Colombia al estudiar el cuerpo en tres instalaciones artísticas vinculando la pedagogía de la memoria, la hermenéutica y la historia reciente.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ⌘ Identificar los tipos de violencia política que se ejercieron en el conflicto armado en Colombia durante el periodo 2005-2010 y las emergencias artísticas que abordaron el tema.
- ⌘ Realizar una aproximación contextual-artística de las obras de arte seleccionadas, reconociendo su abordaje del cuerpo de las víctimas
- ⌘ Vincular la perspectiva pedagógica de la memoria y el arte al analizar las tres instalaciones elegidas.
- ⌘ Reconocer el valor multívoco de las expresiones artísticas de un país en guerra, superando la dicotomía entre cuerpo y persona





1.3 ANTECEDENTES.

La historia colombiana está plagada de conflictos y guerras, lo que inevitablemente ha incidido en la creación artística nacional. A lo largo del tiempo la relación entre arte y conflicto se ha transformado, dependiendo de las tensiones del momento, de las relaciones sociales establecidas, de sucesos internacionales que han repercutido en el país, de la cotidianidad nacional, de las búsquedas estéticas y de los intereses creativos de los artistas. El arte político ha tenido diversos objetivos y funciones en Colombia según su contexto, Álvaro Medina y María M. Malagón han propuesto una periodización del arte político en Colombia y unas características que subyacen a estos momentos histórico-artísticos. Medina plantea 3 momentos: Arte y Violencia Bipartidista (1940-1960), Arte y Violencia Revolucionaria (1960-1980) y Arte y Violencia Narcotizada (1980-1990). Malagón plantea que para la década del 90 al 2000 en el arte hay un giro y las obras adquieren un fuerte expresionismo y simbolismo. El investigador y profesor Elkin Rubiano (2016) sugiere que a partir de la década del 2000 se dio un nuevo cambio en la forma de tratar el conflicto armado en el arte colombiano, según el autor el proceso de desmovilización de los grupos paramilitares permitió a los artistas entrar en contacto directo con los territorios y la población, lo que posibilitó nuevos modos de tratar el conflicto armado, en donde la víctima y la reparación simbólica tienen un lugar central. Esta manera de abordar el conflicto armado ha venido desarrollándose hasta el día presente y se centra en el encuentro con el otro y en la escucha ética de su testimonio. Las obras analizadas en esta investigación hacen parte de dicho modo de hablar del conflicto armado. En la tabla 1 se encuentra una síntesis de los objetivos y funciones que ha tenido el arte político en Colombia históricamente.





La efectividad: objetivos y funciones del arte político

Tabla 1. Arte político en Colombia

Arte político en Colombia	
Objetivos	Funciones
Conmover	Sensibilizar al público sobre una situación atroz
Concientizar	Hacer ver las relaciones ocultas en una sociedad
Movilizar	Propiciar la transformación de una situación
Activar	Propiciar el habla y construir memoria mediante el testimonio

A continuación, se expondrán algunos proyectos que han abordado la relación entre arte y conflicto armado y que resultan de especial interés para esta investigación.

1.3.1 LOS ROSTROS, LAS TUMBAS Y LOS RASTROS: EL DOLOR DE LA GUERRA EN EL ARTE COLOMBIANO (2005-2016) ELKIN RUBIANO PINILLA.

Esta investigación se fundamenta en tres motivaciones; el primero se cuestiona por la relación entre arte y política en un contexto de violencia extrema, como ha sido el reciente conflicto armado colombiano. El segundo se pregunta por el efecto que el arte político tiene en las personas al ser un arte que trabaja con lo real, con los territorios y con la comunidad.





Y el tercero, indaga por cómo se ha interpretado históricamente dicha relación (arte-política), por lo cual el objetivo de la investigación está en adentrarse en estos interrogantes y poder poner en diálogo el contexto histórico de la violencia y la guerra en Colombia en su historia reciente y las obras de arte que de allí se derivaron.

El trabajo realizado por Rubiano (2019) partió de un rastreo de obras que abordan el conflicto armado en Colombia, con las cuales creó una herramienta digital de cronología y geografía. Esta curaduría virtual se compuso de 53 trabajos artísticos creados entre 1946 y 2016, 27 artistas, 2 colectivos y 3 proyectos comunitarios. Los instrumentos creados para acercarse a las obras de arte se valieron de herramientas digitales (página web), y disciplinas de la historia (cronología), la geografía (cartografía) y el arte (exposición) y están a libre disposición del público.

Posteriormente, el autor delimitó su foco de observación a un contexto más específico: obras de arte colombiano creadas entre los años 2004-2016, periodo en el cual se encuentran tres sucesos importantes en el marco del conflicto armado colombiano: la desmovilización de los grupos paramilitares en el marco de la Justicia Transicional, la creación de la Ley de víctimas 1448 y el acuerdo de paz con las FARC en el 2016.

La cronología a modo de galería-línea del tiempo, le ayudó a Rubiano a visualizar y evidenciar similitudes, recurrencias, tensiones y/o transformaciones en las obras de arte y el modo de tratar el conflicto armado. Las obras seleccionadas tienen en común que fueron creadas a partir del trabajo directo en los territorios y con las víctimas y que le apuntan a la construcción de memoria, aspecto en común con las obras seleccionadas para la presente investigación. Rubiano eligió obras de Erika Diettes, Beatriz González, Doris Salcedo, Juan





Manuel Echavarría, Jesús Abad Colorado, Sair González, el salón de memoria de Granada y las creaciones de Magdalenas por el Cauca.

A partir de este primer ejercicio de observación y relación entre obras, se plantearon los objetivos, una hipótesis y 6 tesis que el autor desarrolla a lo largo de la investigación al poner en diálogo las obras, documentos de prensa, libros, entrevistas, fotografías, conceptos y categorías. El enfoque de la investigación es claramente hermenéutico y se da por medio de la interpretación de las obras de arte al situarlas en un contexto específico y al relacionarlas con categorías conceptuales que permiten comprender a profundidad las creaciones de estos artistas.

El objetivo apunta a “realizar una aproximación a la noción de víctima a partir del testimonio, la huella, el trauma y el duelo presentes en algunas obras de arte y en algunas prácticas artísticas realizadas por comunidades y organizaciones de familiares de personas desaparecidas.” (Ibid.) A la vez que permite comprender cómo han sido creadas dichas obras y cómo ha sido la relación de los artistas con las comunidades. Rubiano plantea que el arte político creado a partir del 2000 le ha apuntado a la creación de prácticas artísticas que propicien la activación del habla de las víctimas, es decir que el artista y la comunidad trabajan juntos. Las víctimas tienen voz, el artista no tiene que hablar por ellas sino con ellas. Esta hipótesis se desarrolla en seis tesis que se desarrollan a lo largo de la investigación en diálogo con las obras de arte:

1. Los rostros y los rastros. La primera tesis planteada, sugiere que tanto artistas como organizaciones de víctimas se han ocupado de abordar el conflicto armado de diferentes formas. El trabajo de las organizaciones se caracteriza por recurrir “al rostro como evidencia icónica de la desaparición forzada mediante las formas representacionales del





centramiento y la frontalidad del retrato, propias de las fotografías judiciales y las de identificación ciudadana” (Rubiano, 2020) Mientras que los trabajos artísticos “han asumido los límites de la representación y de lo mimético, de modo que para dar cuenta de la desaparición forzada recurren a las imágenes indiciales (el rastro); o bien mediante la documentación fotográfica o audiovisual, o bien mediante la exploración directa (escultórica y testimonial)”(Ibid.)

Esta tesis resulta pertinente para la presente investigación ya que plantea el problema del cuerpo, la memoria y las prácticas artísticas. En palabras de David Le Breton, el rostro es la capital del cuerpo, es lo singular de la persona, lo que la diferencia de los otros. Mientras que lo indicial nos habla de la ausencia del cuerpo en un contexto donde la desaparición forzada ha escalado límites inenarrables.

2. Museo/mausoleo El arte como sustituto funcional del ritual funerario. En un contexto de violencia extrema, como lo es el caso del conflicto colombiano “más que la denuncia, la concientización o la sensibilización del público, lo que el arte busca es (...) saldar las deudas simbólicas con los muertos y los desaparecidos, de ahí su estrecha relación con los dolientes. La metáfora del cementerio aparece de manera profusa en el arte colombiano.” (ibid.) Que en el arte colombiano sea sintomática la aparición de la metáfora del cementerio o del rito funerario, da cuenta del exceso de la muerte y la violencia que ha habido y hay en el territorio. La necesidad de “enterrar” refleja un territorio sembrado de cadáveres y desaparecidos, lo que a su vez habla del lugar que ha tenido el cuerpo en el marco del conflicto armado del país.
3. La activación del habla. La ley de Justicia y Paz (2005) “despejó territorios dominados por grupos armados no sólo para las ONGs y los y los investigadores judiciales y académicos, sino que, al mismo tiempo, puso a los artistas en contacto con las víctimas





del conflicto” (Ibid.) Lo que condujo a que las víctimas pasaran de ser una noción lejana para los artistas a ser personas reales con mucho por contar. Estos escenarios permitieron la activación del habla de testigos, perpetradores y víctimas, apuntando a una concepción humana de las personas que han estado implicadas en la guerra.

4. El paisajismo de la crueldad y la mirada forense. “La relación entre paisaje y violencia es recurrente en el arte colombiano. Está presente en obras como *La cosecha de los violentos* (1968), de Alfonso Quijano; *Piel al sol* (1963), de Luis Ángel Rengifo, o *Violencia* (1962), de Alejandro Obregón. Sin embargo, esta relación se ha transformado. El cuerpo y el paisaje han dejado de ser alegóricos y han pasado a testimoniar directamente la violencia.” (Ibid.)

El símil entre territorio y cuerpo aparece constantemente en el conflicto armado. Esto resulta primordial para la presente investigación, pues permite generar preguntas y comprensiones alrededor de la actual relación entre cuerpo, territorio y comunidad. La violencia ejercida sobre los cuerpos en el marco del conflicto armado ha quedado marcada por ejemplo en los árboles de mango, las huellas impresas en una persona nos hablan de su singularidad, pero también de una situación que ha sucedido a comunidades enteras y a sus territorios.

5. La empatía. La quinta tesis da cuenta de uno de los objetivos y de una de las funciones que el arte político tiene actualmente en el contexto colombiano. El arte ya no busca denunciar, concientizar o movilizar, sino que genera puentes de empatía entre las personas que han estado lejos del conflicto armado y quienes lo han padecido en carne propia. Cuando los artistas entran en contacto con las víctimas de esta guerra, ya no es posible “describir desollados con preciosismo formal o atacar y transgredir una figura hasta la desfiguración (...) En lugar de buscar el repudio que produce la deformación,





se busca la empatía del espectador. Para ello, se muestra la dignidad de la víctima” (ibid.) En este sentido, el arte permite ir más allá de las categorías antagónicas de víctima y victimario, hacia una concepción agónica en la que se puede ver a todos los actores implicados en la guerra como seres humanos complejos. Por otra parte, a las víctimas del conflicto deja de vérselas desde una mirada que revictimiza, para dar lugar a cómo han continuado su vida aun llevando a costas grandes dolores. En suma, el arte permite conciliar la humanidad de las víctimas y de los victimarios.

Resulta central que a lo largo de la investigación el autor habla de perpetradores en lugar de victimarios, en consecuencia con este planteamiento. La empatía puede aparecer cuando el conflicto se presenta de manera sensible.

6. Los dolores heredados. Finalmente, la última tesis plantea que “en la historiografía de la violencia en Colombia, son frecuentes las referencias a los “odios heredados”. Las menciones de los “dolores heredados”, por el contrario, son inexistentes.” (Ibid.) Hablar de dolores heredados en lugar de odios, nos ubica en una perspectiva agónica que nos une desde la empatía en lugar de apuntarle a la venganza. Algunas prácticas artísticas han logrado evidenciar y activar en nuestro contexto este potencial político y afectivo de los dolores heredados.

Si como plantea Rubiano, en la década del 2000 hubo un giro en el tratamiento artístico del conflicto armado que conllevó a generar acciones en el territorio y con las víctimas, resulta importante estudiar cómo este cambió afectó a las formas en que ha tratado el arte el cuerpo de las víctimas del conflicto armado colombiano, quizás pasando de la exposición y representación de cuerpos vacíos, sin un ser que los colme, a la consideración de las personas como sujetos complejos y con historias que contar. Rubiano hace un gran aporte





hacia la comprensión de la relación entre arte y política en el contexto actual y devela la imperiosa necesidad que tienen las víctimas y familiares de reparación simbólica eficaz, lo que inevitablemente requiere de verdad y justicia y reparación.

1.3.2 POÉTICAS DEL DESARRAIGO: LA PALABRA Y EL CUERPO EN LAS DRAMATURGIAS CONTEMPORÁNEAS FEMENINAS, SANDRA CAMACHO

Otro estudio en el que se aprecia la relación entre conflicto armado y arte es el proyecto de investigación *Poéticas del desarraigo: La palabra y el cuerpo en las dramaturgias contemporáneas femeninas* de la actriz, docente e investigadora Sandra Camacho López.

Como su título lo indica, la investigación indaga por las dramaturgias de escritoras contemporáneas en las cuales es posible encontrar una poética del desarraigo propia de un país en guerra. A través de la comprensión del desarraigo y el análisis de algunas dramaturgias de las escritoras colombianas Victoria Valencia, Ana María Vallejo y Carolina Vivas, la autora descubre en la palabra escrita y en la palabra escenificada por el cuerpo los elementos con los cuales se narra el dolor de la guerra y el desarraigo.

Las dramaturgias fueron examinadas desde conceptos filosóficos, antropológicos y psicológicos, lo que permite vislumbrar encuentros y distancias entre las diversas obras y escritoras. En la presentación del texto, se expone a profundidad el concepto de desarraigo tomando como fuertes referentes a la filósofa alemana Simone Weil y al investigador Máximo Rodríguez Pérez. Por su parte Weil plantea que el desarraigo expone a quienes lo padecen a fuertes implicaciones a nivel psicológico, físico y social que pueden incluso causar *la muerte del alma*. El desplazamiento forzado instaura obstáculos entre la persona y





el mundo exterior y destruye la conexión con el entorno. Siguiendo a Rodríguez se comprende que el desarraigo no se produce únicamente con el desplazamiento forzado, también la pérdida de lo que constituye la identidad del sujeto puede ocasionar desinterés con el entorno que lo rodea, en el caso colombiano claros ejemplos son el asesinato o desaparición de seres queridos.

En el primer capítulo la autora expone los elementos en común hallados entre las obras, en primera instancia todas surgen en un mismo contexto: el conflicto armado colombiano y sus diversas manifestaciones de la violencia. Otro elemento en común es el lugar del testimonio como fuente primordial para la creación de estas obras, particularmente el testimonio femenino, que revela un doble desarraigo, una doble inmigración. Al ser mujer en la guerra se sufren otros flagelos, las mujeres sobrevivientes se enfrentan al duelo de sus muertos, al desarraigo de sus territorios y sus vidas, a la dificultad de recomenzar y a los fantasmas que regresan. Estos testimonios femeninos revelan aspectos íntimos y aspectos políticos, que se mezclan convirtiéndose en una compleja radiografía de la realidad nacional al presentar aspectos que cobijan a una gran población y al exponer situaciones particulares que develan el dolor en una persona de carne y hueso.

El análisis de las obras da cuenta de que en las sociedades actuales vivimos una fuerte crisis frente a lo que representa la alteridad, entendida como la capacidad de “tener desde sí mismo, (...), la plena consciencia hacia el otro y de la existencia que se construye conjuntamente.” (Camacho, pág. 35) Ante esta crisis el ser humano no puede existir completamente, de ahí que las obras presentan personajes fragmentados, rotos, destrozados y desesperanzados. La escritura responde plasmando simbólica y metafóricamente esta





situación, quizás con el afán de hacernos conscientes de ella o de preservarla para comprenderla.

Otra característica hallada en las obras fue la presencia de lo liminal, entendido como un estado en el que no se está, como un tránsito de un lugar a otro. Ejemplos de lo liminal podemos observarlos en los personajes de desaparecidos, que en su imposibilidad de estar vivos o muertos, deambulan eternamente en un limbo. También es posible reconocerlos en personajes de mujeres que han logrado huir de la muerte, pero que deambulan por ciudades sin poder *echar raíces* nuevamente. De igual forma representan lo liminal personajes que han tenido que separarse de sus seres queridos o de sus sueños y que no han podido continuar su vida en la realidad que habitan ahora.

El segundo capítulo del estudio resulta de especial interés para la presente investigación ya que en él se presentan los hallazgos encontrados al indagar por los cuerpos y el desarraigo en la construcción dramática y en la puesta en escena, dando cuenta de la manera en que ha sido violentado el cuerpo en el conflicto armado y de la forma en que el arte lo ha resignificado. La autora inicia esta sección con una cita de *Hacia un saber para el alma* de la filósofa María Zambrano que nos da una clara idea de la forma en que se concibe el cuerpo en la investigación como totalidad del ser: “*Sentir la vida, no sólo con el pensamiento, sino con la respiración, con el cuerpo...*” y continúa con sus propias palabras, “el cuerpo en esta dramaturgia es memoria, tiempo, recorrido, lugar,” (ibid., pág 56) y prosigue desglosando sus reflexiones de las que podemos inferir que en estas obras el cuerpo es cuerpo propio y del otro, territorio metafórico donde se plasman el amor y la violencia, la presencia y la ausencia. En las dramaturgias los cuerpos pueden ser cuerpos-dolor, personajes que sufren por la pérdida de algo o alguien, o por el dolor físico de una



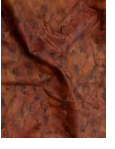




herida o mutilación. Cuerpo-ausente, fantasmas con cuerpo intangible de quienes murieron pero nunca se fueron, eterno retorno de los muertos sin enterrar. El cuerpo es lo múltiple e inconmensurable. Igualmente, en estas obras el cuerpo devela el mundo psicológico y social de los personajes, remitiendo a una existencia violenta en común, permitiendo que el lector-espectador tome consciencia frente a estas realidades. En las dramaturgias también se encuentran cuerpos deshabitados, los cuales se manifiestan de diversa forma: cuerpos muertos que regresan como espectros, cuerpos ausentes/presentes que representan la espera de alguien que no está, cuerpos quietos que representan la muerte en vida y el cuerpo memoria que regresa gracias al relato de alguien que lo evoca. Así, con palabras, gestos y acciones el entorno escénico se compone de un paisaje corporal habitado por errancias fantasmales, fragmentos corporales y memorias del pasado.

En el tercer capítulo la autora estudia las dramaturgias y presenta las poéticas escriturales del desarraigo de cada escritora de manera individual, deteniéndose en cómo las palabras construyen otros mundos y los presentan al que lee o escucha.

Los hallazgos que expone la investigación dan cuenta de una sociedad cuyas raíces están resquebrajadas y cuyo tejido social se ha debilitado profundamente. Que haya una producción prolija de obras de teatro que plasman estas realidades demuestra la imperiosa necesidad de tramitar lo vivido desde perspectivas que rechacen lo explícito y lejano y aporten desde otros lenguajes a la comprensión del conflicto armado, pero también del dolor de quienes lo han vivido, en suma, a la construcción de memoria

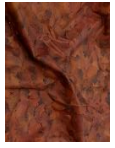






1.3.2 LA GUERRA INSCRITA EN EL CUERPO. INFORME NACIONAL DE VIOLENCIA SEXUAL EN EL CONFLICTO ARMADO. 2017 CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA.

A pesar de que la violencia sexual ha estado presente siempre en el conflicto armado en Colombia, es la más olvidada y de la que menos se habla. (CNMH, 2017) Esto ha conllevado a que se normalicen este tipo de acciones sobre los cuerpos, no solo dentro del conflicto sino en otras esferas sociales. La violencia sexual en el conflicto ha sido vista como la sucesión de hechos aislados que no responden a una lógica estructural, sin embargo, el informe elaborado por el Centro Nacional de Memoria Histórica (a partir de ahora CNMH) demuestra cómo la violencia sexual responde a objetivos claros y premeditados por los diferentes grupos armados, demostrando que la violencia sexual no solo no es un daño colateral producto del conflicto, sino que está definida estructuralmente y que obedece a dinámicas de poder, con ciertos modus operandi que transmiten mensajes a las comunidades. En este informe la violencia sexual es entendida como un tipo de violencia de género, que busca establecer “dominación y poder violenta y arbitrariamente a través de la imposición de realizar o presenciar actos sexuales en contra de la voluntad de una persona” (CNMH, 2017, pág. 15) con el fin de demostrar el control que se tiene sobre un territorio, una población y “sobre el cuerpo del otro como anexo a ese territorio” (ibid.)

Entre las diversas manifestaciones de violencia sexual de las que da cuenta el informe están: violación, violación grupal, esclavitud sexual, prostitución forzada, obligar a cometer actos sexuales contra otra persona, esterilización forzada, aborto forzado, planificación forzada, empalamiento público, amenaza sexual, pago de deudas a través del cuerpo de las





mujeres, cambios corporales obligados, tocamientos, desnudez forzada, humillación pública, mutilación de órganos reproductivos,

El objetivo del informe del CNMH fue “avanzar en la comprensión de las circunstancias en que se ha cometido la violencia sexual en el marco del conflicto armado, para describir las motivaciones, los usos que esta modalidad de violencia tiene y la manera como los actores armados han ejercido violencia sexual en los distintos escenarios del conflicto armado, así como los mecanismos de resistencias y afrontamiento de las víctimas.” El rastreo, estudio y comprensión de proyectos de investigación cuyo objeto de estudio era la violencia sexual en el conflicto armado, fue el primer paso para desarrollar esta investigación. Esto permitió a los encargados comprender la importancia de tomar un enfoque psicosocial y diferencial étnico, ya que este posibilitaría un acercamiento íntimo con las víctimas de la violencia sexual, con quienes se realizarían los encuentros. De igual forma permitió comprender que el informe estaría direccionado hacia la construcción de memoria histórica a partir de las narraciones testimoniales de las víctimas.

Teniendo estos aspectos claros, la investigación se dividió en 3 etapas. En la primera etapa se realizó la recolección de la información y se generaron alianzas con diversas organizaciones que trabajan con víctimas de violencia sexual en medio del conflicto armado. En la segunda etapa se implementó el trabajo de campo, se revisaron las fuentes cuantitativas y se realizó el diseño metodológico. En este sentido se diseñaron las entrevistas con el enfoque diferencial étnico, psicosocial, relatos y momentos de diálogo abierto que permitieran que emergiera la voz de las víctimas. Esto se logró por medio de la realización de talleres de memoria que privilegiaron el surgimiento de relaciones de confianza entre las mujeres. Es importante resaltar que antes y durante los talleres se





garantizó la seguridad emocional de las personas entrevistadas, al tener en cuenta aspectos tanto físicos como simbólicos:

“los detalles fueron trascendentales: asegurar espacios tranquilos y seguros para las personas, velar por la confidencialidad del encuentro, garantizar a las mujeres no menos de dos horas para construir su relato (algunas se tomaron más de este tiempo estimado), proporcionar materiales para que, si así lo requerían, las mujeres pudieran narrar a través de otros medios, como la pintura y el dibujo, y conocer algunos primeros auxilios emocionales en los casos en que las mujeres requirieran atención psicosocial en crisis. Para este último aspecto, se compartieron con las mujeres algunos objetos con contenido simbólico que permitiera anclar en acciones a futuro espacios de autocuidado: una muñeca de tradición indígena guatemalteca llamada “quita penas”, una vela que ayuda a ver en la oscuridad, una libreta y un esfero que le permitía a la mujer escribir o dibujar sus sentimientos, una esencia relajante y un “atrapa sueños” que protege de pesadillas” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017, pág. 22).

Para el estudio también se tuvieron en cuenta testimonios de paramilitares y guerrilleros. En total se realizaron 34 encuentros que dieron como resultado 97 entrevistas, de las cuales 2 de ellas fueron realizadas a hombres y 17 entrevistas realizadas a personas LGBTI.

Finalmente, en la tercera etapa se realizó la validación de la primera versión del informe de la investigación con la comunidad, las organizaciones e instituciones, y con pares académicos, a partir de la cual se hicieron los ajustes finales.

El informe da cuenta de que a través de la violencia sexual se han escrito y transmitido a la población unos mensajes que develan “múltiples objetivos, como el de recalcar el poder del propio grupo armado, el apropiamiento de sus cuerpos, el castigo de las resistencias, el





sometimiento de las poblaciones y el envío de mensajes de desprecio a los contrincantes.” (CNMH, 2017, pág. 36) Los cuerpos fueron objetos en los cuales fue posible leer y escribir, por medio de la violencia sexual se implementó una pedagogía de la crueldad que enseñó a las poblaciones lo que era o no aceptado y que mostró del castigo que podía recibirse si se estaba en contra o si no se cooperaba. Las practicas ejercidas contra los cuerpos demuestran sevicia e intención de desacralizarlo, aniquilarlo, castigarlo, callarlo, atemorizarlo, borrarle su identidad, romperle los lazos que lo unen a comunidades.

A lo largo del informe es posible encontrar una sinécdoque entre el territorio y el cuerpo, es decir, que lo que se ha hecho en el territorio (el todo) se ha hecho también en el cuerpo (la parte) con objetivos de control y dominación. Los cuerpos son vistos como extensión de los territorios en los que los grupos armados detentan el poder, por ello las violencias se extienden sobre los cuerpos de los habitantes de los territorios. La violencia sexual nunca sucede como un hecho aislado, está acompañada de otros factores y manifestaciones de violencia, antes, durante o después como las masacres, el secuestro, el asesinato, la desaparición y/o el desplazamiento.

A partir de los antecedentes estudiados, de los testimonios de miembros de grupos armados y de los relatos de las mujeres víctimas de violencia sexual en el conflicto armado, se definieron las lógicas, los objetivos, los modus operandos y los contextos espacio temporales en que ha sido ejercida dicha violencia. Teniendo en cuenta que los contextos son múltiples y diversos, se utilizó la noción de escenarios como herramienta analítica que permitió comprender los significados, usos y modalidades de la violencia sexual en el contexto del conflicto armado.





“El escenario está determinado por la relación que cada grupo armado establece con la población civil en un contexto geográfico e histórico particular y en una dinámica específica y que se define, principalmente, por la experiencia vivida de las víctimas en dichos contextos (...) Los escenarios del conflicto no son estáticos, por el contrario, están en constante cambio, fluctúan de acuerdo a diversos factores y se corresponden con los distintos engranajes del conflicto armado.” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017, pág. 37)

Para dar cuenta de estas dinámicas se plantean tres escenarios en los cuales ha emergido la violencia sexual en el marco del conflicto armado: Escenarios de disputa armada, Escenarios de control territorial y Escenarios intrafilas.

Escenarios de disputa territorial.

Al interior de las dinámicas de disputa territorial se generaron prácticas del terror que impusieron en las comunidades unas nuevas formas de vida, a las que no podían oponerse. El informe reconoce como acciones de incursión y/o consolidación del poder en los territorios las masacres, los retenes, las tomas poblacionales y los confinamientos; acciones en las cuales la violencia sexual estuvo siempre presente. En los escenarios de disputa territorial al quedar en medio de la confrontación bélica de dos o más grupos armados, la población pasa a ser un enemigo más, se genera un impacto humanitario colectivo que resquebraja el tejido social y comunitario. El territorio y el cuerpo se convierten en campos de batalla.

El informe plantea 3 categorías de cuerpos que fueron violentados sexualmente en los escenarios de disputa territorial: Cuerpos estigmatizados, Cuerpos incómodos y Cuerpos de las adversarias.





Escenarios de control territorial.

Los grupos armados han desarrollado un control severo y arbitrario de las vidas cotidianas de las comunidades, incidiendo política y moralmente en ellas, edificando un orden social que refleja y conserva las ideologías de estos grupos. Como se ha mencionado, la regulación de la vida de las comunidades en los territorios controlados por los grupos armados, no ha sido únicamente un control político, sino también moral, “a partir de principios basados en el autoritarismo, la dominación masculina y la violencia exacerbada en contra de personas con identidades sexuales y de género no hegemónicas.” (Ibid. Pág.68) A los ojos de los grupos armados la población está a favor o está en contra, lo que trae consigo una fuerte tensión frente a la vida misma.

“Dos pilares sostienen el escenario de control territorial; por una parte, el control de los actores armados sobre la vida cotidiana de los habitantes y, por otra, el uso del poder de muerte como vehículo para demandar de la población su fidelidad, el reconocimiento de su autoridad y el acatamiento a sus órdenes de carácter político, económico y moral.” (ibid., pág. 68)

A pesar de que la relación entre comunidad y grupos armados ha estado marcada claramente por la violencia y el sometimiento, es posible encontrar relaciones de solidaridad y aprobación. El control territorial “se logra no solo a partir de la coerción y de las prácticas violentas, sino a través del consenso que generan algunas de sus acciones: intervención en conflictos, obras civiles, participación y aporte en las festividades y otros espacios colectivos.”

Los testimonios de las mujeres víctimas de violencia sexual en los escenarios de control territorial permiten comprender que esta violencia ha sido ejercida con tres diferentes sentidos: 1. Demostrar la soberanía de los grupos armados sobre los territorios y en





extensión sobre los cuerpos. 2. Un método de humillación y derrota física, moral y psicológica de las víctimas. 3. Una pedagogía de la violencia que expone a través del castigo, la corrección y el terror, la capacidad de dominio y control de los grupos armados.

Nuevamente es posible encontrar la idea del cuerpo gramatical, ese cuerpo en el cual es posible escribir y leer mensajes de poder “que condensan significados, motivaciones y estilos de violencia que caracterizan el accionar de cada grupo armado.”(ibid. Pág.70)

El informe plantea 3 categorías de cuerpos que fueron violentados sexualmente en los escenarios de control territorial: Cuerpos apropiables, Cuerpos corregibles y Cuerpos higienizados.

Escenarios Intrafilas.

La violencia sexual también se ejerció al interior de los diferentes grupos armados y afectaron en mayor medida a las mujeres pertenecientes a estas organizaciones. Esta situación demuestra que la violencia sexual se implanta como práctica que reafirma los roles de género instaurados no solo al interior de los grupos armados sino de la sociedad en general. En este escenario los cuerpos se encuentran bajo estrictas prácticas disciplinares, que inciden en la configuración de identidad y de proyecto de vida, aparecen entonces problemáticas concernientes a la reproducción sexual, a los comportamientos que se esperan de un hombre o una mujer y la tensión que producen las relaciones de poder en los grupos armados.

El informe plantea 3 categorías de cuerpos que fueron violentados sexualmente en los escenarios intrafilas: Cuerpos disciplinados bajo vigilancia, Cuerpos para la guerra:





derechos sexuales y reproductivos en tensión y Cuerpos disponibles: violación esclavitud sexual, cohabitación y desnudez forzadas.

2. MARCO TEÓRICO. DETENERSE.

Comprender la forma en que se construye el conocimiento actualmente y la incidencia de ello en el modo en que se configura la sociedad es una tarea compleja, para lo cual, se precisa entender cómo se ha transformado nuestra forma de observar y pensar el mundo.



Antes de que el conocimiento fuese construido a través de disciplinas especializadas en un área del saber, el conocimiento era construido holísticamente. Para culturas anteriores la vida no estaba separada del arte, el arte no estaba separado de lo sagrado y el ser humano era uno solo, sin divisiones entre cuerpo, alma, mente; eran culturas donde el acto de crear una silla implicaba al ser humano en todas sus dimensiones. Este tipo de pensamiento era propio del modo en que se percibía el cuerpo, a la forma de comprender las dimensiones del ser humano, y a la manera de estudiar la realidad.

Fue en Europa durante el siglo XV que comenzó la división de saberes por medio de disciplinas con la creación de universidades, concebidas como espacios físicos y culturales que buscaron autonomía respecto a la religión, a lo mercantil y a lo militar (Jaramillo, 2005). Se generaron entonces grupos de investigación que se acercaron a diversas áreas del conocimiento buscando su legitimación e institucionalización, lo que produjo grandes avances. Hoy en día las disciplinas tienen un amplio bagaje de conocimientos, metodologías experimentadas, epistemologías estructuradas y fuertes. Sin embargo, lo que comenzó como el estudio de las partes para comprender el todo, se convirtió en





hiperespecialización, aislando los conocimientos y generando brechas entre disciplinas y saberes no académicos, “la hiperespecialización de los saberes ejerció una fuerte violencia simbólica sobre los saberes de la experiencia social” (Barbero, pág. 61, 2005), se impuso la jerarquización de conocimiento, cuya legitimación dependía de la verificabilidad; siendo descartado y relegado todo aquello que no podía ser verificado.

A la par, el estudio del cuerpo se desarrolló desde una perspectiva anatómica que le dio relevancia al entendimiento del funcionamiento del cuerpo como una máquina compuesta por partes, cuyo mecanismo podía ser comprendido de manera aislada. Esto conllevó a una paulatina reducción de la dimensión simbólica y espiritual del cuerpo, convirtiéndolo en algo distinto de la persona, reduciéndolo a un mecanismo con leyes que el ser humano podía descifrar y manipular según sus fines.

A pesar de los hallazgos obtenidos gracias a la construcción de conocimiento disciplinar, estudiar la realidad como un conjunto de partes aisladas no ha sido suficiente para dar respuesta a los problemas de la humanidad, de ahí que los modos de construcción del pensamiento hayan seguido modificándose, dando lugar a otros modos de pensar, como la inter y la transdisciplinariedad.

En la construcción de conocimiento interdisciplinar, diferentes disciplinas se unen para dar respuesta a una situación o para comprender un fenómeno. Por su parte la transdisciplinariedad implicó la integración de diversas formas de investigar, donde se producen relaciones densas entre ciencias exactas, humanas, sociales, arte y experiencia. Estas formas de construcción del conocimiento y del pensamiento trascienden lo disciplinar para llegar a algo nuevo, sin embargo, no se prescinde de la disciplina,





“este nuevo rumbo emprendido por el conocimiento humano ha sido posible únicamente por toda la riqueza de saberes que han producido las distintas disciplinas, y es eso lo que ha permitido y exigido dar un salto hacia delante, pasar a un pensamiento transdisciplinario” (Barbero, pág. 68, 2005)

La transdisciplinariedad y la interdisciplinariedad son modos de pensamiento que rompen con la división existente entre disciplinas para observar los fenómenos y realidades de una manera más amplia y completa, donde además de los saberes legitimados, se tienen en cuenta los saberes sociales, religiosos y corporales que durante la especialización fueron relegados, lo que conduce a una horizontalidad de los campos del saber. Aparecen nuevas metodologías que posibilitan abordar problemas u objetos de estudio desde múltiples realidades y perspectivas, se construyen “nuevos referentes epistemológicos para la mejor comprensión del mundo presente, en el cual uno de los imperativos es la unidad del conocimiento.” (Barbero, 2005) Igualmente se tienen en cuenta las subjetividades desde lo cognitivo, lo emocional, lo corporal y lo espiritual. En este sentido, se cuestiona y reconfigura el lugar que se le ha dado al cuerpo con relación a la existencia humana, a favor de una comprensión más integral de lo que implica ser humano, trascendiendo la concepción anatómica y mecanicista que imperaba hasta el momento.

Como se observa, no se trata únicamente de abordar un problema desde diversas disciplinas, sino de comprender que en la realidad existen múltiples elementos que no pueden ser vistos desde la fragmentación, sino desde el vínculo, desde la unión.

El pensamiento transdisciplinar también ha tenido una clara incidencia en el campo del arte. Las fronteras entre lenguajes artísticos han devenido en membranas hasta el punto de dar origen a nuevas formas de expresión como la instalación, el land art, el performance, entre otros. Así mismo, se han generado otras formas de estudiar las obras de arte donde confluyen, por ejemplo, la historia del arte, la historia reciente, la arqueología, el enfoque





de género, etcétera. Vemos cómo las necesidades de nuestra sociedad actual movilizan a los campos de conocimiento a unirse y trabajar en conjunto para lograr una mayor comprensión de las realidades en las que nos vemos inmersos, pues solo teniendo en cuenta las múltiples esferas del ser se puede dar una solución integral a los problemas o situaciones que nos suceden. Igualmente reconocemos que el surgimiento de los campos del saber transdisciplinarios nos permite observar y visibilizar situaciones que permanecían ocultas pero que no por ello eran inexistentes.

En el caso de esta investigación se aborda un contexto de conflicto armado desde la pedagogía de la memoria y la historia reciente, el cuerpo desde una perspectiva simbólica, filosófica y antropológica y el arte desde el régimen estético y el arte político.

2.1 HISTORIA RECIENTE Y PEDAGOGÍA DE LA MEMORIA.

“Debemos trabajar de manera tal que la memoria colectiva sirva para la liberación y no para la esclavitud de los hombres” Le Goff.

Las cosas

El bastón, las monedas, el llavero,
la dócil cerradura, las tardías
notas que no leerán los pocos días
que me quedan, los naipes y el tablero,

un libro y en sus páginas la ajada
violeta, monumento de una tarde
sin duda inolvidable y ya olvidada,
el rojo espejo occidental en que arde

una ilusoria aurora. ¡Cuántas cosas,
láminas, umbrales, atlas, copas, clavos,
nos sirven como tácticos esclavos,

ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido;
no sabrán nunca que nos hemos ido.

Jorge Luis Borges.





Al estudiar la historia accedemos al conocimiento del pasado, pero no al pasado en sí, los vestigios que quedan de él son como puertas que nos permiten mirar al ayer. La historia reciente es un campo de investigación que se encuentra en expansión, a pesar de ser un enfoque historiográfico en construcción en Colombia, ha sido fuertemente desarrollado en países como Alemania, Argentina y Chile. Según el investigador y maestro José Manuel González (2020), la historia reciente tiene que ver con procesos donde la sociedad ha vivido el trauma social, la guerra, el conflicto y la violencia. El estudio de la realidad desde un enfoque de historia reciente no se reduce a periodos cercanos, como su designación podría hacérselo creer, sino a “procesos históricos cuyas consecuencias directas conservan aun fuertes efectos sobre el presente, en particular en áreas muy sensibles, como el avasallamiento de los derechos humanos más elementales.” (Franco y Lvovich, 2015, s.p.)

Si bien el estudio de la historia requiere ruptura con el pasado, esta no se da únicamente a través de la distancia temporal, sino con el acontecimiento de actos e hitos históricos que demuestran la búsqueda de las sociedades por un cambio, una nueva forma de ver y vivir la realidad. En el caso colombiano sucesos como la firma del acuerdo de paz con las FARC en el 2016, el Paro Nacional del año 2021 y los resultados electorales del 2022, son claros hitos de ruptura con el pasado reciente hacia la construcción de un nuevo porvenir.

Como se mencionó, la historia reciente estudia la historia de la violencia, el dolor y la vejación de los derechos humanos en contextos de guerra, allí la memoria de los sobrevivientes y testigos resulta primordial, al igual que una perspectiva pedagógica, ética y política que posibilite a estas personas preservar sus vivencias, sanar sus heridas y proyectarse hacia el futuro. En este sentido, la historia reciente se aleja de la historia





tradicional, al confrontar la historia oficial con la memoria, al hablar desde las narrativas y lo subjetivo y al escuchar los relatos que nacen desde abajo.

Los conceptos de Memoria y Víctima se robustecieron en el periodo post Segunda Guerra Mundial a causa del gran número de víctimas que esta dejó. Conservar la memoria de los sobrevivientes de la guerra era fundamental, pues si no se generaban procesos de memoria y de transmisión de los relatos, inevitablemente estos caerían en el olvido y con ellos, el conocimiento directo de lo ocurrido.

Teniendo en cuenta lo expuesto, podemos observar que la memoria tiene un papel fundamental dentro del enfoque de historia reciente, pues permite conservar y transmitir diferentes perspectivas de los hechos ocurridos, aportando a la construcción de sentido sobre el presente y a la consciencia histórica. Así mismo, la memoria ayuda a superar traumas colectivos y violencias políticas, favorece el debate respetuoso sobre el pasado, el presente y el futuro y promueve el diálogo y la integración de múltiples actores sociales; todo lo cual incide en la construcción de la verdad y la justicia. (Sacavino, 2014, p.74)

De allí la necesidad que tenemos como maestros, investigadores y artistas de trabajar la memoria desde una perspectiva pedagógica y sensible, que posibilite la construcción de escenarios acogedores y respetuosos de lo otro y que vinculen las diferentes narrativas que las personas y las comunidades han creado para hacerle frente al olvido.

La memoria es un concepto polisémico, heterogéneo y contextual que se construye de manera diferente según la época, el lugar y la cultura. La memoria es ante todo construcción humana, diversa y cambiante. En un país pluriétnico y multicultural como Colombia, es importante generar prácticas de memoria intercultural que vaya de la mano del proceso de descolonización y de los movimientos migratorios, pues en las periferias es





posible hallar una memoria diferente a la que hegemonicamente se ha establecido (Erll, 2012).

Partiendo de las narrativas individuales y comunitarias, es posible crear un marco de referencia colectivo en el que se identifiquen diferentes grupos sociales. La memoria colectiva es la relación entre la cultura y la memoria, son los recuerdos compartidos socialmente que cobijan “todos aquellos procesos de tipo orgánico, medial e institucional, cuyo significado responde al modo como lo pasado y lo presente se influyen recíprocamente en contextos socioculturales” (Erll, 2012. p.17). En este sentido el pasado y el presente no están aislados, por el contrario, están conectados y no pueden dissociarse, la memoria es la interpretación que construimos sobre el pasado en el aquí y ahora, con miras hacia la creación del futuro. Por lo tanto, precisamos cuestionarnos qué se recuerda y qué se olvida, cómo se recuerda, para qué se recuerda o se olvida, a quién le interesa recordar u olvidar y por qué.

Hablar de memoria implica hablar de olvido. Aunque en apariencia sean antagónicos, en realidad son interdependientes. El recuerdo y el olvido son las dos caras de la memoria, recordar es posible porque somos seres de olvido, olvidar es un acto inconsciente, recordar es un acto de voluntad. Solo se puede recordar lo que también se puede olvidar. Nuestra memoria es un gran mar de olvidos con pequeñas islas de recuerdos que nos permiten interpretar el mundo que vivimos. (Erll, 2012)

Como todo acto voluntario el recordar requiere de entrenamiento, de trabajo, de aprendizaje. Si no practicamos la cultura del recuerdo difícilmente vivirá la memoria, por ello es necesario construir procesos de pedagogía de la memoria desde los cuales podamos aprender a preguntarnos por el pasado, a recordarlo e interpretarlo. Donde comprendamos cómo y por qué hemos llegado a la situación actual, donde develemos y transformemos los





valores que se han enraizado en el tejido social, donde podamos reconocer al otro y acoger su sufrimiento. Una pedagogía que defienda y practique los derechos humanos. La humanidad ha propiciado catástrofes inimaginables que deben ser recordada con el fin de no volver a repetir las, por esta razón la pedagogía de la memoria es una pedagogía profundamente ligada con la reivindicación de los derechos humanos y con la búsqueda del Nunca más.

Para construir un puente entre la pedagogía de la memoria, la historia reciente y el arte pueden ser esclarecedores los cuatro ejes pedagógicos de la pedagogía de la memoria que plantea la investigadora y maestra Susana Sacavino (2014) quien vincula los derechos humanos con el Nunca más. El primer eje trata sobre la creación de vínculos entre el pasado y el presente, que nos permiten comprender cómo lo sucedido incide en la realidad actual que vivimos, lo que implica un despertar en nuestra consciencia histórica.

En segunda instancia, se busca la construcción de una memoria crítica a través de la aproximación a la realidad que parta de las historias de los sujetos y comunidades afectadas en lugar de las memorias hegemónicas, lo que posibilita la construcción de conocimiento social desde lo individual hacia lo colectivo. (Sacavino, 2014, p.77)

El tercer eje señala la necesidad de desarrollar el pensamiento crítico y reflexivo y de reconocernos como sujetos históricos con el poder de transformar la realidad. El cuarto eje resalta que una pedagogía de la memoria para el nunca más, debe promover la defensa y práctica de los derechos humanos, aportar al reconocimiento y respeto de lo diverso, promover la participación de los diferentes grupos sociales y deconstruir prácticas violentas arraigadas en la sociedad.

Teniendo en cuenta lo expuesto, educar desde la pedagogía de la memoria no se limita a recordar el pasado, implica recordar con los otros para encontrarle sentido al presente y





proyectar el futuro, conlleva a hacer del recuerdo algo que hace parte de la vida. (Erlil, 2012. Sacavino 2014)

El modo de concebir la memoria se ha transformado a causa de los cambios tecnológicos y mediáticos. Hoy más que nunca la memoria se ha expandido más allá de nuestros cerebros, los computadores son grandes almacenadores de datos, abunda información de diferente tipo y podemos acceder a ella. Sin embargo, esta información está muerta hasta que el contacto con los humanos vuelva a darle vida, a darle utilidad. Estamos ante una paradoja y es que no porque haya más medios para guardar, la memoria esté activa. Siempre será necesario el accionar cultural y social para darle sentido a datos e informaciones que nos permean. A través de la pedagogía de la memoria estos dispositivos pueden reactivarse y permear la manera en que la sociedad interpreta la realidad.

Resulta crucial comprender que la memoria y la historia no pueden ser abordadas desde perspectivas aparentemente neutras o parciales, estudiar la historia y la memoria requiere que se reconozca la dimensión ético-política que subyace en las ciencias y en las diferentes disciplinas que la tratan. Al igual que la Historia, la Memoria en Colombia es un escenario de disputa, en ella recaen intereses de diversos actores, siendo pertinente la pregunta ¿Qué se quiere recordar y cómo se quiere recordar? Constantemente se erigen memorias e historias hegemónicas a la par que otras historias y memorias contra hegemónicas buscan hacer reconocer las voces de quienes no son escuchados.

La memoria es un punto de encuentro para la humanidad.

2.2 ARTE Y POLÍTICA

“Culture – the way we express ourselves and understand each other – can bind us together as one world”.

Yo Yo Ma

¿Cuál es la relación que existe entre arte y política? ¿Por qué hablar de arte político?





La palabra política proviene del vocablo griego Politeia que alude a la teoría de la ciudad, al arte de ser ciudadano y vivir en sociedad. En su texto ¿qué es política? Hannah Arendt (1997) plantea que la política alude a la pluralidad de los seres humanos y trata del estar juntos los diversos (vivir en sociedad). El ser humano no es político por esencia, la política nace entre los sujetos y se establece como un espacio de relación y visibilización, es una construcción humana mediante la cual los humanos diversos y plurales, buscan una igualdad jurídica para tener un sentido común que defina un horizonte de existencia. En otras palabras, la política sucede entre las personas en un ámbito público que posibilita “iluminar los sucesos humanos al proporcionar un espacio de visibilidad, en que los hombres y mujeres pueden ser vistos y oídos y revelar mediante la palabra y la acción quienes son” (Arendt, 1950. P. 15) Al igual que la cultura, la política se transforma a medida que las relaciones sociales lo hacen.

De igual forma, el arte es creación humana. Desde los orígenes de la cultura, el ser humano ha expresado y plasmado sus cosmovisiones, sentimientos y pensamientos valiéndose de múltiples herramientas y técnicas. La experiencia de lo sensible no es ajena a ningún ser humano, más allá de las diferencias sociales, culturales y económicas, todos estamos en las mismas condiciones de experimentar un momento sensible, tenemos la capacidad de reconocer lo bello, de dejarnos sorprender por lo estético. La percepción estética es universal. En cada momento histórico y en cada sociedad se definen los instrumentos conceptuales con los cuales se identifica el arte, por ende, la forma en que percibimos lo estético no es estática, se construye, transforma y renueva.

Como vemos, arte y política son invención humana, por tanto, no son esenciales y pueden mutar. Esta es la relación primordial que el filósofo Jacques Rancière encuentra entre arte y política: ambas son ficciones que presentan recortes de la realidad, visibilizan fracciones





del mundo y producen relaciones sociales. La misma realidad es una ficción dominante, una gran ficción consensuada en la cual existen convenciones, acuerdos y gramáticas. De ahí que sea un error considerar la estética como el campo que trata la ficción y la política como el campo que se ocupa de la realidad; ambos campos construyen ficciones que son o no aceptadas por la sociedad y que se convierten en realidad. En este sentido, la política es estética y la estética es política.

Toda acción política y/o estética requiere del reparto de la realidad. En francés el verbo repartir (*partager*) tiene dos acepciones, una se refiere al acto de dividir algo en partes, la otra al acto de compartir, de allí que Rancière plantee este término para abordar las relaciones que se han construido frente a lo sensible en nuestras sociedades. Dividir lo sensible genera procesos y prácticas en las cuales se categoriza y opone la realidad, lo que en cierta forma le resta su trascendencia, su posibilidad de transformación. Categorizar a partir de la idea de los opuestos es propia de una lógica política que busca identificar y definir con la intención de manejar, jerarquizar y prolongar ordenes sociales aparentemente naturales en los que las relaciones son desiguales. Al dividir lo sensible se otorga a cada persona una categoría, una etiqueta que produce una suerte de fijación que le impide proyectarse más allá de sí. Bajo esta lógica surgen divisiones entre lo cognitivo y lo manual, el alma y el cuerpo, el profesor y estudiante, el espectador y el artista, lo intelectual y lo sensible, las Bellas Artes y las artes menores, entre otras; en donde claramente se jerarquiza dando relevancia y poder a una de las dos categorías y deslegitimando a la otra. Bajo este reparto, lo que aparentemente son obras de arte, no son otra cosa que productos policiales (Ranciere, 2011) que nos limitan y nos encierran en el en sí de la existencia. En contraste, existen obras estéticas cuya actividad promueve la emancipación del espectador al des identificarlo de sí mismo (Rancière 2010), al deshacer las categorías que





tiene sobre sí para ponerlo en otra realidad, en otra perspectiva. Obras que nos arrancan de lo que somos y nos presentan la experiencia de otros, que nos emancipan de nosotros mismos, que reconocen la capacidad de trascendencia que como seres humanos tenemos. Estas obras son propias de una lógica del reparto de lo sensible concebida desde el compartir, las cuales generan procesos de emancipación comunitarios que modifican las lógicas del encuentro frente a lo sensible y en las cuales las relaciones parten de la igualdad, por lo tanto, las categorías y las oposiciones jerarquizantes se desvanecen. El ser humano puede trascender su situación actual y ocupar papeles que antes le habían sido negados. En consecuencia, el arte es político no por el tema que aborda, sino por el tipo de relaciones que genera entre las personas, por el efecto que tiene sobre quien crea y quien observa.

¿Qué sucede entonces cuando observamos una obra de arte que nos transporta a la existencia de personas que han vivido directamente el conflicto armado? ¿Qué sucede cuando la narrativa no nos aleja, sino que nos implica? ¿Qué pasa cuando el conflicto no se mira desde lo que cuenta alguien ajeno, sino una víctima?

2.2.1 LAS OBRAS DE ARTE.

Las obras de arte son un universo en sí, poseen una gramática particular y son producto de la creación subjetiva y la relación con la realidad, “nacén en la interrelación con diferentes mundos sociales, culturales, políticos y económicos, es decir, la obra es en parte, el resultado de la intersubjetividad, de las condiciones no solo culturales sino técnicas en las que se encuentran los individuos” (Herrera et al., 2010, p. 85) En este sentido, las obras de arte son objetos de estudio vivos.

Siguiendo a Rancière es posible identificar una gran historia del arte con tres regímenes de identificación: ético, representativo y estético. Estos regímenes no obedecen a parámetros





cronológicos, sino que responden a la relación que crean las obras con el público y al lugar que toman en relación con el campo del arte. Bajo el *régimen estético* el arte no es un campo propio, si no que está inmerso dentro de actividades sociales unidas a diversos campos como, por ejemplo, lo religioso, lo educativo y lo festivo. Allí cumple con funcionalidades que no tienen que ver directamente con el campo del arte.

Por otra parte, bajo el *régimen representativo* el arte tiene cierta autonomía al separarse de los otros campos y constituirse como un campo propio, sin embargo, no alcanza una plena libertad, pues se somete a la mimesis de la realidad a través del dominio prodigioso de la técnica, adoptando reglas fundamentales que siguen siendo lógicas, racionales y jerárquicas. Bajo este canon, los objetos artísticos son separados de los objetos de la vida cotidiana y el cuerpo es objeto de representación. Así, aunque el arte se constituye como un campo propio, refleja y reproduce las relaciones y lógicas existentes en el mundo. Durante un largo tiempo la identificación del arte se guio por este régimen, que ha ido cediendo terreno al régimen estético de lo sensible.

Se infiere que la libertad del arte requiere la separación de otros campos y de otras actividades, pero también de las lógicas y relaciones propias de la realidad. Esta separación se da bajo el *régimen estético* de identificación del arte, en el cual lo técnico y lo representativo dejan de ser la única forma de creación, para darle lugar a la experiencia sensible: “las cosas del arte se identifican de aquí en adelante cada vez menos según los criterios pragmáticos de las maneras de hacer y se definen cada vez más en términos de las maneras de ser sensibles.” (Rancière, 2011, pág. 21) En este sentido, las obras de arte no apuntan a ser semejantes a la realidad, sino a producir momentos de experiencias sensibles diferentes a los de la vida cotidiana, cuestionando las diferencias conceptuales entre lo sensible y lo inteligible y transformando el reparto de lo sensible. Parafraseando a Rancière,





el arte es una construcción espaciotemporal en la que se suspenden las relaciones con las formas ordinarias de la experiencia sensible, en donde se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos. Bajo este régimen, se borran las divisiones entre lo pasivo y lo activo, se fragmenta el límite entre el espectador y el artista, la obra de arte se completa con la relación que se genera con el público, de manera que todo espectador es un intérprete. De igual forma los espacios propios de lo artístico se transforman, se abren, produciendo otras formas de relación estética no convencionales. Como vemos el régimen estético de identificación del arte produce lo que Rancière llama un nuevo reparto de lo sensible, en el cual deja de existir la separación entre quienes están implicados en el mundo del arte y quienes no, parafraseando al autor, la política sucede cuando los que no tienen tiempo se le suman al tiempo.

Las obras estudiadas en esta investigación se identifican con el régimen estético del arte, pues desde sus procesos creativos y hasta la relación que construyen con el espectador, generan un reparto de lo sensible que parte de relaciones de igualdad y apuntan a lo colectivo.

2.3 CUERPO

“No estoy metido en mi cuerpo como un piloto en su navío, sino tan estrechamente unido y confundido y mezclado con él que formo como un solo todo con mi cuerpo”
Descartes.

Para realizar el presente apartado fueron fundamentales los planteamientos de David Le Breton (2002) en su *Antropología del cuerpo* y los de Aida Aisenon en su libro *Cuerpo y Persona filosofía y psicología del cuerpo vivido (1981)*, donde retoma las concepciones de cuerpo de los filósofos franceses Gabriel Marcel, Jean Paul Sartre y Merleau Ponty.





2.3.1 PERSPECTIVAS SOBRE EL CUERPO

“El cuerpo parece algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprehensible que él. Nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural”
David Le Breton

La forma en la que se concibe el cuerpo es una construcción sociocultural que ha sido distinta a lo largo de la humanidad. No es algo determinado ni estático, fluctúa según la época y el lugar, según las relaciones interpersonales, según la visión de mundo y la definición de persona que tenga cada sociedad. “El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí misma” (Le Breton, 1990, pág. 13). Preguntarse por el cuerpo, es preguntarse por la condición humana, por la existencia, por la vida y la muerte.

Siguiendo a Le Breton (1990) a grandes rasgos es posible hablar de dos perspectivas opuestas sobre el cuerpo, la de las sociedades tradicionales y la de las sociedades occidentales. En las sociedades tradicionales el cuerpo hace parte del mundo, no hay división. El cuerpo se confunde en un nudo de relaciones fluidas con el cosmos, con la naturaleza y con la comunidad. Por ello, muchas veces hablar de cuerpo resulta arbitrario, pues *el cuerpo* como algo diferente al resto no existe. En este sentido, tampoco existe división entre cuerpo y persona:

“En estas sociedades las representaciones del cuerpo son, efectivamente, representaciones del hombre, de la persona. La imagen del cuerpo es una imagen de sí mismos, nutrida por las materias primas que componen la naturaleza, el cosmos, en una suerte de indiferenciación.” (ibid. Pág. 22)

Esta forma de concebir al cuerpo se ha transformado y seguirá haciéndolo a lo largo del tiempo. Estos cambios son el resultado de las modificaciones en los sistemas económicos, educativos, estéticos y culturales; de la forma en que se conciben la salud y la belleza; de los avances tecnológicos; de las imposiciones del mercado, las relaciones entre las personas, las enfermedades, entre otros factores.





Así debido a una suerte de transiciones, el cuerpo se desligó de la totalidad a la que pertenecía. La concepción occidental del cuerpo separado de sí mismo y de los otros comenzó a surgir en la modernidad y ha tenido un gran peso en las sociedades actuales. Con el surgimiento del individualismo, las relaciones humanas se transformaron, el tejido social se debilitó, el cuerpo dejó de estar unido al cosmos, a la naturaleza y a los otros: se desplazó del todo a lo particular y del ser al poseer. La persona pasó de *ser* a *poseer* un cuerpo y el rostro y la personalidad adquirieron singular relevancia. El cuerpo dejó de ser la esencia del ser humano y se convirtió en su propiedad, dejó de ser parte del cosmos y pasó a ser el límite fronterizo entre unos y otros, la marca de la individuación y de la singularidad, un atributo del sujeto indivisible y distinto. En consecuencia, para pensar en el cuerpo de la época presente es necesario reconocer que existe esta división entre cuerpo-persona y cuerpo-mundo, lo que nos lleva a preguntarnos por la relación existente entre estas partes, ¿qué implica *tener* un cuerpo en una sociedad individualizada y capitalista?

Hoy en día se tiene un conocimiento muy vago del propio cuerpo, no sólo desde la consciencia fisiológica de órganos, músculos y huesos (cenestesia), sino también desde su dimensión simbólica. “La cultura occidental actual (...) ha llevado a la orientación de la percepción del cuerpo a aspectos sensuales, hedonistas y hasta distorsionados, con fines de enajenación del cuerpo.” (Aguirre, 2016, pág. 88) En una sociedad hedonista en la cual todo se puede consumir, el cuerpo no es la excepción. Con el cuerpo la persona busca procurarse satisfacción a cambio de aceptar encajar dentro de unos parámetros sociales de belleza, salud y vitalidad propios de cada cultura. Cuando no representa lo que de él se espera es borrado: olores, fluidos, enfermedades, deformidades, heridas, cicatrices, no deben percibirse pues nos remiten a nuestro inevitable fin. Hablar del cuerpo es hablar de la existencia y nuestra existencia finita nos atemoriza. Por esto observar el cuerpo de la guerra, de la enfermedad, de la vejez, no resulta fácil. Vemos en la fragilidad del otro un espejo que acaba con la ilusión de





seguridad que tenemos. El cuerpo es la medida de nuestra finitud. Por otra parte, el medio social en el que nos desenvolvemos hoy en día no procura una expansión del cuerpo, en lugar de ampliar nuestras capacidades estas se han reducido debido las formas de relacionarnos, el uso de la tecnología, los medios de transporte, las exigencias laborales y la realidad cotidiana (Aguirre, 2016, pág. 86)

Sin embargo, el cuerpo tiene una dimensión íntima que no se agota aún con estos condicionantes, Aisenson (1981) retoma las perspectivas de los filósofos Marcel y Sartre y cuestiona el planteamiento de la posesión del cuerpo planteando que, un instrumento es un recurso que se utiliza para acrecentar alguna función o poder que ya tiene quien los utiliza, en este sentido, “si mi cuerpo fuese instrumento sólo podría prolongar los poderes de otro cuerpo y en esta tesis el alma queda convertida en cuerpo” (Aisenson, 1981, pág. 21) Además, un instrumento es algo “exterior a mí, un aparato que se contempla desde afuera y carente de significación personal” (ibid.), pero la relación que tenemos con nuestros cuerpos es mucho más íntima que la que podríamos tener con cualquier objeto, “mi cuerpo es mío en tanto no lo contemplo, en tanto no coloco entre él y yo un intervalo, en tanto no es objeto para mí, sino que soy mi cuerpo” (Marcel en Aisenson, 1981. pág 23) Concluye Aisenson, que el cuerpo no es posible en ninguno de los sentidos corrientes de la condición de tener como posesión, sino que el cuerpo propio es en sí mismo la condición de todo poseer, es decir, el cuerpo no es instrumento, sino un centro instrumental que utiliza objetos para alcanzar sus fines.

Ante esta cuestión, Gabriel Marcel propone una alternativa en la cual la dualidad entre cuerpo y alma se funde: “el modo auténtico de vivir la propia corporeidad es por medio de un vínculo en el cual el tener, lejos de anular a la persona, funde la dualidad en una pertenencia creadora de ser.” (ibid., pág. 28) Allí la concepción de cuerpo vivido toma singular relevancia, el cuerpo es “el centro del universo personal” (ibid.), es el que nos posibilita existir. No vivimos el cuerpo de manera objetiva, ni fisiológica, el cuerpo nos da conocimiento inmediato, lo vivimos de manera directa, con él





somos en el mundo. La existencia humana es espacial, encarnada, por ello la relación entre cuerpo y persona es una experiencia radical, una ligación esencial, estructurante, colmada de intimidad, no es una interacción sino una fusión, una indistinción: “Lo que nos da la experiencia no es ni cuerpo, ni alma, sino “un indivisible en que la reflexión no puede hincar el diente” (ibid. Pág 32). A partir de estas perspectivas podemos establecer que el cuerpo siempre se encuentra inserto en un contexto particular, lo que nos implica como seres humanos vivir una situación particular según las condiciones, este tema se desarrollará a continuación tomando como referente los planteamientos de Jean Paul Sartre.

2.3.2 CUERPO EN SITUACIÓN

El filósofo francés Jean Paul Sartre (1905-1980) hizo parte de la corriente filosófica existencialista, en la cual se asume que cada ser humano tiene la libertad de construir la razón y la esencia de su propia vida. Las principales cuestiones de esta corriente fueron la libertad, la condición humana y el significado de la existencia. En 1943, Sartre publicó su libro *L'Être et le Néant* (El ser y la nada), en el cual -entre otros aspectos- desarrolló su idea sobre el cuerpo, los tres planos de la corporeidad y la libertad.

Estar en situación es una necesidad propia de la condición humana, plantea Sartre. En lugar de definirse como un único ser, la persona tiene la posibilidad de transformarse, su existencia no está determinada ni es estática. Esta necesidad surge al interior de dos contingencias, el *estar en situación* solo puede darse gracias al cuerpo, que “desempeña un papel fundamental en la vida del hombre, (...) pues constituye su facticidad original, la contingencia que le es preciso ser.”, es decir que, la primera contingencia del sujeto es el advenimiento a la existencia: no puede decidir sobre su nacimiento, simplemente vive el





cuerpo que es. La segunda contingencia es la situación en la que la persona se encuentre en el mundo: su lugar de nacimiento, su familia, las condiciones sociales, culturales y económicas de su entorno, entre otras. Esta facticidad original será trascendida por el humano a favor de su propia libertad, pues la esencia humana se construye en la constante relación entre lo fáctico -aquellas condiciones y situaciones sobre las que no tenemos control-, y lo trascendente -las decisiones que tomamos a lo largo de nuestras vidas a favor de un proyecto-. “Estos dos aspectos de la realidad humana, en verdad, son y deben ser susceptibles de una coordinación válida” (Sartre, s.f. pág.48), ambos son influyentes y dependientes: según las condiciones actuamos, y las condiciones se transforman así mismo con nuestro accionar. La situación es fáctica, pero la trascendemos todo el tiempo, sin la facticidad la conciencia no se realiza, se necesita resistencia para alcanzar libertad. Para dar lugar a lo trascendente, es preciso que la persona tome conciencia de sí y se proyecte, pasando de una relación *en sí* con el cuerpo a una relación *para sí*. “La vivencia del cuerpo no es originaria si no consecutiva al encuentro con el otro,” lo que da lugar *al cuerpo para otro* y *al cuerpo para sí conocido por el otro*.

2.3.3 PLANOS DE LA CORPOREIDAD.

Ser para sí, la conciencia de ser.

*La relación de la conciencia con el cuerpo es una relación existencial.
Aida Aisenon.*

La conciencia necesita del cuerpo para existir, “sería vano imaginar que la conciencia puede existir sin lo dado: sería entonces conciencia de sí misma como conciencia de nada, es decir la nada absoluta.” (Aisenon, 1981, pág. 46.) En cuanto somos conscientes de nuestra existencia, rechazamos al cuerpo *en sí* para dotarlo de sentido a favor de nuestros





fines y proyectos. Es por la realidad humana por la que hay un mundo y este se orienta dependiendo del *para sí*, nuestro punto de vista ordenador es nuestro cuerpo. En representación de ello Sartre plantea un ejemplo:

Una persona entra a un café y busca a alguien. Esta persona considerará o no ciertos objetos de este entorno según sus intereses, pues “toda la organización del campo perceptivo depende de los fines del observador, de modo que la totalidad del café resulta “nadicada” como fondo de la presencia esperada.” (Ibid. Pág 46) Esta percepción de las cosas no es estática, dependerá siempre de la situación en la que se encuentre la persona. El cuerpo equivale a la situación total del *para sí*, por consiguiente, cuerpo y mundo se dan simultáneamente, “mundo implica perspectiva personal, nexo existencial” (Ibid. Pág. 51) Solo merced a ella se establecen relaciones entre las cosas.

El cuerpo es punto de vista ordenador que se orienta gracias a los sentidos, es centro de referencia sensible. La sensación es la cualidad que tenemos de percibir con nuestros diversos sentidos los medios y estímulos externos, es subjetiva y nos permite conocer el mundo. La cenestesia es el conjunto vago de sensaciones que una persona tiene sobre su cuerpo como un todo, sin división por partes. Es una sensación única y particular. Lo cenestésico aparece con fuerza cuando surgen ciertas experiencias privilegiadas, como el dolor, el cansancio o el placer. Sartre ofrece un ejemplo de ello al exponer cómo la sensación de dolor ocular experimentada luego de leer muchas horas no es otra cosa que la percepción exacerbada de los ojos producto del dolor. En este sentido, el dolor es existido, es una situación vivida por la persona, por tanto, “objeto aprehensible que es posible contemplar, en que se puede pensar” (ibid. Pág.56)





En resumidas palabras, el plano del *cuerpo para sí* indica la conciencia que cada persona tiene de su propia existencia, la sensación corpórea de sí y la posibilidad de trascender en función de un proyecto.

Cuerpo para otro.

Como vimos anteriormente, nuestro cuerpo no es instrumento, no podemos contemplarlo desde fuera, lo vivimos directamente, somos cuerpo, somos existencia encarnada. Sin embargo, “todo lo contrario sucede con el cuerpo del otro, puedo contemplarlo, puedo utilizarlo (moverlo acaso mediante órdenes, o con súplicas); en última instancia, es también otro de los objetos que remiten a mi cuerpo” (ibid. pág. 58.) El otro es para quien yo existo como objeto, y quien a su vez existe como objeto para mí. El encuentro con el otro tiene dos momentos, en primer lugar, observamos un cuerpo en sí, una estructura anatómica fisiológica carente de trascendencia, como un objeto más entre las cosas, “ese cuerpo del otro me es dado como el en-sí puro de su ser, en-sí entre otros en-sí y que yo sobrepaso hacia mis posibilidades” (ibid. pág.58). Luego, después de un *prolongado trato* con él, contemplo su trascender, noto que él es un centro de referencia frente a la realidad y que según sus proyecciones organiza el mundo. Entonces, ya no lo percibo más como un objeto, lo veo como un cuerpo en situación que dota de sentido cuanto lo rodea, puedo contemplarlo como un ser que no se reduce a su pasado, sino que tiene el poder de modificar su estado, que tiene un futuro, puedo identificar un proyecto que no es el mío y que trasciende la contingencia original. Aun así, no comparto la vivencia de su ser corporal, no puedo existir su cenestesia y por tanto sus sensaciones, sus dolores.





Reconocemos el cuerpo del otro como una “totalidad sintética”, porque está inmerso en una situación total y porque percibimos su cuerpo como un todo y no como un conjunto de partes aisladas:

“Lo primero significa que a diferencia de cualquier otro cuerpo material, percibimos un cuerpo humano en relación con las intenciones del sujeto en relación con su futuro. (...) Lo segundo, que es el todo del organismo el que me permite comprender sus partes, su vida y acción. No se ve por ejemplo alzarse un dedo, sino un hombre que señala algo” (Ibid. Pág. 59)

En este sentido, el cuerpo del otro me indica un más allá, en el espacio es situación y en el tiempo es libertad.

Cuerpo para sí conocido por el otro

La vivencia del cuerpo no es originaria sino consecutiva al encuentro con el otro, en el nacimiento de nuestra conciencia como ya un cuerpo, un ser entre otros. Es en la comunicación con el otro que me concientizo de mi existencia y me constituyo. Para el otro mi cuerpo tiene un afuera, una exterioridad que no me es posible aprehender, pero al ser consciente de que el otro me percibe como una totalidad sintética, “mi facticidad deja de ser sólo existida por mí y se me da también como algo que está en el mundo” (ibid. Pág. 61) En esta conciencia de existencia la forma en que el otro me vea será fundamental, pues, la concepción de nosotros mismos estará influenciada por lo que el otro proyecte sobre mí. El otro puede reconocernos o eliminarnos.

2.4 CONTEXTUALIZACIÓN SOCIAL

En el presente apartado se realizará una contextualización social que dará cuenta de algunas de las manifestaciones de la violencia vividas en el conflicto armado en Colombia durante el periodo 2006-2010. Esta contextualización resulta pertinente para comprender la forma





en que fue violentado el cuerpo y para reconocer el entorno en el que emergieron las tres instalaciones.

2.4.1 DESPLAZAMIENTO FORZADO

Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es -se ha dicho con frecuencia nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término (... el espacio habitado: el no yo, que protege al yo...) Bachelard

Echar raíces quizá sea la necesidad más importante e ignorada del alma humana. Es una de las más difíciles de definir. Un ser humano tiene una raíz en virtud de su participación real, activa y natural en la existencia de una colectividad que conserva vivos ciertos tesoros del pasado y ciertos presentimientos de futuro. Participación natural, esto es, inducida automáticamente por el lugar, el nacimiento, la profesión, el entorno. El ser humano tiene necesidad de echar múltiples raíces, de recibir la totalidad de su vida moral, intelectual y espiritual en los medios de que forma parte naturalmente. (Weil, 1943 pág. 42.)

Según cifras oficiales (Unidad Víctima, 2020) Colombia es el país con mayor desplazamiento interno del mundo. Desde 1985 hasta diciembre del 2019 8,3 millones de personas han sido desplazadas a causa del conflicto armado, de esta cifra entre el 74 y el 80% de las víctimas son mujeres y niños. Este fenómeno ha sido causado por intereses político-económicos de grupos armados, de narcotraficantes y de sectores empresariales; que toman por la fuerza el control de territorios estratégicos para la economía del país, o porque garantizan el dominio de corredores para la movilidad de sus frentes. En Colombia, el desplazamiento se agravó a raíz de la estrategia de expansión territorial de los grupos paramilitares, las fallas en los procesos de desmovilización (Ley 975 del 2005), la nueva configuración de grupos al margen de la ley por parte de algunos hombres desmovilizados, la estrategia militar para recuperar el territorio en cumplimiento de la Política de Seguridad Democrática, y la siembra masiva e indiscriminada de minas antipersona por parte de las FARC (CNMH, 2013. pág. 71)

Por lo general, los desplazamientos masivos ocurren luego de que un grupo armado perpetra una masacre. También ocurren los llamados “desplazamientos preventivos”, que ocurren cuando las personas se trasladan motivadas por el temor que les causa la presencia de actores





armados y la sospecha de que algo peor pueda pasar (CNHM, 2013). Tiende a creerse que el desplazamiento en Colombia es un asunto rural, sin embargo, poco se ha hablado del desplazamiento intraurbano, que sucede cuando familias o comunidades tienen que dejar sus viviendas por estar en zonas de alto conflicto, tal es el caso de algunos habitantes de la Comuna 13 de Medellín. Otro aspecto del desplazamiento en Colombia del que poco se habla, es de los múltiples desplazamientos, muchas veces las víctimas sufren varios desplazamientos violentos, lo que impide que puedan reiniciar una vida digna, generar lazos con el nuevo entorno y encontrar paz.

Lejos de terminar con la salida de un lugar que se ha convertido en un riesgo para la vida, el desplazamiento es “un evento complejo que altera significativamente la existencia y los proyectos de vida de cada uno de los miembros de una familia. Es una experiencia que implica varias y simultáneas pérdidas y transformaciones” (CNMH, *ibid.*) Cuando las personas son desplazadas violentamente, se produce un desarraigo que destruye sus lazos con el mundo. Metafóricamente, esta situación se asemeja a una planta que ha sido arrancada de raíz; a menos que la planta sea cuidada y encuentre pronto un entorno que le permita arraigarse nuevamente, corre el riesgo de morir. En palabras de Simone Weil (1943) puede producirse la muerte del alma.

“Con la tierra y el asentamiento se pierde el sentido de la vida, se pierde la posibilidad del trabajo, se pierde la unidad familiar y por supuesto se pierde el camino no sólo de la dignidad, sino de la identidad.” (Navia, 2004, pág. 40)

El impacto que la experiencia del desplazamiento puede tener en una persona es tan grande que no sólo se transforman los entornos, las relaciones y los sueños sino también la





identidad personal “en últimas, el desplazamiento es el despojo de la vida propia.” (CNMH, 2013, pág. 103)

Aún con este desalentador panorama, las víctimas de desplazamiento forzado son personas que por su condición de volver a empezar demuestran una alta capacidad de resiliencia, no obstante, muchas veces se estrellan con un Estado ausente que no aborda esta problemática generando ambientes inhóspitos que impiden un nuevo arraigo. La forma en que las personas desplazadas son percibidas y recibidas por los otros y por el entorno condicionan el nuevo arraigo que pueda darse. La mirada puede negar o reconocer a esos otros que han sufrido y que han tenido que dejarlo todo. Contemplarlos es reconocerlos y reconocer su condición humana. En una sociedad que enaltece los cuerpos sanos, jóvenes y bellos, observar los cuerpos de los desplazados implica “enfrentarse con la densidad de esos cuerpos heridos” en los que se materializa el hambre, la soledad, el miedo y el cansancio, “para buscar una salida a ese dolor concreto. En la contemplación de la cruz se hace imposible la abstracción del sufrimiento” (Navia, 2004)

2.4.2 VIOLENCIA SEXUAL.

Anteriormente se dio cuenta de un extenso trabajo desarrollado por el Centro de Memoria Histórica alrededor de las violencias sexuales ocurridas en el marco del conflicto armado. Como vimos, para comprender los motivos y usos de la violencia sexual en el conflicto se generaron tres escenarios de disputa, que a su vez se dividían en subcategorías de análisis. A continuación se expondrán dos de estas categorías, que nos ayudarán a comprender el contexto de la obra *A Flor de Piel*.

Cuerpos estigmatizados.





Al buscar en un diccionario la palabra estigma, se encuentran varios significados: 1. Marca o señal en el cuerpo. 2. Desdoro, afrenta, mala fama. 3. Marca impuesta con hierro candente, bien como pena infamante, bien como signo de esclavitud (RAE). En suma, un estigma es una marca corporal que demuestra algo de alguien a simple vista. Al interior del conflicto, los grupos armados han estigmatizado a las personas principalmente por su apariencia, en el informe se menciona cómo a los integrantes de los grupos paramilitares se les enseñaba a reconocer a un guerrillero por sus características físicas, en este sentido, la idea del cuerpo como un texto que es posible leer tiene lugar, pues fue a partir de las características externas de las personas, que los grupos armados hicieron falsas asociaciones, acusando a personas de la comunidad de ser cómplices, parte o colaboradores de un grupo enemigo, lo que justificaba su accionar violento como castigo o aleccionamiento.

Cuerpos incómodos.

En los escenarios de disputa territorial los grupos armados consideraron incómodas y estorbosas a personas líderes de la comunidad, con visibilidad o reconocimiento al interior de la población. Fueron blancos de ataque lideresas, profesoras, enfermeras y voceras, mujeres que fueron vistas como obstáculos para la realización de los planes de los diversos grupos armados, por ello estos cuerpos se aleccionaron, se silenciaron o se aniquilaron. Nuevamente es posible confirmar que la violencia sexual nunca viene sola, sino que está acompañada de otros flagelos como la tortura, el secuestro, el asesinato, entre otros.

2.4.3 DESAPARICIÓN FORZADA EN COLOMBIA.

La desaparición forzada es uno de los flagelos más complejos y dolorosos que ha dejado la guerra en Colombia. El Grupo de Memoria Histórica define la desaparición forzada como





“la privación de la libertad de una persona de la cual se desconoce su paradero, en la que no se pide algo a cambio y el victimario niega su responsabilidad en el hecho.” (CNMH, 2013, pág. 57). En el ¡Basta Ya! (CNMH, 2013) se exponen tres periodos de la desaparición forzada en Colombia:

1. 1970-1995 En Colombia la desaparición forzada empezó a darse en la década de 1970. En el país se ejecutaba la Doctrina de Seguridad Nacional, la cual se desplegó para luchar contra el comunismo.

“Este periodo corresponde al auge de las dictaduras militares en el Cono Sur (Chile desde 1973 y Argentina desde 1976, luego de sendos golpes militares), en los cuales las Fuerzas Armadas estuvieron orientadas por la ideología contenida en la Doctrina de la Seguridad Nacional en el contexto de la llamada Guerra Fría.” (CNMH, 2013, pág. 59)

Fue entonces el Estado el principal actor de las desapariciones forzadas que comenzaban con detenciones sin orden judicial realizadas por la Fuerza Pública dentro de la legislación de excepción. “De lo anterior se desprende que la figura jurídica inicial a la que apelan los familiares de las víctimas sea la de persona detenida desaparecida.” (Ibid.) Se conoce la desaparición de Omaira Montoya Henao como la primera en el país, sin embargo “no fue el primer caso de desaparición forzada en Colombia. Quienes han estudiado el fenómeno explican que este fue el primero denunciado y ampliamente conocido en el país” (Castrillón, S.F). En este momento, la desaparición forzada no estaba tipificada como delito, lo que condujo a que muchos casos no pudieran ser reportados, lo que impidió que la justicia operara, generando impunidad. De igual forma, esto llevó a que el nivel de reconocimiento social y público de este crimen fuera y sea menor en comparación con otras modalidades de violencia. Es hasta el año 2000 con la Ley 589 que este delito entró en el ámbito jurídico.





2. 1995-2005 A partir de 1995 la desaparición forzada tuvo un nuevo desarrollo “con el proyecto expansionista de los paramilitares y su apuesta por el control territorial en la competencia con las FARC en la región de Urabá” (Ibid. Pág. 60). En 1982 se había derogado el Estatuto de Seguridad Nacional lo que disminuyó este accionar por parte de los miembros del estado. Entonces, los grupos paramilitares se apropiaron de este modus operandi. La desaparición forzada enmascaraba otros accionares violentos como las masacres, las torturas y los asesinatos. Entre estas prácticas de ocultamiento surgieron las incineraciones de cadáveres en hornos artesanales, el entierro de los cuerpos en fosas comunes o su arrojamiento a ríos caudalosos. En este periodo “la desaparición forzada operó como un mecanismo que aumentó la reputación de violencia de los paramilitares y que luego les permitió ocultar la magnitud de sus acciones sin renunciar a la propagación del terror.” (Ibid. Pág 61)

3. 2005-2012 En este periodo la desaparición forzada alcanzó niveles alarmantes en el país. En el caso del paramilitarismo las modalidades de violencia exacerbada como las masacres, fueron reemplazadas por violencias más “discretas” “en cuanto a resonancia pública (...) dentro de una estrategia militar en medio del proceso de negociación del paramilitarismo con el Estado (proceso de Justicia y Paz, Ley 975 del 2005)” (Ibid. Pág. 64) Luego del fallido proceso de desmovilización, ocurre el rearme paramilitar en el cual se sigue operando la desaparición forzada para recomponer y recuperar el control territorial sin llamar la atención. Este periodo también se caracteriza por el fuerte papel que tuvo nuevamente el estado como victimario en el caso de los Falsos positivos. El 12 de febrero del 2021 la JEP dio a conocer mediante el auto 033 del 2021, que por lo menos 6402 personas fueron ejecutadas de manera extrajudicial y posteriormente presentadas como





bajas en combate contra la guerrilla. Sin embargo, se estima que la cifra puede ser mayor, debido a que existen casos que no han sido reportados oficialmente.

3. METODOLOGÍA. CONTEMPLACIÓN.

*“El arte requiere interpretación porque es de una multivocidad inagotable”
Gadamer*

*“El mundo de sentido transmitido y por interpretar sólo se abre al intérprete en la medida en que se le aclara a él, al mismo tiempo, su propio mundo”
Habermas*

En este capítulo se relacionará el paradigma del conocimiento con el cuerpo en una metodología que integra la concepción de obra de arte, las obras seleccionadas y las fases o momentos de análisis que se establecieron para el desarrollo de esta investigación.

3.1 PARADIGMA Y METODOLOGÍA.

Esta investigación se enmarca en el paradigma cualitativo, el cual se caracteriza por realizar una descripción detallada de situaciones, objetos culturales, eventos, personas, interacciones y comportamientos observables, que permiten al investigador generar información, donde la voz de los participantes es reconocida como evidencia valiosa y donde las realidades humanas se comprenden dentro de un contexto cambiante y complejo. (Colmenares, 2008) Desde esta perspectiva se entiende que existen múltiples realidades y múltiples puntos de vista, lo que enriquece la comprensión del objeto de estudio y le da cabida a la interpretación en la producción de conocimiento. (Valles, 1999) Las metodologías que abarca el paradigma cualitativo se caracterizan por observar los objetos y sujetos de estudio desde perspectivas situadas en el contexto, por ello la comprensión de la realidad se da desde lo vivencial y no únicamente desde lo teórico.





Parafraseando al sociólogo y pensador chileno Hugo Zemelman, el acto de pensar es el esfuerzo del ser humano por entablar una relación con la realidad. Este saber se construye en primera medida desde la experiencia, por ello las subjetividades, lo privado, las acciones cotidianas, los testimonios y emociones tienen cabida. Luego, estos conocimientos se encuentran con el saber teórico, que enriquece la relación del ser humano con su realidad. En esa línea, la tarea del investigador radica en estudiar y comprender los eventos, situaciones, relaciones, interacciones y comportamientos que observa en un contexto concreto, desde sus experiencias y desde el conocimiento. (Zemelman, 2005)

Teniendo en cuenta estos planteamientos y el carácter polisémico de las obras de arte, la metodología implementada en este proyecto será de carácter hermenéutico interpretativo desde una perspectiva estética, tomando como principal referente a Gadamer en su libro *Hermenéutica y estética* (1998)

La interpretación es un proceso que busca analizar e interpretar para comprender una situación humana, es una actividad fundamental de la existencia porque nos permite darle sentido a la realidad, encontrarle significado (Herrera, 2010). Desde un enfoque social el proceso interpretativo necesita el reconocimiento del contexto, pues los objetos de estudio no están aislados del mundo en que se conforman, por ello el investigador debe tener una sensibilidad comunitaria que le permita comprender el entorno social en la que se producen los signos que investiga. Hans Gadamer concibe este tipo de investigación como una práctica reflexiva y social en la que interactúan la teoría y la práctica, con el fin de entender y comprender una actividad colectiva a favor de todos (Penagos, 2020, pág.46)

Desde esta perspectiva, “todas las expresiones humanas pueden entenderse como signos en la medida en que expresan algo” (Herrera, 2010, pág 26), por lo tanto, es posible interpretar





arte. Si la estética es la rama de la filosofía que estudia el arte, lo sensible, la belleza y la percepción humana, la interpretación estética es aquella que permite identificar los objetos, los modos de experiencia y las formas del pensamiento del arte (Rancière, 2011) para hallar significados, construir comprensiones, des-componer procesos creativos y acceder a la relación sensible que tiene el ser humano con la realidad.

3.2 HERMENÉUTICA Y ESTÉTICA: CONTEMPLACIÓN E INTERPRETACIÓN

“La palabra teoría tiene orígenes religiosos: “Theoros” se llama el representante que enviaban las ciudades griegas a los festivales públicos. En la “Theoria”, es decir, contemplando, se abre él al suceso sacral.” (Habermas, 1968, p.61)

Alguien se encuentra con una obra de arte. La obra estaba suspendida hasta el momento en que se produce el encuentro. La obra espera ese encuentro para ser contemplada, leída, interpretada. Para hablar de nuevo, para completarse, pues leer una obra de arte no es algo que sucede cuando esta está terminada, es parte del proceso para su conformación y quien la lee no la deja leída para siempre, la obra está abierta a múltiples lecturas. La lectura no añade nada nuevo a la obra ni busca reemplazarla, permite al espectador acercarse a su mundo y hace brotar algo que de cierto modo ya estaba ahí. En este sentido, existen tantas interpretaciones como espectadores dispuestos a *demorarse*, a tomarse un tiempo para observarla y dialogar con ella. Por tanto, una obra de arte es polisémica y siempre está a la expectativa, una obra de arte es *multívoca*, en ella habitan múltiples voces esperando ser oídas (Gadamer, 1998) y para que esto ocurra se precisa tiempo.

“Demorar una pintura, una fotografía, un edificio, es andar en la cosa, darle vueltas, buscar la distancia adecuada, modificar las perspectivas, acompañar, adoptar distintas posiciones, siempre una actitud que no es ni un mero mirar, ni un quedar absorto y fascinado, sino un permanecer, un





reconocerse en ello, un cierto retorno en el que, entonces la obra a uno <<le dice algo>>” (Gadamer, 1998 pág. 30)

El intérprete construye un puente entre el arte y el lenguaje y comunica a los otros su descubrimiento, la obra no es un objeto mudo, es lectura y quien lo hace no solo es intérprete sino ya interpretación. (ibid. Pág28)

Es posible leer arte, porque este es el resultado de determinadas lecturas, es la interpretación que ha hecho el artista sobre algo y que luego es leída por quien observa. Y en este proceso de contemplación, el que interpreta y se involucra hace parte de la interpretación, si la obra dice algo a alguien, es porque en él existía una pregunta que quizás ni siquiera había sido formulada y que se hace presente en medio del encuentro.

Los tres artistas seleccionados han interpretado el conflicto armado que vive Colombia al acercarse, detenerse, acompañar y escuchar a algunas víctimas. Al igual que la obra de arte estaba suspendida hasta que se produce el encuentro con el espectador, lo están las víctimas del conflicto armado en Colombia hasta el momento en que se activa su voz y son escuchadas, porque al narrar su testimonio realizan un ejercicio de memoria, pero también de sanación. En este sentido, al interpretar estas obras de arte, no sólo dialogamos con ellas, sino que nos extendemos a los relatos y memorias que las víctimas han compartido.

3.3 FASES DE ANÁLISIS

Interpretar una obra de arte puede darse a través de la lectura y análisis de su lenguaje artístico, del procedimiento creativo que le dio origen, de su relación con la historia del arte, del uso de la materia, de su relación con un tópico, del contexto de creación, entre otros. En esta investigación serán la relación entre contexto, obra, materia y cuerpo la que





gué la comprensión hermenéutica de las obras seleccionadas. El investigador observa con unos recursos que dispone para la interpretación, pero esto no prescribe lo que va a encontrar (Herrera, 2010), estos recursos le permiten traducir de un lenguaje a otro, generar puentes entre dos lugares diferentes, con el fin de aumentar la comprensión de la realidad que se observa. Teniendo en cuenta que “el análisis consiste en la descomposición mental del objeto investigado en sus partes componentes” y que “sólo alcanza sus niveles de máximo desarrollo con la unidad de sus partes en un todo íntegro, o sea en la síntesis” (Cerde, 1993, pág 346-347) se proponen 3 momentos de análisis, que tomarán forma a medida que se contemplen e interpreten las obras de arte. Los momentos propuestos serán los siguientes:

1. **Acercamiento:** En primera medida se realizará un acercamiento al concepto de Instalación, se describirá de manera general cada obra, se situará su contexto y se realizará una reseña de cada artista.
2. **Des-composición:** En segunda instancia, se realizará un proceso de des-composición mental o desglose de las partes de cada obra (título, uso de la materia, símbolos, contexto, entre otros) que permita comprender a profundidad el concepto, la estructura, los elementos de creación y reconocer las semejanzas y tensiones allí presentes.
3. **Composición:** Finalmente, teniendo en cuenta que el análisis “sólo alcanza sus niveles de máximo desarrollo con la unidad de sus partes en un todo íntegro” (ibid. Pág 347) se realizará un proceso de síntesis en el cual la obra será nuevamente comprendida como totalidad, teniendo como principal lente de enfoque el cuerpo.





Esto permitirá generar relaciones entre los diferentes elementos, hallar similitudes entre las obras y llegar a algunas conclusiones.

4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN.

“Comprender no significa (...) negar lo terrible (...) significa, más bien, analizar y soportar conscientemente la carga que los acontecimientos nos han legado sin, por otra parte, negar su existencia o inclinarse humildemente ante su peso, como si todo aquello que ha sucedido no pudiera haber sucedido de ninguna otra manera.”

Hannah Arendt.

Como se mencionó en el apartado anterior, el análisis e interpretación de las obras tendrá tres momentos. En primer lugar, se realizará un acercamiento al concepto de instalación, se presentarán las obras, los contextos y los artistas. Posteriormente, cada obra se desglosará para observar y comprender sus elementos. Finalmente, las obras se reintegrarán para ser comprendidas como una totalidad. Estas fases de análisis se realizarán de manera simultánea con las tres instalaciones.

4.1 ACERCAMIENTO

Para seleccionar las tres instalaciones, primero se realizó un rastreo de obras de arte que abordaban el cuerpo en conflicto armado en Colombia, se preseleccionaron algunas obras a partir de su contenido, debido a que al observarlas podía inferirse que aludían de cierta forma a la presencia y/o ausencia del cuerpo en el conflicto armado.

Las obras preseleccionadas fueron *Signos Cardinales* de Libia Posada, *David* de Miguel Ángel Rojas, *Humanos Derechos* de Fernando Arias, *La Paradoja del Cuervo* de Ana María Montenegro, *Video Verónica* de José Alejandro Restrepo, *Auras Anónimas* de





Beatriz González, *Relicarios* de Erika Diettes, *A flor de Piel* de Doris Salcedo, *La guerra que no hemos visto* de Juan Manuel Echavarría y *De-cápita* del colectivo El Cuerpo Habla.

Posteriormente, al ser ubicadas en una línea de tiempo se encontró que dichas obras habían sido creadas entre los años 2005 y 2010, o que aludían a una situación que había sucedido en dicho lapso. Tal es el caso de la obra *A Flor de Piel* que fue creada en el 2014 como homenaje a María Cristina Cobo desaparecida en el 2004; o *Relicarios* creada entre el 2011 y el 2015 con elementos personales de personas desaparecidas en la primera década del 2000.

Al encontrar esta relación contextual entre las obras elegidas, se delimitó el contexto de la investigación, lo que permitió generar relaciones entre las obras, establecer hipótesis frente al trato que se le ha dado al cuerpo en medio del conflicto armado en Colombia en determinado periodo y diseñar el camino de análisis e interpretación.

Finalmente, elegí las obras *Signos Cardinales* de la artista antioqueña Libia Posada, *Humanos Derechos* del artista armenio Fernando Arias y a *Flor de Piel* de la artista bogotana Doris Salcedo por el lugar que se le daba al cuerpo, por la relación que entablaron los artistas con las víctimas del conflicto durante el proceso de creación y por la cercanía que entablé con estas obras. Tuve la posibilidad de ver la obra *Signos Cardinales* en el Museo de Arte Moderno de Medellín y en el Museo de Arte Miguel Urrutia en Bogotá y *Humanos Derechos* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. En el camino noté que las tres obras tenían en común el hecho de ser instalaciones, lo que me posibilitó otro elemento clave para el análisis. Enseguida encontramos tres tablas donde se recoge de manera sintética los elementos que conforman las obras y que se desarrollarán más adelante.





Tabla 2. Signos Cardinales

Título	Signos Cardinales
Autora	Libia Posada
Año	2008
Contexto	Desplazamiento forzado en Colombia
Medio	<ul style="list-style-type: none"> * Acciones con comunidad * Ritual * Instalación * Fotografía * Dibujo expandido * Cartografía
Símbolos Elementos	<ul style="list-style-type: none"> * Cicatrices * Piel * Piernas * Pies * Puntos cardinales * Rosa de los vientos * Derecha, izquierda * Cuadrícula * Cuadro de convenciones
Concepto	<ul style="list-style-type: none"> * Desplazamiento forzado * Cuerpo y territorio * Cartografía corporal
Proceso de creación de la obra	<ul style="list-style-type: none"> * Talleres con personas residentes en Medellín víctimas del desplazamiento forzado. * Creación de la instalación

Tabla 3. Humanos Derechos.

Título	Humanos Derechos
Autor	Fernando Arias
Año	2008-2011
Contexto	Conflicto armado en Chocó
Medio	Acciones con las personas Video instalación Escultura en bronce
Símbolos	Desnudez Vestimenta Verticalidad Armas Rostro
Concepto	Derechos humanos Trascendencia Igualdad
Proceso de creación de la obra	Encuentro Filmación Creación escultura Creación de la instalación





Tabla 4. A flor de piel.

Título	A Flor de Piel
Autora	Doris Salcedo
Año	2012
Contexto	Asesinato de la enfermera María Cristina Cobo Mahecha en manos de paramilitares.
Materia	Pétalos de rosa. Hilo quirúrgico
Medio	Instalación Escultura expandida
Símbolos	Piel Pétalo Rosa Rueda Hilo Costura
Concepto	Homenaje a María Cristina
Proceso de creación	Investigación Creación

4.1.2 INSTALACIÓN

Definir qué es una instalación no resulta sencillo debido a que es un medio mixto con una gran gama de posibilidades. Teniendo en cuenta que la transdisciplinariedad es la integración de diversas disciplinas para dar origen a algo que antes no existía, podemos afirmar que la instalación es un medio transdisciplinar que nace del encuentro y unión de diferentes lenguajes artísticos como la pintura, la escultura, la arquitectura, la escenografía, entre otras. En su libro *La instalación Total* (2014) el artista ruso Ilya Kabakov (1933) quien ha creado múltiples instalaciones a lo largo de su carrera, expone que la instalación “es un arte muy joven y las reglas para construirla son prácticamente desconocidas todavía, al igual que sus regularidades internas y, en general, su misteriosa estructura.” (pág. 19)

Partiendo de esta dificultad, esbozaré algunas características que nos ayudarán en la comprensión y análisis de las instalaciones *A Flor de Piel*, *Signos Cardinales* y *Humanos Derechos*. Para ello, inicialmente realizaré un corto recorrido por la historia del arte desde el Neoclasicismo hasta el Arte Contemporáneo. Vale aclarar que este será un acercamiento





somero que no agotará el tema, sin embargo, a pesar de que no se profundizará en los diferentes periodos artísticos mencionados nos permitirá cumplir con el propósito de presentar cómo y por qué surge la instalación.

Desde el siglo XVIII el Neoclasicismo había establecido unas bases estéticas que incidían en el arte, la arquitectura y la literatura. Sus principales características fueron la reproducción fidedigna de la realidad, la exaltación de la razón y de ciertos valores como la belleza, la templanza, la virtud, la libertad, la patria, el heroísmo y el espíritu de sacrificio. Las obras tenían un interés moralizador que pretendía aportar a la construcción de una cultura basada en la razón, la moral y el progreso en consecuencia con los principios intelectuales de la Ilustración.

A finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX surgió el Romanticismo en oposición al Neoclasicismo. En el Romanticismo los artistas dejaron de buscar la belleza ideal y abordaron lo subjetivo, las pasiones humanas y los sentimientos. Se rechazó el academicismo, el racionalismo y las normas estéticas planteadas por el Neoclasicismo, dando lugar a la creatividad, la expresión de la subjetividad, la originalidad y la imperfección. El Romanticismo impulsó el arte como medio de expresión personal, “Por primera vez, acaso, llegó a ser verdad que el arte era un perfecto medio para expresar el sentir individual; siempre, naturalmente, que el artista poseyera ese sentir individual al que dar expresión” (Gombrich, pág. 502)

A mediados del siglo XIX surge el Realismo. Este movimiento artístico buscaba la representación objetiva de la realidad a través de la observación del contexto social y la vida cotidiana. Al igual que en el Romanticismo, la belleza idealizada dejó de ser objeto de representación, dando lugar a personas, situaciones y objetos que antes no se habían





plasmado en el arte. Así como el arte y sus modos de hacer se transformaban, los objetivos de este también. En el Neoclasicismo se buscaba moralizar, en el Romanticismo conmover y el en Realismo denunciar.

Posteriormente, en un contexto con múltiples desarrollos tecnológicos y de constantes enfrentamientos armados entre los cuales destacaron la Primera y Segunda Guerra Mundial, surgieron en Europa una serie de propuestas artísticas (expresionismo, fauvismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, etc.) que fueron denominadas Vanguardias Artísticas del siglo XX. Estos movimientos cuestionaban y rebatían los valores y formas de crear arte establecidos hasta el momento; enaltecían el inconsciente, lo absurdo y lo irracional, lo que marcó una clara ruptura frente al arte tradicional cuyos principales valores eran la razón y la belleza.

Los artistas se alejaron de las Bellas Artes y experimentaron con materiales, soportes y lugares que hasta entonces habían estado alejados de la creación artística. Este desplazamiento llevó a que se crearan tendencias donde el arte dejó de estar enfocado únicamente a los sentidos de la vista y el oído “sentidos superiores”, para involucrar también los sentidos del gusto, el olfato y el tacto, que eran considerados como sentidos inferiores.

Esta ruptura hizo que se cuestionase lo que era o no concebido como arte y llevo a que surgieran otro tipo de lenguajes y medios. “La innovación que presentaban artistas de esta época produjo una apertura de las delimitaciones o fronteras del ámbito artístico que condujo a la desaparición de los rasgos inherentes a lo propiamente artístico.” (Más que arte, 2011)





En este periodo aparecen claros referentes a la instalación. En 1913 el artista francés

Marcel Duchamp creó su obra *Rueda de bicicleta* y con ella el Ready Made, que consiste en un “objeto sacado de su contexto original, desfuncionalizado y convertido en arte.” (Historia-arte,

s.f.) Posteriormente, en 1917 Duchamp inscribió su obra *La Fuente* a la Sociedad de Artistas Independientes para que fuese incluida en su exposición anual. En esta podía participar todo aquel que pagara

la inscripción, sin embargo, la obra de Duchamp fue rechazada. El motivo saltaba a la vista, *La fuente* consistía en un orinal de

porcelana firmado por **R.Mutt**, seudónimo que utilizó Duchamp. En ambas obras es posible apreciar que ninguno de los objetos (rueda, silla, orinal) fue creado por Duchamp, hacen parte de la cotidianidad. Al descontextualizarlos y llevarlos al Museo, -escenario por excelencia de las obras de arte-, Duchamp cuestionó lo que se entendía por arte. Con *La fuente* el artista francés creó la primera obra de arte conceptual y elevó el objeto cotidiano al mundo del arte.



Imagen 1 Rueda de bicicleta, Duchamp

Sé que es poco lo que expongo en estas páginas teniendo en cuenta el gran despliegue que tuvo el Arte Moderno. En resumidas cuentas, quisiera resaltar que su existencia ha sido de gran importancia para el arte, ya que creó una nueva forma de comprender la teoría y la función del arte, se originaron nuevas perspectivas y prácticas y se propusieron caminos que siguen teniendo eco en nuestros días.

A partir de la segunda mitad del siglo XX y hasta el presente, hablamos de Arte Contemporáneo. En él se acentúan con fuerza las búsquedas iniciadas por el arte moderno y surgen nuevos intereses. En el Arte Contemporáneo la originalidad, la belleza y el gusto





dejan de ser relevantes. Los límites entre lenguajes, técnicas y estilos artísticos se han diluido, dando lugar a nuevas formas de expresión en donde los objetos del mundo del arte y de la cotidianidad ya no se diferencian.

El lugar del cuerpo también se ha transformado, dentro de este proceso resalta la importancia que ha tenido el Giro Performativo en las artes desde principios del siglo XX y en especial en la década de los 60's. A partir de dicho periodo el cuerpo del artista comenzó a concebirse no sólo como objeto de representación si no como obra de arte en sí mismo:

“Convencidos de la necesidad de un contacto más estrecho entre el arte y la vida, y en su afán por contrarrestar las crecientes imposiciones mercantiles sobre la obra artística, algunos artistas plásticos de los inicios del siglo XX comenzaron a utilizar sus cuerpos como vehículo de sus concepciones estéticas” (Wegner, 2012)

De este modo surgieron otras formas de creación artística como el performance, la instalación y el arte conceptual, prácticas donde los límites entre disciplinas artísticas, representación y presencia se borran. El arte amplió su campo de acción insertándose en la cotidianidad, mezclándose con los objetos de uso diario y llegando a públicos a los que antes no había alcanzado. Las obras proponen experiencias multisensoriales, la primacía de lo visual se expande hacia los demás sentidos. De igual forma, surgen obras de carácter efímero en oposición a la mercantilización del arte; cuando esto sucede son la documentación y el registro audiovisual los que nos permiten conocer sobre estas experiencias.

Otro aspecto que se ha modificado es el contexto del arte, ya no necesariamente es una galería o un museo, existe un desplazamiento hacia otros espacios como casas, edificios, calles, lugares naturales, entre otros. Si bien en todo el arte el espectador cumple un papel





fundamental, en el arte contemporáneo se convierte en un sujeto activo que además de contemplar debe reflexionar sobre el concepto de la obra para generar sus propias conclusiones, ya que muchas veces en el arte contemporáneo, el concepto es el aspecto más importante de la obra. Siguiendo a Ranciere (2011), el Arte Contemporáneo más que ser un estilo artístico, es un dispositivo, una forma de visualizar el arte y de transformar las relaciones que se producen en un espacio y un tiempo.

En la obra Merzbau (1933) del artista Kurt Schwitters y en los *environments* creados por Allan Kaprow en 1957 se identifican claros antecedentes de la instalación.



Imagen 2 Merzbau, Kurt Schwitters

Merzbau, un proyecto del alemán Kurt Schwitters consistió en la transformación que hizo el artista a su estudio durante 20 años. Por su parte los *environments* de Kaprow fueron realizados en diferentes lugares atiborrados de diferentes objetos, e implicaban la interacción de los espectadores. Ahora, detengámonos en el término instalar. Antes de que



Imagen 3 Environments, Allan Kaprow

este fuera usado para referirse a un género artístico ya hacía parte del campo del arte, las obras se *instalaban* cuando eran llevadas a un lugar en que serían expuestas. Sin embargo, instalar la obra implicaba algo que iba más allá de un simple poner o colocar:





“Ese instalar es erigir en el sentido de consagrar y glorificar. (...) Consagrar significa sacrificar en el sentido de que, gracias a la erección de la obra, lo sagrado se abre como sagrado y el dios es llamado a ocupar la apertura de su presencia (...) Pero ¿por qué la instalación de la obra es un erigirse que consagra y glorifica? Porque la obra exige tal en su ser-obra. ¿Cómo es que la obra exige semejante instalación? Porque es ella misma instaladora en su ser-obra. ¿Qué instala la obra en tanto que obra? Alzándose en sí misma, la obra abre un mundo y lo mantiene en una reinante permanencia.” (Heidegger, 1996, pág.10)

En este sentido, podemos aseverar que una instalación es un mundo en el que se instituyen un espacio y un tiempo específicos, donde el espectador se introduce dependiendo de la forma en que sea invitado a participar.

Hoy en día se habla de *instalación* para abarcar una serie de prácticas artísticas de carácter híbrido en diferentes escalas en las que se crea una relación entre el espacio y el tiempo.

“Una instalación es una presentación del presente, una decisión que tiene lugar aquí y ahora.” (Groys, 2009). La instalación le da al artista una gran libertad en el uso de la materia, pues en ella pueden confluír toda clase de objetos de la vida cotidiana y del mundo del arte. La instalación *instala* lo que circula en nuestras sociedades, todo lo que se vincula en ella “se vuelve parte de la obra simplemente porque es colocado dentro de este espacio. La distinción entre objeto de arte y objeto simple se vuelve insignificante en este contexto” (Groys, 2020, pág.2)

Los objetos seleccionados y/o creados por el artista se reúnen en el espacio, que es el material que constituye el medio de la instalación. Este espacio puede ser un museo, una galería de arte, una casa, el espacio público, un cuarto en una casa, un vehículo o un estudio. “La instalación transforma al espacio vacío y neutral en una obra individual —e invita al visitante a vivir este espacio como el espacio holístico y totalizante de una obra.”





(Ibid.) En algunas instalaciones el espectador se sumerge en la obra, en otras es invitado a interactuar con la pieza, también puede ser movilizado a contemplar desde la distancia.

Siguiendo a Kabakov (2014), existen tres tipos de instalación dependiendo de la relación que se establece con el espacio:

1. “1. Pequeñas instalaciones que incluyen combinaciones de unos cuantos objetos (por ejemplo, las “repisas” de Steinbach).
2. Instalaciones que se apoyan en la pared, ocupando toda la pared o parte del piso (como las de M. Merz).
3. Instalaciones que llenan prácticamente todo el espacio de la locación asignado/a a ellas (A. McCollum).” Este tipo de instalaciones el autor las denomina Instalación Total, por lo general son grandes instalaciones conformadas por múltiples pequeñas instalaciones.

Teniendo en cuenta los tipos de instalación planteados por Kabakov, veamos algunos ejemplos:

-Instalación total: La artista surcoreana JeeYoung Lee (1983) crea mundos oníricos en su estudio de 3 x 6 metros. Es la documentación fotográfica la que permite al espectador conocer su obra y adentrarse en su mundo. Lee ha sido invitada a exponer en galerías y museos, allí construye instalaciones en donde el espectador es invitado a recorrer el espacio.

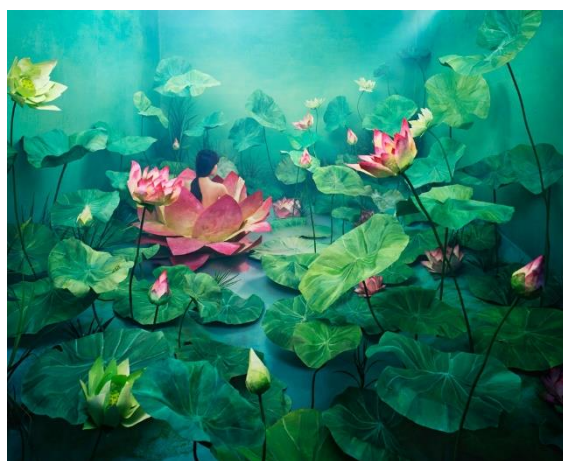


Imagen 4 JeeYoung Lee, Resurrection





-Instalaciones que se apoyan en la pared: observemos la instalación Marine debris

(*Desechos Marinos*) del artista estadounidense Mark Dion.

Como su título nos señala, la obra está conformada por marine debris (desechos marinos) que el artista recolectó en una expedición realizada por un grupo de artistas y científicos por la línea costera de Alaska. Luego fueron organizados y colocados cuidadosamente en una estantería.



Imagen 5 Mark Dion, *Marine debris fragmento*



Imagen 6 Mark Dion, *Marine debris*



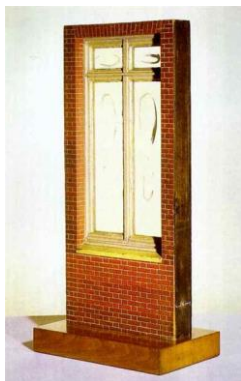


Imagen 9 Marcel Duchamp, The Brawl at Austerlitz



Imagen 7 Óscar Domínguez, Caja con Piano y Toro



Imagen 8 Alexander Calder, Circus Calder

-Por último, pequeñas instalaciones. Observemos las instalaciones

The Brawl at Austerlitz de Marcel Duchamp, Caja con Piano y Toro de Oscar Domínguez, Circus Calder de Alexander Calder.

En estos trabajos podemos observar cómo objetos del mundo cotidiano y objetos creados por los artistas se reúnen y cobran un nuevo sentido. En algunas de estas instalaciones resulta clave reconocer el concepto evidenciado en el título de la pieza, como sucede en *Marine debris*. De igual forma, podemos diferenciar -según la instalación- las tareas que le son asignadas al espectador: observar, caminar, pensar, contemplar, adentrarse, entre otras.

A modo de cierre quisiera traer a colación una reflexión realizada por Kabakov en torno a las dimensiones en la instalación y que considero pertinente para abordar el análisis de las obras: “Me arriesgaré a decir que así como la pintura nos permitió conocer y asimilar la tercera dimensión; de la misma manera, la instalación, con el tiempo, nos permitirá penetrar y conocer una cuarta dimensión.” (Kabakov,) Esta cuarta dimensión a la que se refiere Kabakov podría ser el tiempo. Dentro de una instalación el tiempo cotidiano se suspende, lo que transforma la manera en que lo percibimos.





4.1.3 SIGNOS CARDINALES. LIBIA POSADA.



Imagen 10 Libia Posada, Signos Cardinales (fragmento)

SOBRE LA ARTISTA.

Libia Posada (1959) es artista plástica y médico cirujana antioqueña. Su obra está marcada por la relación entre la medicina, el arte, y lo político. En sus obras Posada narra historias, devela signos e indica síntomas individuales y colectivos de un contexto concreto: Colombia, un país en guerra. El cuerpo ha sido su objeto estudio desde lo subjetivo, lo social y lo colectivo y es concebido desde una perspectiva filosófica existencial, es decir, que para Posada el cuerpo está lleno de humanidad, cuerpo y persona son un conjunto y no dos cosas aisladas.

Para crear sus obras de arte la artista Libia Posada ha utilizado diferentes técnicas: dibujo, pintura, fotografía, video, instalación, cartografías, y proyectos de investigación acción con comunidades. Sus obras dan cuenta de una investigación y un trabajo de campo rigurosos, donde la relación que entabla con las personas es fundamental. La instalación ha sido uno de sus principales modos de expresión en los últimos años, en ellas es frecuente observar el uso de materiales y objetos del mundo de la medicina como camillas, muletas, vitrinas, gasa y tubos de oxígeno. Recordemos sus instalaciones *Hierbas de sal y tierra o estudios para cartografía distópica* y *Jardín Vertical*. En otras obras, Libia Posada ha conjugado herramientas propias de la cartografía, tal es el caso de *Signos Cardinales* (2008) y los *Cuadernos de Geografía o estudios para cartografías de historia* (2007) en los cuales representa sobre cuerpos y territorios situaciones sociales que no son estudiadas por la





geografía oficial, como, por ejemplo, las minas antipersonales, o las rutas transitadas por las víctimas de desplazamiento forzado. Así mismo, es posible reconocer en sus obras un fuerte trabajo alrededor del cuerpo y los efectos que la guerra deja en este, como *Lección de anatomía*, un rompecabezas escolar del cuerpo humano de un niño y una niña, cuyas piernas o brazos han sido amputados. La representación del esquema corporal mutilado habla de esos otros cuerpos que no concebimos pero que hacen parte de la historia de un país en guerra.

PRELUDIO A SIGNOS CARDINALES.

Vi la obra *Signos Cardinales* en el 2020 en el museo de arte moderno de Medellín (MAMM) en la exposición *Definición del horizonte*. Unos meses atrás había visitado la exposición de manera virtual, la recorrí en busca del cuerpo, el arte y la guerra, pues en la invitación pública a la exposición aparecía la obra *Lección de anatomía*, un rompecabezas

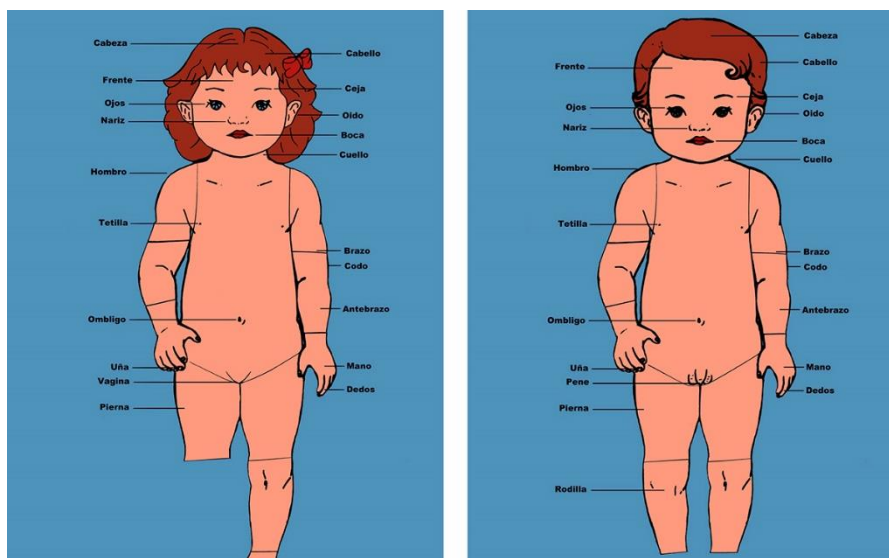


Imagen 11 Libia Posada, *Lección de anatomía*

del cuerpo de un niño, sin una de sus piernas. Desde que la vi, me habló, esta obra me invitó a ver la exposición, porque ella misma denotaba la relación que yo estaba buscando entre cuerpo y conflicto armado. Cuando meses más tarde la vi en persona, el impacto no





fue menor. La exposición era de una blancura que cubría todo el lugar, para mí fue tranquilizadora pero inquietante, fría, aséptica. Verla en medio de la pandemia resaltaba su carácter. Durante el recorrido, muchas de sus obras me hablaron del cuerpo, en otras pude hallar la relación entre cuerpo y guerra: Jardín Vertical, Lección de anatomía y Signos Cardinales. Esta última me causo un especial interés, me detuve en ella el tiempo que el encuentro requería. Recuerdo ir y volver de una fotografía al cuadro de convenciones, recuerdo observar cada detalle de las piernas y los pies fotografiados, recuerdo observarlo todo en conjunto. Por ese motivo esta obra hace parte de este proyecto.

Entonces las palabras de Gadamer cobran sentido para mí: el detenerse en la obra de arte, como si se creara un diálogo entre la obra y quien la observa, no es una obra que vi y que pasó, sino que se ha quedado conmigo durante un tiempo.

DESCRIPCIÓN GENERAL SIGNOS CARDINALES. (2008)

Un espacio blanco y rectangular. Sobre una pared un cuadro de convenciones, frente a estas dos rosas de los vientos, que apuntan -en lugar de al este y al oriente- a la izquierda y a la derecha. En las paredes más largas, 12 fotografías, 6 a cada lado. En ellas vemos las piernas de 12 personas. Las piernas tienen dibujados unos trazos. Cuando leemos la ficha de la

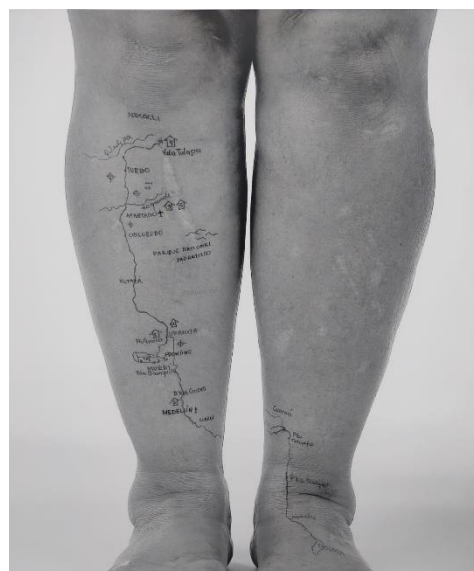


Imagen 12 Libia Posada, Signos Cardinales (fragmento)

obra y el cuadro de convenciones entendemos que las 12 personas fotografiadas son personas víctimas del desplazamiento forzado en Colombia y que los trazos que hay





dibujados sobre sus piernas, representan los recorridos que tuvieron que realizar en sus éxodos.

EL CUERPO Y EL VIAJE

Signos Cardinales nos habla del desplazamiento forzado en Colombia, particularmente de la experiencia vivida por 12 personas en su mayoría provenientes del municipio de Antioquia. Estas personas tienen en común entre otras cosas haber sido desplazadas múltiples veces y habitar en la ciudad de Medellín al momento de crear la obra. Signos Cardinales revela que no siempre los viajes se realizan por voluntad propia al presentarnos un mapa con rutas no oficiales, trazadas desde la memoria.

4.1.4 HUMANOS DERECHOS. FERNANDO ARIAS.



Imagen 13 Fernando Arias, Humanos Derechos (fragmento)

SOBRE EL ARTISTA.

Fernando Arias nació en Armenia, Quindío en 1963. Es artista plástico y audiovisual. En su obra trata temas concernientes a la condición humana como la identidad, la sexualidad, la vida y la muerte. Así mismo, ha trabajado desde una perspectiva crítica y política sobre problemas sociales y políticos

propios del país como el asesinato a líderes sociales, la explotación minera, el conflicto armado, la construcción de nación y las relaciones de poder; en una búsqueda constante por movilizar y activar el sentido ético de los espectadores. Para dar vida a sus obras, Arias ha





explorado diferentes medios, entre los que destacan las instalaciones, los proyectos realizados con comunidades en territorios específicos, acciones performativas, video y fotografía.

En el 2011 creó la fundación Más Arte más Acción con el propósito de generar una plataforma de proyectos artísticos interdisciplinarios, en los cuales los artistas y las comunidades del pacífico puedan encontrarse. La fundación tiene 5 líneas de acción que involucran el arte, las comunidades y el territorio, desde una perspectiva política y pedagógica.

Al ser un artista que se cuestiona por la condición humana, es inevitable identificar en su obra un fuerte trabajo con el cuerpo como objeto de estudio, materia y signo. Puede decirse que en su obra hay dos líneas complementarias de abordaje del cuerpo. En una aparece su propio cuerpo y en la otra implica a los cuerpos sociales de grupos humanos que han vivido en medio de ecologías violentas y vulnerables. El cuerpo subjetivo habla por el artista a la par que da cuenta de realidades humanas, y el cuerpo social que habla de situaciones colectivas, también alude a hechos personales e irrepetibles, dependiendo de quién los vive.

Por ejemplo, en su obra *Lideres y lideresas sociales van al cielo*, el artista pone al servicio su cuerpo para hablar de los asesinatos a líderes sociales en el país, realizando una acción repetidamente, mientras que un contador de células de laboratorio va marcando hasta llegar a mil. En esta, como en otras obras es posible evidenciar el uso de objetos y materiales propios de la medicina. En otras de sus obras (*Happy Hour*, *Seropositivo*, *quién da más* y *Le pedí a mi madre que me pusiera de nuevo en su vientre y a cambio me tejió una carpa en crochet*) hay una fuerte presencia del cuerpo como materia, a través del uso de fluidos como sangre, semen e incluso cordones umbilicales y la propia piel del artista.





PRELUDIO A HUMANOS DERECHOS

Vi la obra *Humanos Derechos* en el 2020, en la exposición *Nada que cesa* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO). Esta ha sido la muestra más grande del trabajo de Fernando Arias realizada hasta ahora y en ella se recogen obras de diferentes periodos, lo que permite tener una mirada amplia y múltiple de su obra. De entrada, el título de la exposición señalaba un punto clave de la muestra, aludiendo a la realidad nacional.

En *Nada que cesa* se presenta el fuerte carácter político que representa la obra de Arias. Allí estaban obras como *Contador de víctimas 0566*, una instalación en la cual un contador LED cumple la función de registrar el número de asesinatos de líderes y lideresas sociales desde la firma del acuerdo de paz con las FARC. La ya mencionada *Líderes y lideresas sociales van al cielo*, *#Los estamos matando* otra instalación LED que transforma la frase “los están matando” para implicarnos en esta situación, cuestionándonos por nuestro silencio e inacción frente al asesinato de líderes sociales, *Silla presidencial*, *Escudo bala*, *Aguas que no has de beber*, entre otras.

DESCRIPCIÓN GENERAL HUMANOS DERECHOS. (2008-2011)

La obra *Humanos Derechos*, es una videoinstalación compuesta por 4 videos en mono canal y 12 esculturas de bronce. En los videos un campesino del chocó, una guerrillera, un soldado y un paramilitar se desnudan lenta y simultáneamente frente a la cámara. Se sabe que son un campesino, una guerrillera, un soldado y un paramilitar por las prendas que





visten y por el texto de la ficha de la obra. Las doce esculturas preservan algunas de las acciones realizadas por estas personas al desnudarse.

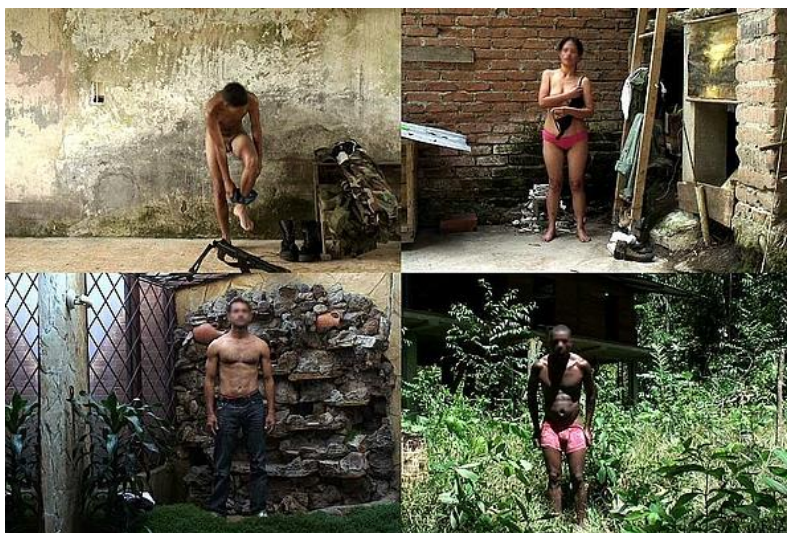


Imagen 14 Fernando Arias, *Humanos Derechos* (fotograma del video)

RIQUEZA Y ABANDONO

Humanos Derechos surge en el departamento del Chocó, que se encuentra ubicado en el noroeste del país, tiene costas en los océanos atlántico y pacífico, limita con Panamá, Antioquia, Risaralda y con el Valle del Cauca. Es una de las regiones más biodiversas del planeta, tiene múltiples ríos caudalosos, amplias selvas tropicales, zonas ricas en minerales y otros recursos naturales. A pesar de ello, Chocó es uno de los departamentos con mayor pobreza y desigualdad de Colombia producto del abandono por parte del Estado desde tiempos remotos. A raíz de ello son pocas las oportunidades de educación y empleo, las necesidades básicas de la mayoría de la población no son satisfechas y el acceso a algunas zonas es complejo debido a la falta de infraestructura vial. Esto ha convertido al Chocó en un territorio vulnerable frente a diferentes actores armados, que aprovechan las condiciones para el cultivo de hoja de coca, el tráfico de drogas, la minería ilegal y el reclutamiento forzado. En el territorio chocoano habitan mayoritariamente afrocolombianos y pueblos





indígenas, comunidades que según el CNMH han sido las más afectadas por el conflicto armado.

4.1.5 A FLOR DE PIEL SOBRE LA ARTISTA.

Doris Salcedo nació en Bogotá en 1958. Es Maestra en Bellas artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y Magister en Artes de la Universidad de Nueva York.

En el 2019 recibió el doctorado Honoris Causa por la Universidad Nacional de Colombia y por la Universidad Complutense de Madrid. Es una artista reconocida internacionalmente por su obra alrededor del conflicto armado en Colombia.



Imagen 15 Doris Salcedo, A Flor de Piel (detalle)

Durante su estancia en Nueva York, descubrió la escultura social del artista Alemán Joseph Beuys, quien vivió en carne propia la II Guerra Mundial. Salcedo expresa que Beuys fue una gran influencia para configurar su trabajo artístico. Aunque ha tratado problemáticas sociales de otras latitudes, su producción se centra en las víctimas mortales del conflicto armado Colombiano. A partir de la década de los 90's Doris Salcedo ha viajado a territorios afectados por la violencia en el país, lo que le ha permitido relacionarse directamente con poblaciones y reconocer que el país sufre un duelo colectivo que no se ha acabado. Razón por la cual ha expresado en diferentes ocasiones que concibe su obra como una oración fúnebre, que más que nada busca dignificar la humanidad:

“Trato de que mi obra sea una oración fúnebre y, a través de diferentes formas y materiales, articular una poética del duelo. Porque la estética que tiene la muerte refleja la ética que tenemos sobre la





vida. Si las personas están muriendo sin que nos importe, ni sepamos sus nombres ni lo que han sufrido en ese trayecto horrible, eso denota una falta de ética enorme de nuestra sociedad. El duelo es lo que humaniza. Al hacer un ritual funerario, ganamos esa dignidad perdida.” (Salcedo, 2017)

Recordemos la segunda tesis planteada por Elkin Rubiano: En un contexto de violencia extrema, como lo es el caso del conflicto colombiano “más que la denuncia, la concientización o la sensibilización del público, lo que el arte busca es (...) saldar las deudas simbólicas con los muertos y los desaparecidos, de ahí su estrecha relación con los dolientes.” Así, la obra de Doris Salcedo funge como ritual funerario colectivo para quienes han muerto violentamente y para quienes no han podido ser enterrados. Sirvan las siguientes obras como ejemplo: *plegaria muda*, *atrabiliarios*, *sumando ausencias*, entre otras.



Imagen 16 Doris Salcedo, *A Flor de Piel*

PRELUDIO A, A FLOR DE PIEL

Te voy a contar una historia. No tiene un final feliz. Aun así, te la contaré. Es la historia de una mujer llamada María Cristina Cobo Mahecha. Y aunque es única, su historia se parece a la de muchas otras mujeres con nombre propio, con familia, amigos, sueños e ilusiones.





La historia comienza en 1975 con el nacimiento de María Cristina. Su familia estaba feliz, la visitaron y la colmaron de besos y bendiciones. La niña sonreía, pronto balbuceó sus primeras palabras, se emocionaba al ver a mamá, sus ojos grandes brillaban.

Pasado un año sucedió un acontecimiento triste y sobrecogedor para la familia. El padre de la niña murió en medio del frío de una montaña, él era policía, estaba monitoreando unas antenas. No sé por qué estaba solo, no sé cómo, pero se perdió en medio del bosque. No pudo volver a casa. En su deambular siempre llevó en su corazón el recuerdo de sus hijas y de su esposa.

Ser madre cabeza de familia de dos pequeñas niñas no es fácil. Paulina, la mamá de María Cristina, regresó a vivir con su madre. Seguramente esto permitía que las niñas no estuvieran solas, que tuvieran alimento, que compartieran el hogar con dos mujeres que las amaban. ¿Sabías que la palabra hogar proviene del vocablo latín focāris que significa fuego en español?

No había pasado mucho cuando otro lamentable suceso ocurrió. La casita de la abuela de María Cristina estaba hecha de lona y latas. No sé cómo, pero la casita se incendió, arrasando con los bienes que la familia tenía y abrasando a las dos pequeñas niñas. Y aunque sus quemaduras fueron graves y dolorosas, ambas sobrevivieron. Es sorprendente la fuerza que tenemos los seres humanos para sobreponernos ante las adversidades ¿no crees? Aunque no fue fácil María Cristina se recuperó, amaba su cuerpo y las cicatrices que el fuego le había dejado hacían parte de su historia. Ahora que lo pienso su historia estaba marcada por dos opuestos: el frío de la montaña y el calor del fuego.





María Cristina siguió creciendo, amaba estudiar y sentía una gran curiosidad por aprender sobre medicina. Poco a poco esta curiosidad se transformó en un sueño y ella, con su gran fuerza de voluntad lo alcanzó. Se convirtió en enfermera y sanaba a las personas. Le gustaba tanto aprender que siguió estudiando, cursaba un posgrado de gerencia hospitalaria. Actualmente en Calamar un pueblo del Guaviare, hay un hospital que tiene su nombre.

Pero María vivía en un país en guerra, una guerra muy antigua y violenta. Un día, de regreso a casa la retuvieron unos hombres miembros de las “autodefensas”, uno de los grupos armados que se enfrentaba en el territorio. ¿Que por qué la retuvieron? Porque tenían poder. Podría decirte que la retuvieron porque pensaban que colaboraba con el otro bando, pero lo hicieron porque podían hacerlo, no había nadie que pudiera detenerlos y creían que sus actos no tendrían consecuencias. Sabes, se me hace difícil continuar con esta historia. Voy a pedirle ayuda a las palabras de Paulina, la mamá de María Cristina:

*¡Oh niña hermosa!
siento tu aroma,
siento tu risa angelical,
siento que estás conmigo,
ese viaje sin regreso marcó mi vida para siempre de dolor,
me quedé esperándote.
¡Oh hija!
tu voz retumba en mi mente.
Ese viaje de dolor,
tristeza y sufrimiento,
al buscarte y no encontrarte,
no se desprende de mi alma,
al recordar la tortura a la que te sometieron,
sola, indefensa, aterrorizada, cuando te ultrajaron,
te sometieron a vejámenes,
que solo en mentes perversas puede ocurrir.
Tu alma desnuda pudo volar al cielo,
Tu sangre inocente manchó la tierra,
los pájaros enmudecieron aterrorizados en tan atroz crimen.
Los árboles gemían en un silencio sepulcral,
por no poder acudir en tu defensa,*





*testigos mudos del horror,
permanecen ahí callados hasta cuando se les permita vivir.*

Te dije que la historia no tendría un final feliz, y ¿sabes qué es lo más triste? Que la historia no tiene final. Han pasado ya 17 años y Paulina Mahecha sigue buscando a su hija para darle un digno reposo. Yo espero que pronto Paulina pueda darle final a esta historia.

LA FRAGILIDAD DE LA VIDA

La historia de María Cristina Cobo Mahecha es una radiografía de diferentes problemáticas que hacen parte de la realidad nacional a nivel social y a nivel de conflicto armado. Como se mencionó en el anterior relato, su padre era agente de la policía y estaba monitoreando unas antenas de electricidad en Quindío. Estas antenas eran blanco de ataque de las guerrillas, razón por la que fueron custodiadas por miembros de la fuerza pública. Así, aunque no fue asesinado por ningún grupo armado, su muerte revela las condiciones a las que se enfrentan los miembros de la fuerza pública que muchas veces tienen que ubicarse en zonas aisladas y en soledad, exponiéndose a múltiples e impensables riesgos. Por otro lado, el rancho en el que vivía María Cristina con su madre, hermana y abuela estaba ubicado en un terreno de invasión. Estos son lugares apropiados ilegalmente por personas de escasos recursos, que, por lo general han sufrido el flagelo del desplazamiento. En estas zonas las casas son vulnerables y frágiles, creadas con materiales como madera, lata y plásticos. Los “invasores” están a merced de múltiples problemáticas, no cuentan con servicios públicos ni agua potable, en ocasiones las tierras que ocupan se encuentran en riesgo constante de deslizamiento o inundación, sufren incendios donde pierden lo poco que tienen, son amenazados por parte de los dueños de las tierras o desalojados violentamente por parte de la fuerza pública. Este es el fiel reflejo del abandono al que están sometidas las personas víctimas del desplazamiento forzado, no sólo durante su





desplazamiento, sino también al iniciar una nueva vida, al tratar de generar raíces en un entorno hostil que no tiene nada para ofrecerles.

El 19 de abril del 2004 María Cristina Cobo Mahecha fue secuestrada, torturada, violada, descuartizada y desaparecida por paramilitares del Bloque Centauro del Guaviare, quienes justificaron su atroz acto al acusarla de ser auxiliadora de la guerrilla.

Partiendo de las categorías de violencia sexual expuestas anteriormente, podemos decir que María Cristina fue percibida por sus agresores como una presencia peligrosa para sus accionares al ser una mujer con reconocimiento al interior de la comunidad como enfermera, es decir, fue reconocida como un cuerpo incómodo del cual había que deshacerse. De igual forma María fue estigmatizada al ligar su profesión de enfermera con la colaboración a las guerrillas, situación que también sufrieron profesoras y lideresas. Como se expuso anteriormente, este tipo de accionares fue llevado a cabo por los paramilitares con el fin de obtener control territorial a través de la pedagogía del terror, sin embargo, es necesario recordar que la violencia sexual que ocurre en el país obedece a lógicas patriarcales instauradas en las raíces de nuestras sociedades, que inciden no sólo en el conflicto armado, sino en el día a día de miles de mujeres, desde el núcleo familiar hasta la esfera pública.

En declaraciones posteriores se supo que María Cristina fue desmembrada viva y que con su cabeza los paramilitares jugaron fútbol. De su cuerpo sólo quedó su tronco que fue enterrado en una fosa que hasta la fecha no ha sido encontrada. Lastimosamente el caso de María Cristina no es único, millares de colombianos han padecido las múltiples violencias del conflicto armado. Como vemos, aquí se intersecan el desplazamiento forzado, el secuestro, la tortura, la violencia sexual y la desaparición.





4.2 DES-COMPOSICIÓN

Realizado el primer acercamiento a las obras, a sus autores y contextos, avanzaremos con la des-composición de los elementos que las conforman, con el propósito de alcanzar una comprensión profunda y sensible. Para ello tendré en cuenta el título, el concepto, el uso de la materia, los símbolos y el discurso que cada artista tiene sobre su propia obra.

Al igual que en la fase anterior, las obras se analizarán paralelamente, lo que permitirá encontrar similitudes y desencuentros entre ellas. Vale resaltar que la lectura que realizo no busca determinar las obras, sino descubrir en ellas posibles formas en que el arte ha abordado temas tan complejos como el dolor de la guerra

4.2.1 SÍMBOLOS EN LAS OBRAS

El primer momento de la des-composición de las obras consistió en identificar los múltiples símbolos que cada una contiene. Posteriormente, estos fueron buscados en el *Diccionario de Símbolos* de Juan Eduardo Cirlot (1992) y en el *Diccionario de Símbolos* de Jean Chevalier (1986), también fueron consultados en algunos sitios web con el fin de encontrar más información al respecto. A partir de lo hallado, se creó un breve concepto de cada símbolo.

SIGNOS CARDINALES

Signos Cardinales: Los signos o puntos cardinales son las cuatro direcciones que constituyen un sistema de referencia en el plano cartesiano. Son utilizados para representar la orientación en el espacio, la superficie terrestre o un mapa. Son: Norte, Sur, Este, Oeste.

Los signos cardinales permiten orientarse en el territorio, pero también tienen una





connotación en el plano corporal, pues en la medicina los signos cardinales son aquellos rastros o indicios que le permiten al médico orientarse con relación a una enfermedad.

Piernas: Las piernas tienen una simbología profunda y polisémica. En primera medida, poseen el sentido simbólico del erigir, levantar o asentar. Las piernas, son el soporte del ser humano, las que le permiten erguirse y diferenciarse de los animales (Cirlot, 1992, pág 363). Igualmente son símbolo del movimiento, órgano del andar que posibilita las relaciones, facilita los contactos y elimina las distancias, en este sentido, las piernas son símbolo del vínculo y poseen una importancia de orden social. (Chevalier, 1986, pág. 834) “En el texto bíblico, las piernas fueron dadas al hombre para explorar el mundo como sujeto autónomo y no sumiso.” (Cohen, s.f. pág 7.) Por último, quisiera destacar que las piernas son símbolo de vida, de firmeza y esplendor. Las piernas al desnudo demuestran su poder y virilidad.

Pie: La simbología del pie es complementaria a la de la pierna y de igual profundidad. Por ser el punto de apoyo y soporte de la persona simbolizan el cimiento, el poder y la fuerza. Representa el desplazamiento, la partida y la llegada. Dejamos huella en los senderos recorridos y a su vez nuestros pies llevan la marca de lo caminado (Chevalier, ibid. Pág 362). En los pies, se refleja si en su andanza la persona ha encontrado bonanza o desventura. Los pies nos conectan con la tierra. Agregado a lo anterior, los pies son símbolo de la fuerza y salud del alma. En algunas leyendas griegas es posible reconocer la cojera, la deformidad o la vulnerabilidad de los pies como simbolización de una falla esencial del espíritu, de ahí que los ritos de lavado de pies sean realizados con fines purificativos, “basta que los pies sean purificados para que todo el hombre lo sea” (Jo 13,10) Finalmente, los





pies también encarnan un sentido funerario, “en cierto sentido, el moribundo “se marcha”.

De su partida no quedan más testimonios que sus huellas” (Cirlot, *ibid.* pág. 362)

Cicatrices. Una cicatriz es una señal o marca que queda impresa en la piel luego de cerrarse una herida. Es una huella profunda y duradera que deja en alguien un hecho doloroso. Por tanto, el ser humano puede tener cicatrices en su cuerpo y en su alma. Las cicatrices poseen un significado simbólico. Guardan historias. Recuerdan sucesos. Marcan el inicio y el fin de un dolor, pero no el olvido. Como bien escribió Piedad Bonnet, *las cicatrices son las costuras de la memoria, la forma que el tiempo encuentra de que nunca olvidemos las heridas.* La cicatriz, esa marca íntima y personal, es la escritura de la vida sobre el cuerpo.

Piel: La piel está asociada simbólicamente a ideas de nacimiento y renacimiento, por tanto, de muerte. Se precisa la muerte de una parte del ser para que algo nuevo nazca, como en el proceso de ecdisis de la serpiente, que al mudar su piel se limpia, sana sus heridas y se deshace de lo que ya no le sirve. Aunque una parte de sí fallece esto le permite continuar viva. Si la cicatriz es la escritura que la vida deja en el cuerpo, la piel es el lienzo, la superficie donde la vida se marca, donde el tiempo se fija, donde las historias se guardan. La piel recubre el cuerpo y lo cierra.

Viaje: Desde la perspectiva simbólica el viaje no se remite únicamente al desplazamiento en el espacio, sino al cambio que cierto movimiento y experiencia producen en quien lo vive, por esta razón “estudiar, investigar, buscar, vivir intensamente lo nuevo y profundo son modalidades de viajar o, si se quiere, equivalentes espirituales y simbólicos del viaje.” (Cirlot. 1992, p.460) En diferentes culturas el viaje es concebido como un rito que permite





el paso de un estado a otro, en el cual se presentan retos y pruebas que posibilitan la evolución y la purificación.

HUMANOS DERECHOS

Rostro humano: En el rostro humano, particularmente en la mirada, se manifiesta lo anímico, se irradia la vida espiritual del ser humano, se inscriben sus pensamientos y sentimientos. El rostro es el propio símbolo de una persona. Nadie puede ver su propio rostro sin ayuda de una imagen o un espejo, el rostro existe para los demás. Dice Chevalier (1986) que para comprender un rostro se precisa lentitud, respeto, paciencia y amor y que contemplar un rostro sin amor es envilecerlo, agregado a lo anterior, Emanuel Levinas dice que desde que el otro me mira soy responsable de él, desde que veo su rostro tengo un compromiso ético hacia él. El rostro “es el yo íntimo parcialmente desnudo, muchísimo más revelador que todo el cuerpo (...) es el símbolo de lo que hay de divino en el hombre” (Chevalier, pág 495).

Desnudez: La desnudez tiene diferentes acepciones simbólicas. Desde el simbolismo cristiano el desnudo tenía dos distinciones en la Edad Media: *nuditas virtualis* que representaba pureza física, moral, intelectual y espiritual, y *nuditas criminalis* que simbolizaba lujuria y vanidosa exhibición. Como vemos son distinciones que se oponen y excluyen. Desde otra perspectiva, el cuerpo desnudo simboliza el retorno al estado original donde nada está oculto.

Calzado: El calzado es reconocido como símbolo de afirmación social y de autoridad.





Verticalidad: La verticalidad es la postura que distingue a la especie humana de los animales, representa la toma de conciencia y es símbolo de ascensión y progreso. Esta relacionada con el impulso de espiritualización y con los valores morales.

Vestido: El vestuario es el símbolo externo de la espiritualidad del ser humano, es la forma visible del interior de la persona (Chevalier, 1986) Sin embargo, cuando la vestimenta no tiene relación con la personalidad, cuando no es más que un uniforme, se convierte en un símbolo destructivo. Al igual que la postura vertical, el vestido distingue a los humanos de los animales. El uniforme represente la pertenencia a un grupo o sociedad específica, eliminarlo es separarse, rechazar la pertenencia.

Armas: Si bien las armas representan protección y oposición frente al peligro, son a su vez símbolo de destrucción y de peligro, pues pueden “ser desviadas de su objetivo y servir para dominar al amigo o simplemente al otro” (Chevalier, 1986) El simbolismo del arma es ambiguo, pues representa al mismo tiempo la justicia, la conquista y la opresión.

A FLOR DE PIEL

Rosa: La rosa es símbolo de finalidad, logro absoluto y perfección. Simboliza el alma, el corazón y el amor. Las rosas rojas tienen relación con la sangre derramada. Son también símbolo de renacimiento místico y regeneración. En diferentes culturas se encuentra una relación entre la simbología de la rueda y la rosa.

Hilo: El hilo simboliza el “agente que liga todos los estados de la existencia,” (Chevalier, ibid.. 569) que une este y el otro mundo y a todos los seres. También está relacionado con el aliento de vida, con el destino y con la alternancia del estado de vida y el estado de muerte.





Rueda: En su ser simbólico la rueda está ligada a la perfección que sugiere el círculo, pero a su vez lleva en sí la imperfección producida por el devenir, por el camino. La rueda simboliza la creación continua, lo contingente y lo perecedero. En su sentido profundo simboliza las renovaciones, el desplazamiento y la superación de las condiciones del lugar. En algunas culturas la rueda está relacionada con el destino que no puede ser evadido ni transformado.

Piel: La piel está asociada simbólicamente a ideas de nacimiento y renacimiento, por tanto, de muerte. Como en el proceso de ecdisis de la serpiente, que al mudar su piel se limpia, sana sus heridas y se deshace de lo que ya no le sirve se precisa la muerte de una parte del ser para que algo nuevo nazca,. Aunque una parte de sí fallece esto le permite continuar viva. Si la cicatriz es la escritura que la vida deja en el cuerpo, la piel es el lienzo, la superficie donde la vida se marca, donde el tiempo se fija, donde las historias se guardan. La piel recubre el cuerpo y lo cierra.

4.2.2 PROCESO DE CREACIÓN

Por lo general como espectadores percibimos únicamente la obra de arte finalizada, sin embargo, indagar por el cómo fueron creadas nos permite comprender más sobre su sentido, sobre las relaciones que se construyeron, así como imaginar la incidencia que pudieron tener los procesos artísticos en las personas implicadas. Para reconstruir los procesos de creación de las 3 obras, acudí a lo expresado por los artistas en las fichas técnicas de las obras, en las curadurías o en entrevistas. Así mismo accedí a documentos donde otros investigadores, curadores o críticos de arte dan cuenta de ello.

Creación de Signos Cardinales





Para crear Signos Cardinales, Libia posada realizó una serie de talleres con 12 personas, once mujeres y un hombre, víctimas del desplazamiento forzado en Colombia y que tenían en común residir en la ciudad de Medellín. En estos encuentros los participantes reconstruyeron los caminos recorridos durante su desplazamiento hasta llegar a Medellín, a través de la observación, reconocimiento e intervención de mapas geográficos del territorio colombiano. Fueron largas sesiones de escucha y acompañamiento, en las cuales emergieron recuerdos de nombres de quebradas, veredas y ríos. Luego de este proceso de memoria y reconstrucción de lo vivido, las mujeres y el hombre se despojaron de sus zapatos, para recibir de manos de Libia un lavado de pies. Posteriormente, Libia dibujó sobre las piernas de estas personas los caminos que habían sido trazados en los mapas, utilizando una serie de convenciones, para luego fotografiarlas:

“les dibujo los mapas en los pies: la ruta que viene de Carepa (Antioquia) hasta Medellín, por ejemplo, y utilizo un sistema de convenciones. (...) El lugar de origen es una casita con montañas. Luego hay varias casitas con los números uno, dos o tres adentro, que son los distintos desplazamientos que la misma persona ha sufrido” (Posada en Guerrero, 2008).

Como se mencionó en la descripción general, el montaje de esta instalación tiene como fondo una cuadrícula y se compone de las 12 fotografías impresas a gran escala, del cuadro de convenciones y de la rosa de los vientos que apunta a la derecha e izquierda.

Creación de humanos derechos

Para comenzar, es importante reconocer cómo el entorno social incidió en Arias y lo llevó a expresar a través de su obra *Humanos Derechos* qué es un ser humano, qué nos une como seres humanos en medio de un conflicto que nos separa. Como lo cuenta en una entrevista, el proceso de creación de esta obra inició cuando conoció el Chocó:





“Yo fui al Chocó por primera vez hace como doce años o trece. Fui porque mi hermano, que tenía una revista que se llamaba *El Andariego*, me pidió que escribiera un artículo del Chocó. Entonces fui y fue amor a primera vista con el Chocó. Entonces comienzo a ir con mayor frecuencia, ya al mes de esa visita estoy viviendo allá en una de las comunidades afro, sobre la playa, y me empiezo a conectar de una con ellos, a tomar fotos y hacer videos. Luego, en uno de esos viajes veo que ponen un batallón y hay soldados por las playas. A mí me interesó que el Chocó se vuelve como ese caldo donde se está hirviendo todo ese conflicto tan tenaz que tenemos porque allá están la guerrilla, los paramilitares, la droga, todo ahí metido dentro de esa riqueza natural tan exuberante que tenemos [...] y además con toda esa minería, con todo lo que tenemos allá, esa selva tan rica en biodiversidad. ¡Tantos ojos puestos en esa zona! Me interesa meterme por el lado del ser humano; pero del ser humano viviendo dentro de este conflicto, lo que es él, lo que sigue siendo él a pesar del conflicto. Lo que es un soldado que tiene que estar allá 24 horas, pero él todavía se lava los dientes, todavía cuando se fuma un cigarrillo piensa en la mamá, en la familia... cuando ve una flor la ve bonita. Como en esos detalles que se nos olvidan cuando decimos ‘esto es un conflicto’, y allá hay soldados, y allá hay gente y la violencia y eso... Entonces, los guerrilleros también aplican, son gente que está allá en las mismas. Cualquier persona, cualquier humano me da la idea de crear la pieza de *Humanos derechos*, develar, pedirle que por favor quítese todo eso y muéstreme quién es usted, quítese esas armas, quítese el uniforme y quédese como un humano. Se jugaba con la posición, un humano así derecho; lo hago con los soldados y luego me voy y consigo un paramilitar en Bogotá, y luego consigo también una guerrillera en el Quindío, y un campesino en el Chocó. Lo hago con ellos cuatro, y es un proceso largo porque en realidad no es fácil decirles a unas personas que se desnuden ante la cámara, sobre todo para algunos de los personajes fue muy, muy difícil enfrentarse a esa desnudez porque no era simplemente la física, sino la mental. Ese fue un trabajo que hice para mí como sin tener que estar respondiendo a una situación, o a una bienal o a una invitación. También comienzo a hacer una serie de videos, que los hice porque ya mi relación con las personas del Chocó había crecido y había madurado. Me atreví a decirle a





algunas personas que por favor me dejaran filmar sus vidas, esos momentos donde no pasa nada pero pasan muchas cosas, ese tiempo del Chocó que parece quedado pero no, es otro tiempo, otra dimensión” (Arias en Rodríguez, 2012).

A partir de esta entrevista podemos inferir que el proceso de creación de *Humanos Derechos* esta mediada por el viaje, Fernando visitó Quindío, Bogotá y Chocó para acercarse a estas 4 personas. Según parece, estas personas no se conocieron entre ellas, pero entablaron una relación cercana con el artista, la cual les permitió superar la dificultad de desnudarse frente a la cámara. En este sentido, podemos decir que hubo un momento de acercamiento. Luego, ocurrió el momento de creación de los materiales para la obra, para ello Fernando grabó a cada una de las personas en plano general mientras se desnudaban frente a la cámara. Es evidente que se editaron y ubicaron los 4 videos en un mono canal, con el fin de reproducir los videos simultanea y sincrónicamente. Sumado a esto, Arias creó doce esculturas en bronce, replicando algunas de las acciones realizadas por las personas al desnudarse, comenzando con el cuerpo vestido y finalizando con el cuerpo desnudo.

Creación de *A Flor de Piel*.



Imagen 17, Doris Salcedo, *A flor de piel*. (Fragmento)

A flor de piel nace como un homenaje para María Cristina Cobo Mahecha. Doris Salcedo quería crear una mortaja, que de manera simbólica cumpliera con el rito funerario que se le había negado a esta mujer. Si bien Salcedo quería utilizar flores para crear este manto, aún no sabía qué tipo de flor usar ni cómo. Entonces, lo primero que hace la artista junto con su equipo de trabajo, es investigar qué flores usar, de qué color, cómo preservarlas sin perder su calidad propia, su suavidad y su color. La





intención de este tratamiento, era mantenerlos -en palabras de la artista- en un estado entre la vida y la muerte. En la entrevista realizada por la revista Arcadia, Salcedo expresa que el proceso de tratamiento de los pétalos duró años. Posteriormente los pétalos fueron cosidos unos a otros con puntadas quirúrgicas hechas a mano, hasta dar forma a la gran mortaja. El proceso de creación de esta obra es a su vez su proceso de destrucción, pues si bien, al tratar químicamente los pétalos se evitó su pronta descomposición, con el paso de los años la mortaja se va desintegrando, haciéndose más y más pequeña, recordando la fragilidad de la vida misma.

4.2.3 PALABRAS DE LOS ARTISTAS

Como parte de este proceso hermenéutico, considero pertinente indagar por lo que los artistas han expresado sobre sus obras, esto nos permitirá reconocer cuáles fueron los móviles que los llevaron a crearlas, los conceptos que se unen para darles vida, las simbologías que consideran están presentes en ellas y el efecto o sensibilidad que esperan causar en los espectadores. En este sentido, recopilé algunos textos hallados en entrevistas o en las curadurías de las obras de arte, también transcribí algunos apartados de vídeos en los que los artistas hablan de su trabajo. Veamos.

SIGNOS CARDINALES LIBIA POSADA.

El siguiente texto es recuperado de la Revista Javeriana Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas número 9 editada en el año 2014.

““Signos Cardinales” remite tanto a los puntos cardinales necesarios para orientarse en un territorio, como a los signos físicos que, expresados sobre la superficie del cuerpo, permiten al médico orientarse en el terreno de la enfermedad.” (Posada, 2014, p.217)





1. EL VIAJE

Cuando se viaja, es usual que el viajero determine previamente una ruta a seguir, en la cual señala tanto el sitio de partida, como los lugares de paso y el punto de llegada. Viajar por la fuerza implica, sin embargo, inaugurar caminos o describir rutas urgentes, difíciles de localizar, reconocer, comprender y ver, no solo en la memoria de los que huyen, sino en esa representación del territorio, denominada mapa, el cual –como sabemos– implica una serie de prejuicios y exclusiones de lugares y experiencias.

2. EL CUERPO

Los pies constituyen la parte del cuerpo que posibilita el desplazamiento y al mismo tiempo detenerse, plantarse, asentarse, llegar. Usado ampliamente como unidad natural de medida previo a la utilización del sistema métrico decimal, el pie, el paso y la zancada constituyen las herramientas con las que es medido, una y otra vez, el territorio colombiano, por millones de personas que se desplazan por “razones de fuerza” a lo largo de los cuatro puntos cardinales. Si el cuerpo es el terreno de representación de la experiencia, viajar sería entonces deslizarse de un mapa a otro y medir, con el cuerpo, un territorio.

3. LOS SIGNOS, EL MAPA.

“Signos Cardinales” constituye un ejercicio individual y colectivo de descripción, visualización, ubicación, representación y comprensión de la experiencia de desplazamiento forzado. Propone el levantamiento de una serie de “mapas” de los recorridos descritos por un grupo representativo de personas, mujeres en su mayoría.





A partir de la reconstrucción oral, y con la ayuda de mapas oficiales, físicos y políticos de Colombia, se levantan los mapas del recorrido trazado de cada persona y luego se dibujan sobre sus propias piernas. Posteriormente se hace una fotografía en estudio.

Un mapa de convenciones no convencional acompaña las fotografías que se instalan en dos líneas, dentro de un espacio aséptico, en cuyas paredes se traza una retícula cercana al baldosín, propio de la morgue hospitalaria.” (Posada, 2014)

HUMANOS DERECHOS FERNANDO ARIAS

Los siguientes textos fueron tomados de los videos *Humanos Derechos* del canal de YouTube de Fernando Arias y *Obra 'Humanos derechos' (2008-2011)*. *Exposición 'Nada que Cesa' de Fernando Arias (Colombia, 1963)* del canal de YouTube del MAMBO (Museo de Arte Moderno de Bogotá).

“Humanos Derechos focuses on the human aspects of people directly involved in conflicts and wars. It also looks at how our social environment and the circumstances within which we are raised lead to hatred and intolerance.” (Arias, 2012)³

“En Humanos derechos le pedí a una guerrillera a un paramilitar a un soldado a un campesino que se desnudaran todos sincronizadamente que dejaran las armas que dejarán todo ese bagaje mental de creencias a un lado y quedarán totalmente desnudos

³ Humanos Derechos se enfoca en los aspectos humanos de personas que viven inmersas en la guerra y el conflicto armado. También analiza cómo los entornos sociales y las circunstancias en las que crecemos conducen al odio y la intolerancia. (Traducción propia)





como unos humanos derechos la posición misma lo decía y jugaba como este concepto de Derechos Humanos” (Arias en MAMBO, 2020)

A FLOR DE PIEL DORIS SALCEDO.

El siguiente texto es un fragmento de la entrevista realizada por el entonces director de la Revista Arcadia Camilo Jiménez a Doris Salcedo, en el marco de la Feria Internacional del Libro.

“Es una obra que hice para honrar a María Cristina Cobo Mahecha, una enfermera que fue descuartizada viva por los paramilitares. Yo pensaba que, a pesar de que el ritual funerario le fue negado, yo debería crearlo; crear una mortaja en la cual pudiera cubrir todas esas partes y todo ese dolor que se le generó y presentarle, con el máximo respeto, una ofrenda floral. Pero surge la pregunta de cómo se acerca uno a un cuerpo destrozado. Traté de encontrar en el campo de la escultura el elemento que fuera más débil, más frágil, más delicado. Obviamente lo más delicado en el mundo es un cuerpo vulnerado. Pero traté de presentar esta ofrenda de rosas de manera que fuera consecuente con la experiencia terrible que ella vivió. Cogí unos pétalos de rosa y los traté durante años, de tal manera que se mantuvieran en un estado en que no estuvieran ni muertos, ni vivos, sino suspendidos. Los cocí con puntadas quirúrgicas unos a otros. Hay millones de pétalos. Esta es una instalación muy grande, de más o menos 12m x 7m. Era ese intento por traer a la esfera de lo humano a aquellos seres que han sido brutalmente asesinados”. (Salcedo, 2019, s.p.)





4.3 COMPOSICIÓN, EL CUERPO EN LAS OBRAS

A continuación se realizará un proceso de síntesis en el cual la obra será nuevamente comprendida como totalidad, teniendo como principal lente de enfoque el cuerpo.

4.3.1 EXPERIENCIA ENCARNADA Y CUERPO SOCIAL EN SIGNOS CARDINALES

En *Signos Cardinales, cuadernos de geografía* el cuerpo aparece de entrada, su presencia es ineludible, no es un objeto ni un instrumento, no está escindido de la persona, no hay dualidad. Cuerpo y persona existencia encarnada, materia, superficie para escribir a la vez que escritura, mapa, territorio, cartografía, memoria. Cuerpo y persona indistintos.

En la vida diaria conocemos a los otros por sus rostros, no por sus piernas. En palabras de Le Breton, “el rostro es un lugar privilegiado para la aparición de lo otro (...) en el rostro se origina el mutuo reconocimiento. (...) Vamos con las manos y el rostro desnudos y ofrecemos a la mirada de los otros los rasgos que nos identifican y nos nombran.” Sin embargo, en *Signos Cardinales* son las piernas desnudas las que nos permiten conocer a estas personas. En las rodillas, piernas, pies y uñas apreciamos parte de la historia de sus vidas, notamos cicatrices, huellas y marcas, que narran lo vivido durante el viaje forzado. En este sentido, las piernas desnudas son símil del rostro, son las encargadas de movilizar el cuerpo, de desplazarse por el territorio y a su vez en ellas se conservan rasgos que expresan una identidad, una experiencia vivida.

Las piernas y los pies son símbolos de la vitalidad, poder y fuerza del ser humano y reflejan la salud del alma. De un lado, las uñas carcomidas por la humedad del caminar, los pies cansados de los zapatos desgastados, las venas hinchadas de tanto andar y las cicatrices que la huida y el territorio dejan en la piel, son el reflejo no solo del gran desplazamiento, sino





del dolor del alma, de la tristeza que produce abandonar algo sin querer hacerlo. El fantasma de lo que se deja se guarda en el cuerpo. La piel es la superficie sobre la que se escribe la vida, sobre la que la existencia se marca para no ser olvidado. En las piernas aparece la imagen fantasmagórica que remite al pasado y se proyecta en el presente. Por otra parte, estas piernas surcadas de memoria del dolor también proyectan una gran fuerza, son piernas con una gran voluntad, con una gran energía y de las cuales se desprende vitalidad, esperanza y resiliencia.

Por estas razones, son las piernas el primer material que se *consagra* (Heidegger, 1948) en la obra, en este sentido, no se instala un objeto, sino 12 experiencias de vida. Vemos cada historia única e irrepetible a la par que observamos la realidad de una comunidad, de una región, de un país que ha vivido el dolor del desplazamiento forzado. Aparece una fuerte relación entre el espacio y el tiempo. Signos Cardinales es una instalación para la memoria del conflicto armado en Colombia. Quien la observa presencia desde el aquí y el ahora un pasado reciente que no está aislado, un pasado que incide en cómo vivimos hoy en día. Vemos cómo el pasado quedó arraigado en las piernas de estas personas, distinguimos cómo lo vivido ha incidido en la configuración de su identidad, notamos cómo nunca ese pasado dejará de marcar el presente. Observamos y percibimos el tiempo recorrido, el tiempo andando, el tiempo desplazado.

Por su parte, las piernas están impresas en un tamaño que supera las medidas del cuerpo humano, las fotografías son amplias como mapas. Esto sumado al tratamiento dado a través del dibujo sobre la piel y al cuadro de convenciones, convierte al cuerpo en cartografía de rutas del territorio colombiano desde la vivencia de quienes fueron desplazados forzadamente. Es como si cada una de estas rutas estuviera impresa sobre un mapa de





Colombia, como si Colombia fuera cada una de estas personas con su experiencia individual, construyendo un conocimiento social del territorio a partir de lo personal. En medio de un mundo individualizado la colectividad emerge y se fortalece en momentos de crisis y desarraigo. El cuerpo individual habla del cuerpo social. El cuerpo como frontera del mundo y de los otros no es posible, las divisiones se diluyen. Signos Cardinales nos cuenta sobre la experiencia de 12 personas, pero a su vez es el reflejo de lo que han vivido más de 8 millones de colombianos. En síntesis, el cuerpo en Signos Cardinales es escenario de la memoria subjetiva, pero a la vez de la memoria social.

Sumado a lo anterior, en la obra se hallan símbolos alusivos al constante cambio y evolución del ser humano, a la relación entre vida-muerte y al renacer. Por ejemplo, las cicatrices recuerdan el dolor vivido, la muerte de algo del ser, pero a su vez reflejan el proceso de curación, el surgimiento de algo nuevo. Los pies señalan el camino y lo que en él se deja, el viaje representa la transformación y purificación espiritual. Reconocer la concepción presente en esta obra del ser humano como construcción y transformación, nos permite inferir que, a pesar de haber sido víctimas del desplazamiento forzado y a pesar de las marcas que el cuerpo conserva como memoria de lo vivido, estas personas no están determinadas ni fijas en la categoría de *desplazados*. Durante esta dura experiencia murieron para ellas muchas cosas, quizá familiares, el arraigo que se tenía a una comunidad, a un territorio, una forma de vida, una forma de ver el mundo. Pero no ha muerto en ellas la vida, que se manifiesta en la fuerza de las piernas que caminan, en la voluntad por reconstruirse. La vida que no se derrota “opone al cuerpo una voluntad salvaje en relación con la fuerza de carácter y el deseo de sobrevivir.” (Le Breton, 2002, p.96) En ese caminar, en esa tenacidad, las piernas y pies se desgastan y el espíritu se purifica. Quizá





de ahí la inmensa resiliencia que tienen las personas que han sufrido los flagelos de la guerra. Quizá por ello su amplia capacidad de perdonar. La voluntad está en las piernas, en el camino se deja lo vivido, se deja lo que ha muerto, pero a su vez se descubre el porvenir y la posibilidad de seguir viviendo. Al haber perdido su casa, su comunidad, su familia y su territorio, a estas personas les queda su cuerpo, es decir, ellas mismas. El cuerpo se convierte en el hogar, en el territorio. Y como territorio es posible cartografiarse, “pensar el cuerpo como territorio susceptible de relevarse y representarse en un mapa que revela y oculta nuestra historia y que tiene grabadas las huellas en cada zona” (Matoso, 1996, p.45)

Si no me queda nada, me quedo yo misma
Si me vacían la casa, me quedo yo misma
Si me despojan, si me echan si me amenazan
Me tengo siempre a mí misma
Y mientras no me la quiten, por la vida viviré.

Simbólicamente el cambio de piel, el renacimiento, se da en el rito del lavado de pies que ofrece Libia a las mujeres luego de las jornadas de memoria hablada. Purificar significa despojar de pesos y cargas a alguien, llevarlo a un estado cero para que pueda proseguir con su camino. Así como la cicatriz en la piel cierra una herida, la dimensión espiritual del ser humano necesita sanación, necesita un cierre, porque para todo lo que se nos muere necesitamos hacer duelo. Seguramente en cada desplazamiento vivido, algo murió a la par que algo nuevo surgió, porque el viaje no solo es desplazamiento, sino también el cambio que produce la experiencia en quien la vive. El lugar que tiene la artista Libia Posada en todo este proceso es vital y valioso, es a su vez cartógrafa y sanadora, dibuja esos otros mapas no oficiales que hablan de un territorio aun por conocer y al hacerlo ayuda a las mujeres a ser conscientes de la experiencia vivida y a trascenderla a favor de sí mismas.





Considero que esta simbología presente en Signos Cardinales desde su proceso creativo hasta la obra finalizada les da una potencia muy fuerte a las víctimas. Siento que ya no me es posible referirme únicamente a estas personas como víctimas o desplazados, hay una trascendencia en ellas mucho más grande que me impide categorizarlas allí. Estas personas han demostrado una gran fortaleza, una gran capacidad de trascender, de ir más allá de lo que la situación les impone. Seguramente si el entorno fuera menos hostil con estas personas sería mucho más probable un re-arraigamiento, una nueva construcción de mundo. Me pregunto qué pasa con este proceso cuando las personas han tenido que desplazarse forzosamente hasta 7 veces. ¿Cuántos pasos de viajeros forzados recorren el territorio colombiano? ¿Cuántos pies han dejado marcadas estas personas sobre la tierra? La vida se nos queda a pedacitos en los lugares que transitamos.

Historia de la casa.

Las mujeres nacen
Con una casa en su propio cuerpo.
Así que no necesitan hacer otra en la tierra.
Sólo los hombres necesitan casas en el mundo.
Por construirlas,
Se desangran toda la vida
Cargando a la espalda o cemento o adobes o alambres.
Es una imagen con un toque de pena sagrada.
Esos obreros de construcción de tiempo completo,
A veces se confabulan para diseñar una estrategia o justificación
De una distribución equitativa del bien,
En un charco de palabrotas o botellas tiradas de licor.
Y los hombres que amamos
Se la pasan en un campo de batalla
Instalando un cuartel y a levantarse pronto.
Dicen que a menudo regresan a su palacio,
a su lugar de nacimiento, para morir.
La historia es una serie indescifrable de misterios,
Sólo es profundo que hay una especie que nace con una casa en sí.
Con razón las mujeres
Son constantemente perseguidas e invadidas.

Moon Chung-hee. Traducción por Kyungah Jeon y Yongtae Min





Al detenerme en signos cardinales y luego de haber comprendido su contexto, sus símbolos y su cuadro de convenciones, comencé a observar fotografía por fotografía. Entonces pude ver que, aunque el contexto en el que se enmarca la obra era global en términos de la situación del desplazamiento en Colombia, hablaba de un contexto más cerrado: el desplazamiento forzado en Antioquia. Entonces aparecieron nombres de corregimientos, pueblos y veredas que nunca había escuchado. Lugares de campo, pequeños, lejanos, muchas veces olvidados, y que lamentablemente en su mayoría habían vivido una masacre. Esto me llevó a pensar sobre mi desconocimiento frente a la geografía del país y sobre el gran abandono en que el Estado tiene a estos territorios, como si intencionalmente se abandonara a una comunidad, para que esta a su vez tenga que abandonar su territorio, su tierra, su vida. También noté cómo el conflicto armado incide en la vida de las personas con múltiples violencias, quien sufre el desplazamiento forzado, también se ve inmerso en situaciones de violencia excesiva como masacres y campos minados.

Leer cada una de las fotografías me hizo indagar un poco más por cada persona, lo que inevitablemente me acercaba más a ella y me causaba más emocionalidad. Las historias me eran más cercanas, apuntaban al plano de mi comprensión y percepción de la realidad, me movilizaban. Signos Cardinales implica que quien la observa se detenga a leerla, no es una instalación únicamente contemplativa, requiere un proceso de lectura por parte del espectador que debe acercarse a la gramática de la obra, traducirla e interpretarla y para ello, cuenta con el cuadro de convenciones y con las piernas-mapa. En este sentido, Signos Cardinales es una obra que genera un reparto de lo sensible en el cual el espectador es a su vez un *intérprete*, es decir un sujeto activo frente a lo que observa (Gadamer, 1998).





A partir de este análisis, podemos afirmar que esta es una obra que refleja una concepción del ser humano como un ser libre, autónomo y no sumiso, que trasciende las difíciles pruebas que se le presentan en el camino a favor de la vida. Es una obra que hace memoria de lo vivido en medio del conflicto armado y que, si bien habla desde la singularidad, aborda una situación que ha implicado a millones de personas. Es una instalación que habla de los cuerpos del dolor, pero también de los cuerpos de la esperanza.

4.3.2 HUMANOS DERECHOS Y LOS PLANOS DE LA CORPORALIDAD

Al contemplar por primera vez la obra, vemos a cuatro personas con cuatro roles definidos: soldado, paramilitar, guerrillera y campesino. Es posible definir estos roles por la ropa que llevan puesta, al estar uniformadas, estas personas representan la pertenencia a un grupo armado específico: ejército, guerrilla, grupos paramilitares. Según la simbología el vestuario es la forma visible del ser interior, sin embargo, cuando este no tiene relación con la personalidad de quien lo porta, se convierte en un símbolo destructivo. En consecuencia, el sentido del uniforme depende de la identificación que siente quien lo porta con relación a la institución que representa, aún así, la uniformidad tiende a anular algo de la persona. También podríamos decir que estas cuatro personas están caracterizando un personaje, utilizan cierto vestuario y elementos acorde a este, su cuerpo se encuentra en determinada postura corporal que lo reafirma e incluso en algunos casos el entorno donde fueron grabados refuerza la caracterización.

En este primer acercamiento percibimos al cuerpo en sí, su contingencia, la categoría que le ha sido adjudicada. Vemos a estas cuatro personas tras la situación en la que se encuentran, ocultos entre la ropa, la postura, las ideas encarnadas en el cuerpo y también tras los





imaginarios que de estos roles cada uno de nosotros ha construido. En suma, percibimos cuatro cuerpos-objeto, que además están separados socialmente entre sí. Desde esta perspectiva el cuerpo es frontera, límite, pues representa a un grupo armado con ideologías e intereses particulares que lo ubican en una relación de rivalidad y rechazo frente al otro, que es percibido como amenaza.

A medida que estas personas se despojan de sus pertenencias -y con ellas de sus creencias, y puntos de vista, -, las máscaras se deshacen, no sólo para ellos, sino también para nosotros. Por una parte, quitarse el uniforme representa la separación, el rechazo a esa identidad, quedarse desnudo representa el retorno al estado original donde nada se halla oculto. Si a esto le añadimos la simbología de la posición vertical, encontramos que al desnudarse estas personas rechazan la pertenencia a estos grupos armados, se muestran de frente sin ocultar nada, reconocen su posibilidad de ser conscientes de sí mismos y nace en ellos un impulso de ascensión y progreso. Al despojarse de la situación, estas personas se hallan frente al cuerpo para sí, es su conciencia trascendiendo la contingencia del cuerpo en sí. El punto de vista con el cual observan el mundo deja de ser estático, varía dependiendo de la situación en que el ser humano se encuentra, así que, al quitarse sus prendas, ideologías y posturas corporales, la situación se transforma, al igual que el punto de vista.

Por otra parte, al percibir la desnudez de estos cuerpos nos hallamos en presencia de “su contingencia pura”, es decir, de su existencia corpórea despojada de situación, advenida a la existencia, “y en esos casos se me da en un rostro o en todos los demás miembros de un cuerpo la intuición pura de la carne.” Intuición que nos une y que corta las distancias, pues en la desnudez del otro esta nuestra propia desnudez, nuestra condición humana, nuestra similitud. En tan solo unos minutos logramos crear un *trato prolongado* que nos permite





vislumbrar la trascendencia en cada una de estas personas y reconocer que en medio del conflicto que nos separa, nuestra propia existencia como seres humanos nos une. Entonces el cuerpo deja de ser frontera entre unos y otros y pasa a ser lugar de encuentro y semejanza. Como consecuencia, comenzamos a ver al otro ya no como objeto sino como semejante, reconocemos que él también tiene una relación con el mundo, que también su situación se puede transformar, que también tienen la posibilidad de proyectarse a favor de su libertad y sus sueños. Reconocemos la maleabilidad de la condición humana, su indeterminación, su posibilidad de renacer. Las cuatro personas no son más un paramilitar, un soldado, una guerrillera y un campesino, son seres humanos, les quitamos la etiqueta, *trascendemos una trascendencia*. Si lo que somos no está determinado, un guerrillero, un paramilitar y un soldado pueden dejar de serlo. Aparece aquí el cuerpo para otro.

Recordemos que es en la relación con el otro que somos conscientes de nuestra existencia y que construimos nuestra identidad, que el cuerpo depende de las redes en que se encuentra, es decir, de las relaciones sociales, económicas, políticas y culturales; por tanto, el plano del cuerpo para sí conocido por el otro se halla en la posibilidad que el entorno social le dé o no a estas personas para transformar sus vidas.

Reconocer la trascendencia que tienen los otros resulta ser un tema complejo, pues, bajo las lógicas en las que vivimos estamos habituados a categorizar y clasificar a los demás. En contextos de guerra, la manera de ver al otro se rige bajo una lógica de amigo-enemigo, según la cual quien no haga parte del conjunto de aliados debe ser eliminado en tanto se percibe como amenaza. Esta es una lógica antagónica, en la cual es imposible que exista el disenso, lo que conlleva a accionares violentos que desconocen al otro. Bajo esta mirada, sólo uno de los puntos de vista es válido. En respuesta a esto, la filósofa Chantal Mouffe





propone sublimar la lógica antagónica hacia una lógica agónica en la cual el otro no sea reconocido como potencial enemigo, sino como adversario, lo que implica una relación de igualdad en la que se le reconoce y respeta el potencial del otro desde una confrontación no violenta.

Comenzar a transformar la forma en que percibimos a los otros es crucial dentro del momento histórico que vivimos, ya que, si categorizamos al otro y lo fijamos en etiquetas como paramilitar, guerrillero, soldado, e incluso víctima, le restamos su trascendencia y le será más difícil transformar la situación en la que se encuentra. Mientras que, si reconocemos en él un potencial, la posibilidad de ir más allá de sí mismo, las categorías se desaceran y el entorno será más amigable, más transformador. El papel de Fernando Arias como persona que reconoce el potencial del otro es muy valioso. Es a partir de su experiencia viviendo en el chocó y de su mirada sensible y desinteresada frente al territorio, que descubre y expresa en esta obra la igualdad que como seres humanos tenemos.

A partir de este análisis, podemos afirmar que esta instalación refleja una concepción del ser humano como un ser que puede trascenderse a sí mismo e ir más allá de la situación en la que se encuentra. Es una instalación que habla de los cuerpos del dolor, pero también de los cuerpos de la esperanza.





4.3.3 LA AUSENCIA DEL CUERPO EN A FLOR DE PIEL

No hay cuerpo
No hay sepultura
No hay sosiego
No se cierra el duelo
No hay paz completa.

Hemos visto que hablar del cuerpo es hablar de la existencia y nosotros humanos somos finitos, el cuerpo nos recuerda nuestra condición efímera, cada día envejecemos y morimos un poco, hablar del cuerpo es hablar también de la muerte. En A Flor de Piel el cuerpo es el cuerpo de la muerte, un cuerpo ausente que aún espera y que aún es esperado. Un cuerpo suspendido que a su vez suspende a los seres que aguardan, pues, aunque se sabe que María Cristina está muerta, su cuerpo insepulto impide que el duelo culmine.

En su estudio sobre el exceso de la violencia en Colombia, Blair (2004) menciona algunas investigaciones realizadas en otras latitudes y señala una llevada a cabo en África, donde los investigadores categorizaron un tipo de crueldad como *crueldad de proximidad*, la cual consiste en la violencia ejercida gracias a la cercanía cultural y contextual entre víctimas y victimarios. Al compartir una misma cultura, los victimarios conocen los puntos débiles de sus víctimas y saben cómo causarles un sufrimiento que va más allá de lo físico, un sufrimiento simbólico, pues “el cuerpo en un contexto de violencia se transforma en un símbolo en medio de una red de sentidos configurados socialmente.” (Blair, 2004, p.48)

Evitar que las familias entierren a sus muertos ha sido una práctica de guerra del conflicto colombiano, realizada con diferentes fines, entre ellos causar sufrimiento, pues se sabe que, dentro de la cosmovisión colombiana dejar insepulto a un muerto o no realizar el debido rito funerario es un acto atroz, que impide a los familiares de la persona asesinada llevar el duelo. Por otra parte, el descuartizamiento del cuerpo expresa una pedagogía del terror que





comunica a la comunidad lo que puede llegar a sucederles a ellos también, generando en ocasiones desplazamientos masivos. Sumado a ello, la desaparición del cadáver a través de practicas como el descuartizamiento o la incineración aseguran la impunidad frente a los delitos cometidos.

El tiempo en esta obra es una paradoja, aunque María Cristina está suspendida en un limbo entre la vida y la muerte, vemos el inexorable paso del tiempo, la mortaja simboliza la espera del rito funerario para esta mujer y a su vez -muy a pesar de la conservación que se le da a las flores por medios químicos y atmosféricos- los pétalos se marchitan, se degradan, se hacen polvo. Es el tiempo de la memoria, un tiempo que jalona hacia el recuerdo, pero que inevitablemente a medida que avanza, pierde trozos. Estamos frente a la lucha entre el olvido y el recuerdo, frente al dolor de que aunque tantas personas han sufrido, de que tantos aun buscan a sus seres queridos, el tiempo sigue, sigue corriendo.

De igual forma, las simbologías de los elementos utilizados por Salcedo para crear la obra aluden al hecho de la muerte como suceso inevitable, como parte de la vida. La rosa está ligada con la rueda que habla del destino, la creación, el devenir y lo precedero, de cómo las cosas se transforman al morir. Sin embargo, la muerte en A Flor de Piel no es la muerte natural, sabemos que aquí es la acción humana la que acaba con la existencia, la que arrebató los años que le quedan por vivir a muchos. Y aunque sea así, todo lo que se muere se transforma y de cierta forma sigue vivo. El cuerpo nos recuerda la irrevocabilidad del paso del tiempo, así como los pétalos de las rosas se van degradando hasta convertirse en polvo, la piel de María Cristina se hizo tierra.

La obra señala la ausencia del cuerpo y por esto mismo es posible analizar el tratamiento que se le da. Si bien el manto de pétalos no representa el cuerpo de María Cristina, es





inevitable encontrar metáforas entre ambos. Sutilmente el color del pétalo suspendido entre la vida y la muerte rememora el color de la sangre seca, señalando la piel maltratada y exangüe. A su vez, la fragilidad de los pétalos alude a la fragilidad del cuerpo, al fin y al cabo, la flor es algo vivo que como el cuerpo puede herirse, “el cuerpo es material. Es denso. Es impenetrable. Si se lo penetra, se lo disloca, se lo agujerea, se lo desgarrar.”

(Nancy, 2006. Pág. 13) Por otra parte, existe un contraste entre la realidad y el mundo de la obra, en oposición al descuartizamiento Doris Salcedo con hilo de cirugía cose uno a uno los pétalos hasta componer un todo. Es como si con su acto quisiera volver a unir simbólicamente lo que ha sido roto para salvar a María Cristina de la disolución del ser, como si al hacerlo curara cada herida. Por ello el espacio que se consagra en la instalación (Heidegger, 1996, p.10) es limpio y cuidadoso. La relación que el espectador crea con la pieza es de una distancia respetuosa, ante la fragilidad de las flores suspendidas en el tiempo es impensable el tacto o la violencia. A Flor de Piel nos invita a observar, imaginar y pensar. La obra crea un escenario de respeto y reconocimiento del dolor del otro.

El cuerpo de María Cristina fue transgredido de manera irremediable, ante este exceso el arte en lugar de reproducir imágenes del dolor y el sufrimiento busca simbólicamente reparar el horror. La belleza y sutileza del manto de pétalos es la manera que encuentra Doris Salcedo para recordar un suceso aterrador y desproporcionado que agrede contra la humanidad, “desde el punto de vista psicoanalítico, la unidad corporal es la que constituye el sujeto (...) su fragmentación, por oposición, es el horror, lo siniestro, lo irrepresentable, lo innombrable.” (Blair, 2004, pág.48), de ahí que no sea posible representar lo vivido por María Cristina, no se trata de visibilizar el cuerpo fragmentado, ya que sería perpetrar el dolor sufrido, reproducirlo una y otra vez. En oposición a ello la gran mortaja busca ser





simbólicamente el rito funerario que le fue negado a María Cristina, con el cual cubrir su cuerpo fragmentado y su dolor.

Otro punto de encuentro entre la instalación y el cuerpo está en el estado vida-muerte. A pesar de que la condición natural de la flor es perecer y desaparecer, los pétalos fueron tratados químicamente para evitar su descomposición. La obra es obligada a mantenerse viva, no se la deja descansar, lo mismo ocurre con los cuerpos desaparecidos, se les obliga a permanecer en un limbo que no es ni vida ni muerte. La simbología del hilo como puente entre el mundo de los muertos y los vivos señala la necesidad de dar fin a ese estado y cerrar el duelo. Sin embargo, desde otra perspectiva hacer perdurar la obra es la manera de mantener viva la memoria, de recordar que el cuerpo aún no ha sido encontrado, que aun reclama sepultura y que, si bien el arte desde lo simbólico aporta a la realización del duelo, no puede curar todo el dolor mientras que la realidad no se transforme.

Retomando los planos de la corporalidad propuestos por Sartre, podemos reflexionar que el que tortura, asesina y descuartiza cosifica al cuerpo, viendo únicamente el *en sí* de los demás, restándoles su trascendencia y posibilidad de vida, manipulándolos según sus fines. Pero también es posible reconocer hasta dónde los otros son capaces de otorgarnos trascendencia, una trascendencia que incluso está más allá de nuestra propia vida y que nos confirma que somos incluso en la muerte, “nuestro cuerpo no solo es nuestro sino *nosotros*, *nosotros* mismos hasta la muerte, es decir, hasta en su muerte y su descomposición” (Nancy, 2006 pág. 27). Sólo existimos en relación con los otros y cuando somos un cadáver seguimos dependiendo de los demás. El cadáver no es responsable de sí mismo, está abandonado a la suerte. Somos responsables del cadáver, de preservar su dignidad, realizar





los debidos ritos funerarios al cuerpo del que ha muerto es proyectarlo más allá de esta existencia, creer que puede llegar a otra vida o que puede purificarse y descansar en paz.

4.4 CUERPO Y ARTE

Entre cuerpo y arte se producen diferentes relaciones, cuerpo como objeto de representación y como objeto de estudio y reflexión dentro del campo artístico. Cuerpo como materia de creación y como obra en sí. Cuerpo creador. Aunque esté ausente, el cuerpo está inevitablemente presente en el arte. Abordar el cuerpo desde una perspectiva artística, implica hablar de las formas en que es presentado o representado y de qué medios se utilizan para ello, "es hablar de las formas porque el cuerpo puede ser representado, esto es, pintado, o esculpido con mayor o menor grado de figuración; es hablar de los medios porque el cuerpo también puede ser experimentado, vivenciado." (Agudelo, 2016. Pág. 33).
Cuerpo como materia, forma y medio.

El teórico del arte y maestro español Pere Salabert (2003) propone tres planos de representación del cuerpo en el arte desde una perspectiva semiótica: plano eidético, plano de la recreación y plano textural gráfico. Estos planos permiten reconocer y comprender el lugar que ha tenido el cuerpo en el arte a partir del modo en que se utilizan ciertos medios. Si bien Salabert dispone estos planos de manera cronológica, considero que al igual que los regímenes de identificación del arte, pueden darse simultáneamente en una misma época dependiendo de la relación que genera el artista con el dispositivo artístico y de sus intereses.

En el *plano eidético* el cuerpo es representado icónicamente, el artista busca alcanzar el mayor grado de similitud con la realidad, no deja huellas o trazos de su labor, la relación





entre cuerpo y obra de arte se da por semejanza, es decir, la representación se asemeja a lo representado. Si relacionamos este plano con los regímenes de identificación del arte, encontramos una similitud con el régimen representativo. Como sabemos el arte se ha transformado y así mismo ha sucedido con el cuerpo como objeto de representación. Bajo el régimen estético de identificación del arte, podríamos hallar el cuerpo en el *plano textual o gráfico* en el cual la materia con la que se crea tiene valor por sí misma. Ya no se trata de utilizar los materiales o técnicas para alcanzar la mayor semejanza con la realidad, sino de descubrir las cualidades de estos, sus posibilidades, su expresión por sí mismos más allá del objeto a representar sin que por ello este desaparezca por completo. Salabert plantea que en este plano se restituye la materia; el color, la textura, la huella, toman importancia e intencionalidad pues son ellas mismas la presencia del cuerpo. De igual forma el cuerpo no es únicamente objeto de representación si no obra en sí mismo, materia de creación, símbolo. En el tercer plano, *recreación citacional* se identifica un cuerpo fragmentado, construido con elementos de diversas obras. Este plano de identificación del cuerpo podría bien hacer parte de la estética de la “réplica” planteada por Nicolas Bourriaud en su libro *Radicante* (2018). Bourriaud retoma el término réplica que normalmente es utilizado para nombrar los temblores que ocurren posteriores a un sismo original. “Esas sacudidas, más o menos atenuadas, lejanas o idénticas a la primera, pertenecen a esta sin repetirla, y tampoco constituyen entidades separadas de ella.” (Bourriaud, 2018, pág.204) A la luz de este concepto, en el campo del arte la obra sería “un acontecimiento que constituye la réplica de otra o de un objeto preexistente; alejada en el tiempo del “original” con que está vinculada, esa obra pertenece no obstante a la misma cadena de acontecimientos” (ibid. Pág 208) En este caso, el trabajo de los artistas se vincula más con la creación de códigos y visibilización de símbolos que en la fabricación de objetos originales y únicos.





Como mencioné anteriormente, creo que estos planos de identificación del cuerpo no se rigen exclusivamente por parámetros cronológicos, pues incluso en una misma obra es posible identificar el cuerpo en los tres planos; tal es el caso de las tres instalaciones abordadas a lo largo de esta investigación. En Signos Cardinales y en Humanos Derechos encontramos el cuerpo eidético, no porque los artistas busquen imitar o idealizar los cuerpos, sino por la fiel representación que posibilita los medios fotográfico y videográfico, conservando la presencia de estas personas sin deformación alguna. Por su parte en A Flor de Piel, no podemos observar un cuerpo eidético, no hay realismo, no hay representación.

Por otra parte, es posible identificar en las tres instalaciones el cuerpo textural o gráfico. En el caso de Signos Cardinales se expone intencionalmente el trazo del marcador sobre la piel. La marca destaca no sólo la materia con que se crea (cuerpo-tinta-recuerdo), sino que alude a la huella que en el cuerpo es invisible. El trazo devela lo que a simple vista no es posible ver, pues, aunque se encuentra en el plano corpóreo, se esconde en un lugar que está más allá de él, en el recuerdo, en lo vivido, en la memoria. En Humanos Derechos estos cuerpos son presencia, es decir presentación matérica y física que a su vez se constituye en símbolo, aludiendo a algo que está más allá de la representación. En A Flor de Piel, la materia constituye un cuerpo propio, más allá de la representación, es la exploración y el tratamiento de los pétalos lo que posibilita la construcción de la obra, que indica algo que no está, que presenta la ausencia del cuerpo. Materia presente y cuerpo ausente.

Al interior de la obra Humanos Derechos es posible incluso reconocer el plano citacional, pues a raíz de las performances realizadas por las 4 personas que se desnudan, es posible crear los videos, que a su vez dan origen a las esculturas en bronce.





En consecuencia y continuando con lo propuesto por Salabert, en estas obras es posible hallar un arte de la suculencia, lleno de corporeidad, carne y materia, un arte que borra la dicotomía entre cuerpo y alma, que cuestiona por la forma en que percibimos el cuerpo en nuestras sociedades.

4. CONCLUSIONES. CUERPOS DEL DOLOR Y LA ESPERANZA, CONFLICTO ARMADO E INSTALACIÓN EN COLOMBIA

“El museo es una escuela: el artista aprende a comunicarse, el público aprende a hacer conexiones”.

Luis Camnitzer

Para comenzar este apartado, quisiera recalcar el valor *multívoco* de las obras de arte. Las tres instalaciones estudiadas a lo largo de este proyecto siguen siendo objetos de estudio vivos y pueden ser analizados nuevamente. Mi interpretación no busca concluir las ni cerrarlas, mucho menos explicarlas o reemplazarlas, por el contrario, se ofrece como una lectura desde la perspectiva de la pedagogía de la memoria y el cuerpo desde su presencia en el conflicto armado y su lugar en la obra de arte. A raíz de este encuentro, he hallado una serie de afinidades y diferencias entre las tres instalaciones que he convertido en reflexiones, la cuales compartiré a modo de conclusión.

A pesar de la dicotomía entre cuerpo y persona que se ha establecido hace tanto tiempo en las sociedades, en la guerra no existe tal distinción. Somos seres corpóreos, nuestra existencia es espacial, vivimos nuestros cuerpos. En medio del conflicto armado, el cuerpo se convierte en territorio de representación e identidad, en campo de batalla, en escenario del dolor y del sufrimiento, se hace mensajero, su presencia simbólica resalta, no se borra. El cuerpo sufre y perdura en sí los recuerdos de la guerra. No se mata el cuerpo sin matar a





la persona, no se hiere el alma sin maltratar el cuerpo, no se lastima el territorio sin incidir en la piel. Ante tanto sufrimiento guardado en los cuerpos, el arte acude y reconoce esa inseparable unión. Cuerpo y persona. Experiencia encarnada. En los cuerpos se lee la guerra, ellos la narran, solo basta alguien que se detenga y descubra la gramática. En estas instalaciones el cuerpo transita del horror a la esperanza, porque se sabe que el ser es trascendente y no se estanca, deja de ser territorio del dolor, para erigirse como territorio de memoria, escenario donde se escribió el pasado y donde se sueña el futuro.

En las obras de Libia Posada y Fernando Arias sucede que el límite entre comunidad y artista se rompe. ¿Quién creó la obra? ¿Libia o las mujeres? ¿Fernando o las 4 personas? Como lo plantea Rancière en *El reparto de lo sensible* (2009) no hay diferencia entre observador y artista, o entre población y creador, no hay oposición. El surgimiento de estas instalaciones se dio gracias a las relaciones y procesos de escucha y habla generados entre los artistas y las comunidades. Libia Posada y Fernando Arias han aportado su mirada desinteresada, su acogimiento ético y comprometido con el dolor del otro, sus conocimientos, el concepto artístico, y el hacer; sumado a ello, las comunidades han aportado sus vidas, su intimidad, sus dolores, sus conocimientos, sus sueños, sus historias y sus cuerpos. En este sentido, no es posible separarlos, las obras funcionan como una creación colectiva en la cual el artista se acerca a una comunidad, con la que crea un vínculo al dedicar tiempo y escucha desinteresada, generándose un momento de diálogo verbal y no verbal, donde las personas se descubren y revelan lo más íntimo de sí.

En el caso de *Signos Cardinales* de Libia Posada, vemos que se trabajó con una comunidad unida por un sentido de identidad: haber vivido el desplazamiento forzado, ser habitantes de la ciudad de Medellín, ser mujeres. Este trabajo se dio a partir de talleres en los que las





personas tuvieron la posibilidad de conocerse, compartir y generar lazos entre ellas. Por su parte, Fernando Arias entabló conversaciones y encuentros aislados con cuatro personas que no son parte de una misma comunidad, si no que más bien se encuentran distanciadas por las lógicas de relación del conflicto armado, al representar cada a una a un grupo armado o poblacional que ha estado implicado o sido víctima en el contexto de guerra en Colombia: paramilitares, fuerzas estatales, guerrillas y comunidades.

A pesar de la diferencia entre los procesos de acercamiento a las personas, es claro que estas dos obras tienen en común el hecho de trabajar directamente con las comunidades, promoviendo vínculos entre estas y los artistas, posibilitando un encuentro de saberes que genera una suerte de proceso de creación colectiva que aporta a la obra de arte una gran riqueza y verdad. Además, es posible reconocer en estas obras escenarios de diálogo e integración de diferentes grupos sociales, donde se recuerda en comunidad, lo que permite conocer el conflicto armado en diálogo desde las voces y las experiencias de quienes lo han vivido directamente. Esto nos permite evidenciar un elemento clave de la pedagogía de la memoria para el nunca más: a partir de las experiencias subjetivas se erigen visiones objetivas que aportan a la construcción de conocimiento social y de memoria colectiva. En comparación con estas dos instalaciones, *A Flor de Piel* parte de la imposibilidad de crearse con la participación de la comunidad, es una obra que se da como una conversación con un ausente, o para un ausente. De ahí que no haya llamadas ni talleres. Ante lo irrealizable del encuentro se crea un homenaje para ese cuerpo que no está, pero se espera. Doris Salcedo crea la mortaja, habla por quien ya no puede hablar. La obra da cuenta de una conciencia ética y de la creación de prácticas de cuidado hacia el otro por parte de la artista, Salcedo es una testigo que asume el compromiso de recordar lo que le ocurrió a quien ya no está.





En el proceso creativo de las obras Signos Cardinales y Humanos Derechos se resignificó la identidad de los participantes a través de un rito de purificación que simbólicamente los liberó de las categorías que llevaban ceñidas a sus cuerpos, a sus vidas. Estas personas dejaron de ser víctimas, desplazados, guerrilleros, paramilitares, soldados, victimarios, para reconocerse como seres con posibilidad de proyección y cambio, como sujetos autónomos que pueden decidir a favor de sus vidas. En este sentido, el proceso artístico construyó escenarios de participación para las víctimas y la ciudadanía y favoreció la toma de consciencia del poder transformador que tenemos sobre la sociedad en que vivimos, comenzando por la reconstrucción y dignificación de la vida propia, hasta el arduo trabajo de la búsqueda de verdad, justicia, reparación y no repetición.

En Signos Cardinales esto ocurrió durante los talleres, gracias a las conversaciones y al ritual del lavado de pies que Libia brinda a las 12 personas, recordemos que este rito tiene como finalidad purificar y que basta que los pies sean purificados para que todo la persona lo sea. De cierta forma, haber recordado todo el desplazamiento, para luego recibir esta purificación, es el cierre de un ciclo en la vida de estas personas; este proceso les permitió hacer memoria de lo vivido para comprender y reconfigurar su identidad, para proyectarse y continuar. La obra alude al viaje y su proceso creativo puede ser tomado simbólicamente como tal, teniendo en cuenta que produce una transformación en la experiencia de vida de estas personas.

En el caso de Humanos Derechos, el acto de desnudarse frente a otro ubica a estas personas en una situación reflexiva sobre su propia existencia, desnudarse significa volver al origen, renacer, tener la posibilidad de crear futuro, lo que genera al igual que en Signos Cardinales, procesos de restitución de la identidad, al enfrentarse a la pregunta por quiénes





son más allá de los grupos a los que pertenecen. Por tal motivo se puede afirmar que durante los procesos creativos de Signos Cardinales y de Humanos Derechos las personas implicadas experimentaron un ritual de purificación que incide en sus vidas pues les ayuda a reconocerse como seres trascendentales que pueden construirse a sí mismas.

No podemos decir lo mismo de A Flor de Piel, ya que esta obra funciona como un sustituto del ritual funerario. Como hemos visto en el conflicto armado que vive el país se ha imposibilitado muchas veces el entierro de los muertos a través de diferentes medios, incinerando, descuartizando, enterrando, arrojando al río; lo cual conlleva a una gran cantidad de duelos no saldados. Esto ha tenido una clara influencia en los procesos de creación artística, como lo plantea Rubiano (2019) ante el impedimento de realizar los debidos funerales, “no resulta extraño que la metáfora del cementerio aparezca de manera profusa en el arte colombiano, que aparezca propiamente como síntoma, como aquello que retorna cuando es negado y reprimido.” Sin embargo, a pesar de que simbólicamente la obra le apuesta al duelo, este no podrá ser culminado por los seres queridos de María Cristina hasta encontrar el cuerpo desaparecido.

Retomando los planteamientos de Rancière (2012) sobre el reparto de lo sensible y del régimen de identificación estético del arte, podemos afirmar que estas instalaciones son obras de arte político porque generan un reparto de lo sensible desde la perspectiva del compartir que posibilitan nuevas relaciones, dando lugar a narrativas testimoniales en el campo del arte. Promueven la emancipación del espectador al des-identificarlo de sí mismo y mostrarle otras realidades. Lejos de dejarnos en un lugar cómodo, estas instalaciones nos permiten observar un momento de las vidas de quienes han sido víctimas de la violencia, acercándonos a su dolor de una forma ética y respetuosa, lo que nos lleva a percibir el





conflicto armado como algo real, que ha afectado a personas de carne y hueso y no a números abstractos y lejanos. De igual forma, se emancipa a las personas implicadas en los procesos creativos al cuestionar y deshacer las categorías que el conflicto armado les ha impreso sobre los cuerpos y permitirles proyectarse en el tiempo presente y futuro.

Crear que el aprendizaje se genera exclusivamente en la escuela es una visión reduccionista de la educación, desde hace ya mucho tiempo se defiende la idea de que los procesos educativos “*anteceden y exceden lo estrictamente experimentado por los individuos en las instituciones escolares*” (Saur, pág.22), la performatividad educativa se puede presentar en numerosos e inesperados ámbitos, que no necesariamente están ligados a la institución educativa. Si tenemos en cuenta que el ser humano se encuentra en constante aprendizaje desde que nace hasta que muere y que aprende sea o no consciente de ello, reconoceremos esos otros escenarios propicios para la formación. Siguiendo al investigador Daniel Saur, el aprendizaje se da en diferentes ámbitos debido a que somos sujetos sociales en falta, es decir, incompletos. Esta carencia constitutiva del ser nos lleva a estar dispuestos al cambio, a la movilidad, en otras palabras, al aprendizaje. Como seres sociales, construimos nuestra identidad gracias a la relación que se entablamos con los otros en determinado contexto, lo que inevitablemente también incidirá en nuestra formación. Así vivimos múltiples experiencias a lo largo de la vida inscritos en un contexto con determinadas particularidades, donde movilizamos por la carencia transitamos de un estado a otro. En este sentido, la experiencia educativa es aquel suceso que se marca en la subjetividad de una persona, se asemeja a un viaje en el cual el sujeto se pone en un lugar diferente al que se encontraba, modificando su biografía, transformando su identidad. Esta experiencia transformadora se puede dar de manera disruptiva o de manera continua.





Para que la experiencia educativa se de se precisan dos condiciones. En primera medida, se necesita de una situación nueva que produzca una afectación excepcional en la persona, interpellándola por su propia existencia y conduciéndola a un cambio. En segundo lugar, es fundamental que la persona tenga la receptividad y la apertura necesaria para dejarse afectar por la experiencia vivida, de lo contrario el suceso pasará desapercibido y no causará ningún efecto. Teniendo en cuenta estos aspectos, entendemos que la experiencia educativa se puede dar en todo lugar, dependiendo del sujeto, la situación que vive y la receptividad con la que la asume. En este sentido, el acto educativo es el proceso en el que el sujeto se transforma a sí mismo, por tanto, es singular e irrepetible y sus efectos son siempre imprevisibles.

Desde la perspectiva de Bárcena y Mèlich (2005) el aprendizaje es la transmisión de una relación con el tiempo presente, para lo cual la consciencia del pasado es crucial. En tiempos violentos como los que Colombia ha vivido hace más de 50 años necesitamos repensar y transformar las relaciones y las formas de concebir la alteridad que se han transmitido, precisamos escenarios pedagógicos sensibles que impidan que seamos indiferentes ante el dolor del otro, que nos ayuden a ver su rostro y nos enseñen maneras de acogerlo y acompañarlo en su sufrimiento, siempre con resiliencia y esperanza de un mejor porvenir (Ortega et al, 2018). En este sentido, la dimensión ética es condición fundamental para que exista educación, porque en últimas aprender es cultivar nuestra humanidad.

(Bárcena y Mèlich, 2005)

En las obras de arte analizadas en esta investigación es posible reconocer una relación de alteridad que parte del respeto y la hospitalidad gratuita y desinteresada (Levinas, 2005), que se hace responsable no sólo de lo que construye sino también del pasado y de la





biografía del otro. En los procesos de creación podemos encontrar escenarios de formación llevados a cabo en ámbitos no institucionalizados, donde no se trata de direccionar el efecto que se va a causar en las personas, sino que acontecen gracias a las relaciones que los espacios artísticos y de encuentro permiten construir.

En Signos Cardinales pudimos observar cómo las personas reconstruyeron sus experiencias de desplazamiento al narrarlas y resignificarlas, lo que contribuye a la comprensión de la propia existencia, que como vimos depende de la relación con los demás. La hospitalidad desinteresada hace parte del proceso y culmina con el lavado de pies que realiza la artista Libia Posada a las mujeres desplazadas. Doris Salcedo en su obra A Flor de Piel construye narrativas del que no está, del otro que ya no puede hablar. Su obra da cuenta de un testimonio ausente, según Mèlich es a través de la lectura de estas narrativas que se puede transformar una ética basada en el yo a una ética que da primacía al otro. Ahora, la obra de arte instalada también es un dispositivo pedagógico en tanto puede ser aprehendido por quien lo contempla siempre y cuando esté receptivo y se deje permear sensiblemente. En el caso de las instalaciones estudiadas en este trabajo, vemos claramente que al hacer memoria del conflicto armado en Colombia, estas obras forman histórica, ética y políticamente a quienes los observan.

En conclusión, el arte que aborda el conflicto armado es un dispositivo político y de memoria que al activarse desde una perspectiva pedagógica, permite visibilizar éticamente la realidad nacional a partir de las narrativas testimoniales de las víctimas. Por tanto, es un escenario vivo de lucha por la memoria, que aporta a la deconstrucción y al trámite de las diversas prácticas de violencia que se han ejercido en el marco del conflicto armado.





El arte como memoria espera ser activado y al hacerlo, nos permite acercarnos a la historia del conflicto armado desde una perspectiva histórica, sensible, simbólica y empática.

Sensible porque construye una experiencia estética fuera de las lógicas de la cotidianidad que nos vincula con otros modos de vida, con otras realidades. Al interior de los procesos de creación, las víctimas encuentran espacios de acogimiento y escucha, donde se glorifican y consagran las experiencias dolorosas que han vivido a través de gramáticas del recuerdo, -en este caso instalaciones- las cuales permiten transitar del dolor a la esperanza. En una sociedad individualizada cuyas lógicas hacen que percibamos el cuerpo como frontera frente al otro, observar una situación desde el punto de referencia del otro, nos moviliza a ser más empáticos, a salirnos de nuestros esquemas y encontrar los puntos que nos unen.

Cuando observamos los efectos que ha dejado el conflicto armado en los cuerpos de las personas, nos resulta imposible verlos como objetos o como números en una infinita lista. Logramos ver su trascendencia, dimensionar el dolor, ser más empáticos. Simbólica porque no precisa utilizar las lógicas de la realidad para dar cuenta de ella, por el contrario, crea otras narrativas que nos ayudan a procesar tanta violencia y dolor, ante el exceso de la muerte el arte responde simbólicamente porque no busca reproducir eternamente el sufrimiento, no busca fijar a quienes lo han padecido, si no generar escenarios de sensibilización, memoria y reflexión, que nos movilizan hacia futuros distintos. Y político porque generan un reparto de lo sensible desde la perspectiva del compartir que vivifican la existencia y posibilitan nuevas relaciones. En este sentido, las obras de arte son dispositivos que propician escenarios de formación ética, estética y política y que, en el caso del conflicto armado en Colombia, promueven procesos pedagógicos en historia, memoria y paz, no solo para quienes observan, sino para quienes crean.





BIBLIO Y CIBERGRAFÍA

Ahumada, Consuelo. (2009) La política de Seguridad Democrática en el contexto regional: viejas afinidades con el Norte, nuevas contradicciones con el Sur. Plataforma Colombia de Derechos Humanos. Colombia.

Arendt, Hannah. (1997) ¿Qué es política? Letra e. Barcelona, España.

Aisenson, Aída. (1981) Cuerpo y persona, filosofía y psicología del cuerpo vivido. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México.

Arias, Fernando. (25 de octubre del 2012) Humanos Derechos. [Archivo de video]

YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=z6p3XT-dTQo&t=1s&ab_channel=FernandoArias

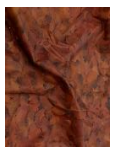
Barbero, J. M. (2005). Transdisciplinariedad: notas para un mapa de encrucijadas cognitivas y sus conflictos culturales. En J. E. Jaramillo, Cultura, identidades y saberes fronterizos (pp.59-73). Bogotá. Universidad Nacional de Colombia

Bárcena, Fernando. Mèlich Joan-Carles. (2000) La educación como acontecimiento ético. Natalidad, Narración y Hospitalidad. PAIDOS. Madrid, España.

Blair, Elsa. (2004) Muertes violentas: la teatralización del exceso. Medellín. Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.

Boal, Augusto. Teatro del oprimido. 1980. Editorial Nueva Imagen. Ciudad de México.

Bonvillani, A. Cuerpos en marcha: Emocionalidad política en las formas festivas de protesta Juvenil. 2013. Revista Nómadas núm. 39, Universidad Central de Colombia. Bogotá, Colombia





Cabra, A. Escobar M. El Cuerpo en Colombia: Estado del arte cuerpo y subjetividad. 2014. Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo Pedagógico, IDEP. Bogotá, Colombia.

Camacho, Sandra. (2014) Poéticas del desarraigo: la palabra y el cuerpo en las dramaturgias femeninas contemporáneas. IDARTES. Bogotá, Colombia

Cano, B. Aproximaciones al cuerpo performático: hacia una corpo-política de la presencia. 2018. Revista de estudios de género, La ventana núm. 47. Azcapotzalco, Ciudad de México.

Caro, María Cristina. 2015. Lecciones de anatomía femenina: Una lectura preliminar a la obra de Libia Posada 1998-2014. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.

Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) (2013). ¡BASTA YA! Colombia: memorias de guerra y dignidad. Centro Nacional de Memoria Histórica. Bogotá, Colombia.

Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) (2017). La guerra inscrita en el cuerpo. Informe nacional de violencia sexual en el conflicto armado. Centro Nacional de Memoria Histórica. Bogotá, Colombia. Cerda, Hugo. Los elementos de la investigación. Como reconocerlos, desarrollarlos y construirlos. 1993. Editorial el Búho. Bogotá Colombia.

Chevalier, Jean (1986). Diccionario de los símbolos. Editorial Herder. Barcelona, España.

CINEP, Llinás, Vásquez. (2020, Mayo 1). Entrevista con Mauricio Archila. Recuperado de <https://www.cinep.org.co/Home2/component/k2/content/movimientos-sociales.html>

Cirlot, Eduardo. (1992) Diccionario de los símbolos. Colección Labor. Barcelona España.





Colmenares E., A. M. Piñero M., Ma. Lourdes. (2008) Redalyc. LA INVESTIGACIÓN- ACCIÓN. Una herramienta metodológica heurística para la comprensión y transformación de realidades y prácticas socio-educativas. Recuperado de:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=76111892006>> ISSN 1315-883X

Conde, G. Ramos, E. Nuevas pedagogías del cuerpo para la transformación de las subjetividades subordinadas en subjetividades emancipadas. 2016. Universidad Pedagógica Nacional y CINDE. Bogotá Colombia

Del pozo, Romaní y Villaplana. SUBTRAMAS. (s.f.) Plataforma de investigación y de coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas. Recuperado de:

<http://subtramas.museoreinasofia.es/es>

Grotowsky, J. Hacia un teatro pobre. 1970. Siglo Veintiuno editores. Ciudad de México.

Groys, Boris. Escuela Superior de Artes Manuel Belgrano. 2020. Las políticas de la instalación. Recuperado de: [https://esba-nqn.infod.edu.ar/sitio/wp-](https://esba-nqn.infod.edu.ar/sitio/wp-content/uploads/2020/03/Boris-Groys-Instalacion.doc-1.pdf)

[content/uploads/2020/03/Boris-Groys-Instalacion.doc-1.pdf](https://esba-nqn.infod.edu.ar/sitio/wp-content/uploads/2020/03/Boris-Groys-Instalacion.doc-1.pdf)

Groys, Boris. Esfera Pública. 2009 La tipología del arte contemporáneo. Recuperado de:

<https://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>

Heidegger, Martin. Hugo Ribeiro Biblioteca Digital. 1996. El origen de la obra de arte.

Recuperado de: [https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Heidegger-](https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Heidegger-Origen-de-la-obra-de-arte.pdf)

[Origen de la obra de arte.pdf](https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Heidegger-Origen-de-la-obra-de-arte.pdf)

Kabakov, Ilya. (2014) Sobre la Instalación Total.. COCOM. Ciudad de México.





Le Breton, David. (2002) Antropología del cuerpo y modernidad. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina.

MAMBO Museum of Modern Art Bogota. (10 de octubre del 2020) Obra 'Humanos derechos' (2008-2011). Exposición 'Nada que Cesa' de Fernando Arias (Colombia,1963). [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Drsw07YEG1o>

Matoso, Elina. (1996) El cuerpo territorio escénico. PAIDOS. Buenos Aires, Argentina.

Navia, Carmaña. El cuerpo de las mujeres y los hombres desplazados. Notas para una teológica. 2004. Revista Javeriana. Bogotá, Colombia.

Ortega, Piedad. Merchan, Jeritza. Castro, Clara. (2018) ¿Oiga señor y ese fusil para qué? Pedagogía de la memoria para el ¡Nunca más! Instituto Nacional de Investigación e Innovación Social. Bogotá, Colombia

Posada, Libia. "Signos Cardinales". Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas, 9 (2), 217-222, 2014. Revista Javeriana. Bogotá, Colombia.

Romanic, Ferraro. La protección de las víctimas de los conflictos armados no internacionales. Recuperado de:
https://www.oas.org/es/sla/ddi/docs/publicaciones_digital_XXXVIII_curso_derecho_internacional_2011_Romarc_Ferraro.pdf

Rubiano, Elkin . [Crítica sin cortes]. (2020, mayo, 8). Arte y Violencia en Colombia: Doris Salcedo, Jesús Abad Colorado, Juan Manuel Echavarría, E. Diettes [Archivo de video].

Recuperado de
https://www.youtube.com/watch?v=2kfj_26lCqk&t=4145s&ab_channel=CR%C3%8DTIC
[ASINCORTES](#)





[Rubiano, Elkin. \(2019\) Los rostros, las tumbas y los rastros: el dolor de la guerra en el arte colombiano \(2005-2016\) Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.](#)

Sacavino, Susana. (2014) Pedagogía de la memoria y educación para el "nunca más" para la construcción de la democracia. Folios [online]. 2015, n.41, pp.69-85. Recuperado de:

http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0123-48702015000100005&script=sci_abstract&tlng=es

Salabert, Pere. Pintura anémica, cuerpo suculento. Editorial Laertes. Barcelona España.

Salcedo, Doris. (2019) Doris Salcedo: un recorrido comentado por su trayectoria/

Entrevistada por Camilo Jiménez. Revista Semana. Recuperado de:

<https://www.semana.com/arte/articulo/doris-salcedo-un-recorrido-comentado-por-su-trayectoria/74322/>

Salcedo, Doris. (2017) El duelo colectivo de Doris Salcedo. El País. Recuperado de:

<https://www.pressreader.com/spain/el-pais-catalunya/20170925/281977492808603>

Silva, Laura J. Del cuerpo poético al cuerpo político: El despliegue de la acción socio-política en Umbral teatro, Teatro Vreve y Vendimia teatro en Bogotá. 2017. Universidad Santo Tomás. Bogotá Colombia.

Torres, A. El cuerpo y los movimientos sociales.2013. Revista Latina de comunicación social Universidad de la Laguna. Tenerife, España. Recuperado de:

http://www.revistalatinacs.org/13SLCS/2013_actas.html

Unidad Víctimas Recuperado de: <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/victimas-en-el-exterior/mas-de-un-millon-y-medio-de-victimas-de-desplazamiento-en-colombia-han>





Valles, Miguel. Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional. 1999. Editorial Síntesis. Madrid, España.

Wegner, R. El giro performativo en las artes. Perspectivas estéticas. (2012) Recuperado de:
[https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2012/11/el-giro-performativo-en-las-
artes.html?showComment=1591216359027#c4076684948794275670](https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2012/11/el-giro-performativo-en-las-artes.html?showComment=1591216359027#c4076684948794275670)

Weil, Simone. Hechar raíces. (1943) Edición digital RLull. Recuperado de:
Lectulandia.com

Zemelman, Hugo. (2005). La voluntad de conocer. Anthropos. México.

