

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO - FAALC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DOUTORADO EM ESTUDOS
DE LINGUAGENS**

MIGUEL ANGEL ARIZA BENAVIDES

**MEMORIA Y VIOLENCIA EN LAS PRODUCCIONES ARTÍSTICAS
COLOMBIANAS CONTEMPORÁNEAS DE
DORIS SALCEDO, ÓSCAR MUÑOZ Y CLEMENCIA ECHEVERRI**

CAMPO GRANDE, MS

2024

Miguel Angel Ariza Benavides

**MEMORIA Y VIOLENCIA EN LAS PRODUCCIONES ARTÍSTICAS
COLOMBIANAS CONTEMPORÁNEAS DE
DORIS SALCEDO, ÓSCAR MUÑOZ Y CLEMENCIA ECHEVERRI**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor.

Área de concentração: Literatura, Estudos Comparados e Interartes

Linha de pesquisa: Estudos literários e Interartes

Orientação: Profa. Dra. Angela Maria Guida

.

CAMPO GRANDE, MS

Novembro-2024

Dados internacionais de catalogação
(Sistema de Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da UFMS)

Ariza Benavides, Miguel Angel.

Memoria y violencia en las producciones artísticas colombianas contemporáneas de Doris Salcedo, Óscar Muñoz y Clemencia Echeverri / Miguel Angel Ariza Benavides. – 2024. 213 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Angela Maria Guida.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Faculdade de Artes, Letras e Comunicação - FAALC, Campo Grande, MS, 2024.

1. Artes. 2. Contemporâneo. 3. Colombia. 4. Memória. 5. Violência. 6. Doris Salcedo. 7. Óscar Muñoz. 8. Clemencia Echeverri. I. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Faculdade de Artes, Letras e Comunicação - FAALC. III. Título.

CDD - 791.437

CDU - 791.43

MIGUEL ANGEL ARIZA BENAVIDES

MEMORIA Y VIOLENCIA EN LAS PRODUCCIONES ARTÍSTICAS COLOMBIANAS
CONTEMPORÁNEAS DE
DORIS SALCEDO, ÓSCAR MUÑOZ Y CLEMENCIA ECHEVERRI

A Banca Examinadora, abaixo nomeada, aprova a Tese defendida pelo autor citado para a obtenção do título de DOUTOR EM ESTUDOS DE LINGUAGENS pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS.

Prof^a. Dra. Angela Maria Guida

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (FAALC/PPEL/UFMS)
Orientadora / Presidente

Prof. Dr. Edgar César Nolasco

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (FAALC/PPEL/UFMS)
Membro titular interno

Profa Dra. Márcia Gomes Marques

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (FAALC/PPGCOM/UFMS)
Membro titular interno

Profa. Dr. Marcos Antônio Bessa-oliveira

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)
Membro titular externo

Profa. Dra. Raysa Luana da Silva Oliveira

Instituto Federal de Mato Grosso do Sul – (IFMS-Câmpus Dourados)
Membro titular externo

Profa. Dra. Patrícia Graciela da Rocha

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (FAALC/PPEL/UFMS)
Membro suplente interno

Prof. Dr. Igor Fagundes

Universidade Fedral do Rio de Janeiro (UFRJ)
Membro suplente externo

Campo Grande, MS, novembro de 2024

A Laiza y Helena

AGRADECIMIENTOS

En este camino, hace algunos años atrás no hubiera imaginado estar realizando este trabajo de tesis y puedo decir que ha sido un camino largo, con grandes desafíos, momentos de dudas e incertidumbres, pero sobre todo de gran aprendizaje. He aprendido parte del valor de las cosas que no tienen precio. La amistad verdadera, el compañerismo, las palabras de aliento dichas en los momentos difíciles, la confianza que por momentos faltaba en mí y la encontré en los otros, porque así me lo permitieron, el conocimiento. Por estos motivos, quiero agradecer a quien ha hecho parte directa e indirectamente de la escritura de esta tesis y de mi formación académica desde que estoy en Brasil. En primer lugar, mi más sincero agradecimiento a la profesora Márcia Gomes que me recibió en mi llegada al Brasil aceptando orientarme en la Maestria, sin ese primero paso no hubiese tenido tal vez suficiente impulso para continuar mis estudios hasta aquí. De igual forma y con la misma intensidad agradezco a mi orientadora Angela Guida, cuyo conocimiento y paciencia han sido fundamentales para este trabajo. Su confianza en mi capacidad y su inestimable apoyo me han permitido alcanzar parte de mis objetivos académicos. A la distinguida banca de jueces: profesor Edgar Nolasco, profesor Marcos Bessa, profesora Márcia Gomes, profesora Raysa Luana les extiendo mi gratitud por aceptar amablemente participar en este proceso. Sus perspicaces comentarios y sugerencias han sido cruciales para pulir y enriquecer este estudio, y su respetuosa atención ha sido una fuente de motivación constante para finalizar este trabajo. También a los profesores suplentes que se dispusieron a participar de este proceso, profesora Patrícia Graciela da Rocha e Igor Fagundes. A mis colegas del grupo de estudio de pesquisa Lumiar; Betinha Bidemy, Bruna Neto, Daniel, Gleidson Melo. A los profesores del PPGEL (UFMS) de la maestria y el doctorado. A mi familia, mi esposa y mi hija que me motivan y han sido fundamentales en este proceso. Su amor incondicional, su apoyo inquebrantable y su fe inagotable en mí y en mis sueños han sido la base sobre los que he construido mis aspiraciones. A ellos, les debo mucho más que palabras de agradecimiento y les dedico este trabajo. Agradezco a mi madre Yaneth y mi padre Alberto por enseñarme el valor del estudio y apoyarme siempre de forma

incondicional. A mis hermanos. Mi gratitud a Dios, el arquitecto de todas las cosas. Es Él quien ha tejido entre las causalidades del tiempo y los acontecimientos el destino permitiéndome llegar hasta aquí.

Como he dicho anteriormente este trabajo es el resultado de un trayecto lleno de desafíos y aprendizajes, donde cada obstáculo superado ha dejado una lección valiosa. A todos los que de alguna manera han contribuido a este logro, les estoy agradecido y me siento en la necesidad de nombrarlos. A Maria de Lourdes, Iago Porfírio, Aline Góis, Tiago Linhar, Zamir Lopes, Adda Barco, Julián Vargas, Dianny Pachón, Oscar Gutierrez, Ruth Sofia Ariza, Jeanneth Sofia Ariza, Luz Alba Sofia Ariza, Francisco Alberto Ariza, Laura Montania, Larissa Montania, Juan David Rodriguez. Que este trabajo sirva no solo como un testimonio de mi dedicación, sino también como un reflejo del apoyo y la fe que cada uno de ustedes ha depositado en mí. Gracias.

Ante la nostalgia de no ser una víctima y la imposibilidad de vivir en paz el dolor, la reparación y el alivio consisten en nunca dejar de contar.

Ricardo Silva Romero

As guerras jamais deveriam ser explicadas, porque elas são inexplicáveis, assim como a tortura. [...] A tortura deve ser narrada, a guerra deve ser contada para ferir quem lê, para provocar em quem lê um incômodo, para mexer com quem lê, para mexer com a sensibilidade, com a subjetividade, para mobilizar, para mover o sentimento e o pensamento do outro. [...] Nós somos obrigados a pensar porque o mundo atinge nosso corpo.

Durval Muniz de Albuquerque

RESUMEN

A partir del estudio de las obras de Doris Salcedo: *6 y 7 de Noviembre* (2002) y *Quebrantos* (2019); de Óscar Muñoz: *Ambulatorio* (1994), *Proyecto para un Memorial* (2004-2005), *Biografías* (2002), *Aliento* (1995), *Impresiones débiles* (2011) y de Clemencia Echeverri: *Treno* (2007), *Nóctulo* (2015) y *Duelos* (2019), el siguiente trabajo se propone problematizar la relación entre arte, memoria y cuerpo en un contexto de violencia. A través de un análisis de las obras y la forma en que son representados los distintos actores de la violencia – víctimas, responsables y testigos. Buscando también promover una reflexión sobre las posibles relaciones de estos conceptos con el poder estatal y sus instituciones de forma concreta, metafórica o simbólica en las obras de arte. Para esto, se realizará un estudio y análisis teórico, abordando principalmente los conceptos de memoria, imagen y representación en las obras artísticas a partir de los tres artistas mencionados. Teniendo como punto de debate teórico entre las distintas obras y los conceptos abordados la siguiente pregunta como hipótesis de estudio: ¿cómo a través de las obras artísticas de estos tres artistas se puede plantear una forma alternativa de enunciación de la memoria histórica de los cuerpos representados en contextos de violencia, en este caso el colombiano? Reflexionando y mostrando algunos de los límites de la representación y la abertura hacia las posibilidades de lo irrepresentable e indecible a través del arte, así como algunas de sus posibilidades expresivas. La tesis está dividida en cinco capítulos: el primero introductorio para algunos conceptos bases y que permean las obras estudiadas, como también para entender el contexto político y social desde el que son abordados los artistas y sus obras en el presente trabajo; corresponderá un capítulo para cada artista. II. Doris Salcedo, III. Óscar Muñoz, IV. Clemencia Echeverri, el quinto y último capítulo corresponde a una reflexión de la confluencia artística y metodológica entre estos tres artistas así como sus posibles diferencias. Busco demostrar con el estudio de estos tres artistas y con las obras seleccionadas parte de las formas en que se constituye la memoria de la violencia y el conflicto armado en Colombia así, como posibles caminos que vislumbren otras posibilidades de entender y hacer memoria de esa violencia a través de la relación entre arte y memoria.

Palabras clave: Arte; Colombia; Contemporáneo; Memoria; Violencia.

RESUMO

A partir do estudo das obras de Doris Salcedo: *6 e 7 de Noviembre* (2002) e *Quebrantos* (2019), de Óscar Muñoz: *Ambulatorio* (1994), *Proyecto para um Memorial* (2004-2005), *Biografias* (2002), *Aliento* (1995), *Impresiones débiles* (2011) e de Clemencia Echeverri: *Treno* (2007), *Nóctulo* (2015) e *Duelos* (2019), o seguinte trabalho propõe problematizar a relação entre arte, memória e corpo em um cenário de violência. Através de uma análise das obras e da forma como os diferentes atores da violência - vítimas, responsáveis e testemunhas - são representados. Buscando também promover uma reflexão sobre as possíveis relações desses conceitos com o poder estatal e suas instituições de forma concreta, metafórica ou simbólica nas obras de arte. Para isso, será realizado um estudo e análise teórica, abordando principalmente os conceitos de memória, imagem e representação nas obras artísticas dos três artistas mencionados. Como ponto de debate teórico entre as diferentes obras e os conceitos abordados, a seguinte pergunta será levantada como norte de estudo: como, através das obras artísticas desses três artistas, se propõe uma forma alternativa de formulação da memória histórica dos corpos representados em contextos de violência, neste caso o colombiano, e como essa memória pode-se inscrever nos corpos físicos, teóricos, artísticos e institucionais, que se perguntam sobre a memória da violência? Refletindo e mostrando alguns dos limites da representação e a abertura para as possibilidades do irrepresentável e indizível através da arte, bem como algumas de suas possibilidades expressivas. A tese está dividida em cinco capítulos: o primeiro é introdutório para alguns conceitos básicos que permeiam as obras estudadas, bem como para entender o contexto político e social a partir do qual os artistas e suas obras são abordados neste trabalho; um capítulo será dedicado a cada artista. II. Doris Salcedo, III. Óscar Muñoz, IV. Clemencia Echeverri e o quinto e último capítulo corresponderá a uma reflexão da confluência artística e metodológica entre os três artistas assim como as suas possíveis diferenças. Busco demonstrar com o estudo desses três artistas e com algumas das suas obras, parte das formas em que se constitui a memória da violência e o conflito armado na Colômbia, como também, possíveis caminhos que vislumbrem outras possibilidades de entender e criar memória dessa violência através da relação entre arte e memória.

Palavras chave: Arte contemporânea; Colômbia; Contemporâneo; Memória; Violência.

ABSTRACT

Based on the study of the works of Doris Salcedo: 6 and 7 of November (2002) and Quebrantos (2019); of Óscar Muñoz: Ambulatorio (1994), Proyecto para un Memorial (2004-2005), Biografías (2002), Aliento (1995), Impresiones débiles (2011); and of Clemencia Echeverri: Treno (2007), Nóctulo (2015), and Duelos (2019), the following work aims to problematize the relationship between art, memory, and body in a context of violence. Through an analysis of the works and the way in which the different actors of violence are represented—victims, perpetrators, and witnesses—it also seeks to promote reflection on the possible relationships of these concepts with state power and its institutions in concrete, metaphorical, or symbolic ways within the artworks. To this end, a theoretical study and analysis will be conducted, primarily addressing the concepts of memory, image, and representation in the artistic works of the three mentioned artists. The theoretical debate among the various works and the concepts addressed will center around the following guiding question: how do the artistic works of these three artists propose an alternative way of enunciating the historical memory of the bodies represented in contexts of violence, in this case, the Colombian context, and how can that memory be inscribed in the physical, theoretical, artistic, and institutional bodies that question the memory of violence? This will involve reflecting on and demonstrating some of the limits of representation and the openness to the possibilities of the unrepresentable and unspeakable through art, as well as some of its expressive possibilities. The thesis is divided into five chapters: the first is introductory, covering some foundational concepts that permeate the studied works, as well as understanding the political and social context from which the artists and their works are approached in this study; there will be one chapter dedicated to each artist. II. Doris Salcedo, III. Óscar Muñoz, IV. Clemencia Echeverri, the fifth and final chapter corresponds to a reflection on the artistic and methodological confluence among these three artists as well as their possible differences. I seek to demonstrate through the study of these three artists and the selected works part of the ways in which the memory of violence and armed conflict in Colombia is constituted, as well as possible paths that envision other possibilities of understanding and memorializing that violence through the relationship between art and memory.

Keywords: Art; Colombia; Contemporary; Memory; Violence.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. LUCIÉRNAGAS DE LA MEMORIA. 2021	21
FIGURA 2. LUCIÉRNAGAS VOLANDO, 2021.....	22
FIGURA 3. LUCIÉRNAGAS DE LA MEMORIA. IMAGEN DE SATÉLITE. 2021	22
FIGURA 4. CAPTURA DE PANTALLA	23
FIGURA 5. CAPTURA DE PANTALLA DE CORTOMETRAJE <i>LUCIÉRNAGAS DE LA MEMORIA</i> . 2021	23
FIGURA 6. CAPTURA DE PANTALLA DE CORTOMETRAJE <i>LUCIÉRNAGAS DE LA MEMORIA</i> . 2021	24
FIGURA 7. CAPTURA DE PANTALLA DE CORTOMETRAJE <i>LUCIÉRNAGAS DE LA MEMORIA</i> . 2021 ...	24
FIGURA 8. CAPTURA DE PANTALLA DE CORTOMETRAJE <i>LUCIÉRNAGAS DE LA MEMORIA</i> . 2021 ...	25
FIGURA 9. CAPTURA DE PANTALLA DE CORTOMETRAJE <i>LUCIÉRNAGAS DE LA MEMORIA</i> . 2021 ...	25
FIGURA 10. CAPTURA DE PANTALLA DE CORTOMETRAJE <i>LUCIÉRNAGAS DE LA MEMORIA</i> . 2021 .	26
FIGURA 11. CAPTURA DE PANTALLA DE CORTOMETRAJE <i>LUCIÉRNAGAS DE LA MEMORIA</i> . IMAGEN DE MNEMOSYNE. 2021	26
FIGURA 12. CAPTURA DE PANTALLA DE CORTOMETRAJE <i>LUCIÉRNAGAS DE LA MEMORIA</i> . IMAGEN DE LA DIOSA URANIA. 2021	27
FIGURA 13. CAPTURA DE PANTALLA DE CORTOMETRAJE <i>LUCIÉRNAGAS DE LA MEMORIA</i> . PINTURA DE LA BIBLIOTECA DE ALEJANDRIA. 2021	27
FIGURA 14. CAPTURA DE PANTALLA DE CORTOMETRAJE <i>LUCIÉRNAGAS DE LA MEMORIA</i> . RUINAS DE LA BIBLIOTECA DE ALEJANDRIA. 2021	28
FIGURA 15. CAPTURA DE PANTALLA DE CORTOMETRAJE <i>LUCIÉRNAGAS DE LA MEMORIA</i> . IMAGEN DE LUCES EN LA NOCHE. 2021	28
FIGURA 16. CAPTURA DE PANTALLA DE CORTOMETRAJE <i>LUCIÉRNAGAS DE LA MEMORIA</i> . FOTO DE ESTATUA DE BENKOS BIOHÓ. 2021	29
FIGURA 17. CAPTURA DE PANTALLA DE CORTOMETRAJE <i>LUCIÉRNAGAS DE LA MEMORIA</i> . 2021 .	29
FIGURA 18. CAPTURA DE PANTALLA DE CORTOMETRAJE <i>LUCIÉRNAGAS DE LA MEMORIA</i> . LUCES DE LUCIÉRNAGAS. 2021	30
FIGURA 19. SIN TÍTULO. FOTOGRAFÍA	26
FIGURA 20. FOTOGRAFIA DE LA OBRA <i>ÓRDINARIO</i> . 2021	69
FIGURA 21. FOTOGRAFIA DE LA OBRA <i>A FLOR DE PIEL</i> .2012.	76
FIGURA 22. FOTO DE LA OBRA <i>FRAGMENTOS</i> , 2018.....	78

FIGURA 23. FOTOGRAFIA DE LA OBRA 6 Y 7 DE NOVIEMBRE .2012	80
FIGURA 24.FOTOGRAFÍA DE LA OBRA TOPOGRAFÍA DE LA GUERRA, 2003.....	83
FIGURA 25.FOTOGRAFÍAS DE LA OBRA LA TÚNICA DE LA HUÉRFANA, 2007	85
FIGURA 26.FOTOGRAFIA DE LA OBRA SHIBBOLETH, 2007	92
FIGURA 27.FOTOGRAFIA DE LA OBRA NEITHER, 2004	87
FIGURA 28. FOTOGRAFIA DE LA OBRA QUEBRANTOS, 2019.	88
FIGURA 29.FOTOGRAFIA DE LA OBRA AMBULATORIO,1994.....	94
FIGURA 30. FOTOGRAFÍA DE LA OBRA PROYECTO PARA UN MEMORIAL, 2004,2005	95
FIGURA 31. FOTOGRAFÍA DE LA OBRA AMBULATORIO, 1994	96
FIGURA 32. FOTOGRAFÍA DE LA OBRA PROYECTO PARA UN MEMORIAL, 2004,2005	105
FIGURA 33. FOTOGRAFÍA DE LA OBRA BIOGRAFÍAS, 2004,2005.....	106
FIGURA 34. FOTOGRAFÍA DE LA OBRA BIOGRAFÍAS, 2004,2005.....	107
FIGURA 35. FOTOGRAFÍA DE LA OBRA NARCISO,1994.....	109
FIGURA 36. FOTOGRAFÍA DE LA OBRA NARCISO, 1994	114
FIGURA 37. FOTOGRAFÍA DE LA OBRA ALIENTO,1995.....	116
FIGURA 38. FOTOGRAFIA DE LA OBRA O MONUMENTO ALLA PARTIGIANA VENETA, 1965.	117
FIGURA 39. FOTOGRAFIA DE LA OBRA RECONSTRUCCIÓN DEL RETRATO DE PABLO MÍGUEZ, 2000.	119
FIGURA 40 . FOTOGRAFIA DE LA OBRA CORTINAS DE BAÑO,1985-1986.....	121
FIGURA 41. FOTOGRAFIA DE LA OBRA HORIZONTE, DE LA SERIE IMPRESIONES DÉBILES, 2011	122
FIGURA 42.FOTOGRAFIA DE LA OBRA IMÁGENES DE LA SERIE IMPRESIONES DÉBILES, 2011 ..	125
FIGURA 43. FOTOGRAFÍA DE LA OBRA IMÁGENES DE LA SERIE IMPRESIONES DÉBILES, 2011..	125
FIGURA 44. FOTOGRAFÍA DE LA OBRA TRENO, 2007	131
FIGURA 45. IMÁGENES DE LA OBRA NÓCTULO, 2015.....	131
FIGURA 46. IMÁGENES DE LA OBRA NÓCTULO, 2015.....	132
FIGURA 47. IMAGEN DE QR CODE PARA ACCESAR A LA OBRA TRENO, 2015	133
FIGURA 48. CAPTURA DE PANTALLA DE LA OBRA TRENO.2007.....	134
FIGURA 49. IMAGEN DE QR CODE PARA ACCESAR A LA OBRA RÍO POR ASALTO, 2018	135
FIGURA 50. CAPTURA DE PANTALLA DE LA OBRA TRENO, 2007.....	140
FIGURA 51. IMAGEN DE QR CODE PARA ACCESAR A LA OBRA NÓCTULO, 2015	141

FIGURA 52. CAPTURA DE PANTALLA DE LA OBRA NÓCTULO, 2015	142
FIGURA 53. CAPTURA DE PANTALLA DE LA OBRA NÓCTULO, 2015.....	143
FIGURA 54. CAPTURA DE PANTALLA DE PROCESO DE CREACIÓN DE LA OBRA NÓCTULO, 2015	145
FIGURA 55. CAPTURA DE PANTALLA DEL PROCESO DE CREACIÓN DE LA OBRA NÓCTULO, 2015	145
FIGURA 56. CAPTURA DE PANTALLA DE LA OBRA NÓCTULO, 2015.....	147
FIGURA 57. CAPTURA DE PANTALLA DE LA OBRA NÓCTULO, 2015	149
FIGURA 58. CAPTURA DE PANTALLA DE LA OBRA NÓCTULO, 2015	151
FIGURA 59. CAPTURA DE PANTALLA DE LA OBRA NÓCTULO, 2015	152
FIGURA 60. CAPTURA DE PANTALLA DE LA OBRA NÓCTULO, 2015	154
FIGURA 61. CAPTURA DE PANTALLA DE LA OBRA NÓCTULO, 2015	155
FIGURA 62. IMAGEN DE QR CODE PARA ACCESAR A LA OBRA DUELOS, 2019	156
FIGURA 63. IMAGEN DE LA OBRA DUELOS, 2019.....	157
FIGURA 64. IMAGEN DE LA OBRA DUELOS, 2019.....	156

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CENART – Centro Nacional de las Artes

CIDH – Comisión Interamericana de Derechos Humanos

CNMH – Centro Nacional de Memoria Histórica

CNRR – Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación

DANE – Departamento Administrativo Nacional de Estadística

FARC – Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia

JEP – Jurisdicción Especial de Paz

MAMU – Museo de Arte Miguel Urrutia

MOLAA – Museo de Arte Latino Americano de los Ángeles

MEIAC – Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo

MUAC – Museo Universitario de Arte Contemporáneo

UDEA – Universidad de Antioquia

UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

UNAL – Universidad Nacional de Colombia

SUMÁRIO

Intervención artística: Luciérnagas de la memoria	18
Introducción: Corpografías de la Guerra	31
Capítulo 1: El porvenir de la memoria a través de la historia, el cuerpo y el lenguaje artístico	27
1.1. Historia y Memoria.....	29
1.2. Cuerpo o el tocar de los sentidos	42
1.3. Lenguajes artísticos en la representación de la violencia	53
1.4. ¿Qué hacer después de la guerra?: O ¿Qué hacer con el estado de conmosión interno en la guerra?	63
Capítulo 2: La poética memorialística de Doris Salcedo	74
2.1. La poética memorialística en el espacio público	774
2.2. ¿Qué puede hacer el arte conmemorativo contra la violencia?.....	77
2.3. Doris Salcedo	81
Capítulo 3: Óscar Muñoz: El tiempo en un soplo	101
3.1. Anacronismos: Aparecer y desaparecer de la imagen	104
3.2. Imagen dialéctica: imágenes del Otrora y el Ahora	113
Capítulo 4: Clemencia Echeverri	128
4.1. Voces sobrevivientes: <i>Treno</i>	135
4.2. La imagen fantasmagórica y el tiempo interior: <i>Nóctulo</i>	142
4.3. <i>Duelos</i>	156
Capítulo 5: Encuentros entre Doris Salcedo, Óscar Muñoz y Clemencia Echeverri	165
Consideraciones finales.....	188
Referencias	194
Filmografía	201

Intervención Artística: Luciérnagas de la Memoria

Hablar sobre la memoria, entre algunas cosas puede considerarse como un acto de conexiones y creación de ramificaciones entre informaciones, imágenes, palabras, nociones, ideas y todo aquello que pueda nutrir una narración que nos llama a entablar un diálogo entre tiempos diferentes, el pasado y el presente. Es un diálogo afectivo, pues afecta no solo aquello o aquellos, que sucedieron en el pasado, sino que continúa afectando, en los afectos o haciendo memoria, a quien decide buscar y mirar para ese pasado en el presente. Este presente que parece no pasar, pasado que es reconstituido y reconstruido como un rompecabezas al que siempre le faltan piezas.

El ser humano se empeña en construir monumentos *in memoriam*, en dejar frases en las esquelas para recordar la esencia que resuma al ser querido que ya no está en cuerpo presente. Escribe textos biográficos, históricos, hace películas, habla sobre el pasado. El ser humano se empeña en retener pequeños fragmentos del pasado, reconstruirlos, preguntarse sobre ellos y hacer la memoria texto; escrito, hablado, en imágenes. Aunque esta memoria al final sea incompleta, transfigurada, al final parece que vale más un pequeño recuerdo que un eterno olvido.

Antes de entrar en la propia tesis sobre las obras de los artistas; Doris Salcedo, Óscar Muñoz y Clemencia Echeverri y su relación con la memoria y el arte, me he tomado la libertad de interpretar las posibles formas en que podría constituirse la memoria, inspirado en el texto *El vacío del poder en Italia o El artículo de las luciérnagas* escrito por Pier Paolo Pasolini, publicado en el *Corriere della Sera* en 1975. Dicho texto inspiraría también al filósofo Georges Didi-Huberman para defender la sobrevivencia de la experiencia estética y de la imagen en su libro *La supervivencia de las luciérnagas* (2012). El autor destaca a través de una lectura y estudio minucioso del texto de Pasolini, así, como de algunos de los rasgos de su obra, la aparente escasez de elementos culturales que hacen resistencia a la cultura mediática, al poder político y al capitalismo cultural y mercadológico. Así, se vale de la metáfora de Pasolini – suscitada por este autor como el desaparecer de las luciérnagas ante las luces insistentes pero artificiales del nuevo fascismo de los años setenta, el capitalismo-, para plantear esta vez la metáfora de las

luciérnagas como posibilidades, como luces que se resisten a desaparecer, por más fugaces que sean, ante los elementos cegadores del poder político, mediático, cultural y de pensamiento homogeneizador.

Estas luciérnagas son los elementos culturales, corporales y de resistencia frente a dicha ceguera mercadológica, siendo la imagen una expresión de dicha resistencia. En este caso las luciérnagas vendrían siendo equivalentes a las imágenes y obras artísticas producto de un contexto, no apenas mercadológico, sino de exterminación de la memoria. En ese sentido, dichas imágenes son interpretadas, leídas, sentidas y pueden aparecer y recorrer la mirada, los sentidos y el raciocinio de quien las mira como luces de la memoria. Aunque sea por algunos instantes, no se llega a conocer la luz originaria, la memoria de los hechos en su originalidad y completud. Solo se ven algunas pocas y pequeñas luces, pero igualmente luminosas.

Las luciérnagas son luces vivientes que nos recuerdan y guardan consigo la memoria de algo más luminoso, de algo que parece por momentos perdido, pero que no se pierde del todo. De esta forma, la luz de las luciérnagas se presenta como una posible metáfora de la memoria y los mecanismos de hacer memoria; dispersas, variadas, aparecen en momentos y de formas distintas, al mismo tiempo las luces que van apareciendo van componiendo una historia, fragmentada también. El vídeo subsecuente a este texto sería también una metáfora de la memoria. Al respecto de la metáfora, parafraseamos a Homi Bhabha que diría que el propio lenguaje de la metáfora nace del desenraizamiento de comunidades y parentescos, y podría decirse que con esto sus memorias. “La metáfora, como sugiere la etimología de la palabra, transmite el significado de hogar y sentirse en casa a través de las estepas de Europa Central, a través de esas distancias y diferencias culturales, que transponen la comunidad imaginada del pueblo-nación” (Bhabha, 1998, p. 199)¹ Traducción nuestra.

La metáfora transporta una casa original a otra, transponiendo también parte de sus memorias. Una forma de referirse a algo, pero, con otras palabras, imágenes o formas. Sin embargo, no profundizaremos en un estudio sobre la metáfora ahora. Sino entender, de forma sucinta, que las luciérnagas son pequeños fragmentos luminosos de

¹ “A metáfora, como sugere a etimologia da palavra, transporta o significado de casa e de sentir-se em casa através da meia-passagem ou das estepas da Europa Central, através daquelas distâncias e diferenças culturais, que transpõem a comunidade imaginada do povo-nação” (Bhabha, 1998, p. 199).

una memoria de una casa, que es un país, que se quiebra, y parece perderse, en este caso, la memoria de la violencia.

Se produce entonces, una búsqueda de la memoria que se da de alguna forma para entender, guardar y si es posible, buscar una reconstrucción de una casa perdida, que ahora está en ruinas. Una casa que no se completa, porque tener una memoria completa es tal vez imposible, sea una memoria personal, como histórica de una nación. “El lenguaje de la cultura y la comunidad se equilibra a través de las fisuras del presente, convirtiéndose en figuras retóricas de un pasado nacional” (Bhabha, 1998, p. 202)² Traducción nuestra. Al final de cuentas la historia se hace con memorias enlagunadas, con pequeñas luciérnagas que nos hacen preguntarnos por acontecimientos, momentos que pasaron y pasan en el tiempo. Así, la historia de la violencia y la memoria de su sangre en un país como Colombia producen algunas preguntas ¿Cómo construir esa memoria?; ¿Cómo homenajear ese tiempo que pasó y que pasa, y se presenta como pequeñas luces en el recuerdo? La memoria sucediendo en un tiempo siempre presente, tiempo no apenas como reducto de una cronología calculada por los números, pues creer que el tiempo es solo números, es un engaño, como nos advierte Angela Guida.

Porque el tiempo de los números medidos y calculables es como la arena que corre por el reloj de arena. Nunca deja de fluir y fluir y cometemos errores en la búsqueda del tiempo perdido y encontrado, abriéndonos sólo a experimentar el tiempo como lo esencial y definitivo para nosotros mientras acontecemos en él. Somos (Guida, 2013, p. 11)³.

Así, las luciérnagas se presentan como metáfora de la memoria en el presente trabajo, cada artista y sus obras son una pequeña luciérnaga, que con su luz ilumina la artificialidad, que sería el silencio, que quiere apagar la memoria de la violencia. Sin embargo, antes de introducirme al trabajo de tesis más riguroso he querido reconocer a

² “A linguagem da cultura e da comunidade equilibra-se nas fissuras do presente, tornando-se as figuras retóricas de um passado nacional” (Bhabha, 1998, p. 202).

³ “Porque o tempo dos números medidos e calculáveis é como a areia que escorre na ampulheta. Não para de escorrer e de fluir e de nos equivocarmos à procura do tempo perdido e achado, só nos abrindo para o experienciar do tempo como aquilo que nos é essencial e definitivo enquanto nele acontecemos. Somos” (Guida, 2013, p. 11).

través de mi propia experiencia y como parte del estudio para la presente tesis, una interpretación artística de los mecanismos para hacer memoria. Para esto me he valido de las posibilidades expresivas del lenguaje audiovisual para narrar la forma en que vengo entendiendo la importancia de hacer memoria y los distintos mecanismos que la hacen posible. En la literatura está más cerca del género literario del ensayo y en las artes visuales, al video experimental. No sigue una narrativa necesariamente lineal, sino que más bien es un entramado, un tejido de posibilidades, como el hacer memoria. Sigue en anexo el link para el vídeo y le siguen algunas imágenes y texto como anexo para dejar registrado en la tesis.

Figura 1 Luciérnagas de la memoria



Fuente: Elaborado por el autor (2021)

Figura 2. Luciérnagas volando, 2021



Fuente: Luciérnagas de la memoria (2021)

Houve um tempo em que os vagalumes eram mais visíveis, não se extinguíram ainda, como talvez muitos possam pensar, como eu pensava. Mas, a intensidade das luzes das cidades cegam aos nossos olhos, as pequenas luzes ambulantes.

Figura 3. Luciérnagas de la memoria. Imagen de satélite. 2021



Fuente: *Luciérnagas de la memoria* (2021)

Estamos cercados por luzes artificiais, a lua parece não ser suficiente e, na procura, ficamos cegos para ver as pequenas luzes que navegam durante a noite.

Figura 4. Captura de pantalla



Fuente: *Luciérnagas de la memoria* (2021)

Figura 5. Captura de pantalla



Fuente: *Luciérnagas de la memoria* (2021)

Mas, eu sei que há vagalumes porque eu vi, há muito tempo, mas eu vi eles, também me contam sobre, e tem ficado na minha memória, brilham, nos caminhos das minhas vaporosas lembranças, que ao final, criam a memória.

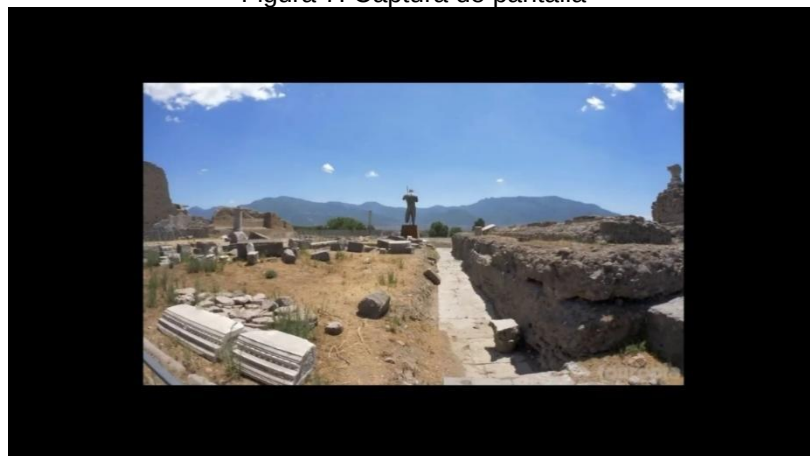
Figura 6. Captura de pantalla



Fuente: *Luciérnagas de la memoria* (2021)

Há algumas memórias comuns ao mundo, que se destacam do resto pelo impacto que causaram na vida humana e da terra, e alguns que continuam causando.

Figura 7. Captura de pantalla



Fuente: *Luciérnagas de la memoria* (2021)

Conformando assim, parte de uma história que se cria e recria pelo movimento constante da memória que perpassa, lugares, pessoas e tempos.

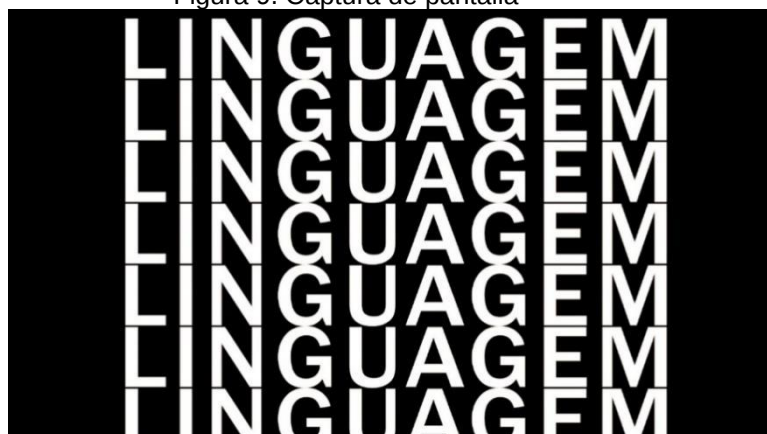
Figura 8. Captura de pantalla



Fuente: *Luciérnagas de la memoria* (2021)

Faz parte de uma memória –história ativa, que não se reduz à de um indivíduo só, isto, porque faz parte de uma memória afetiva construída pela necessidade de lembrar fatos, sentimentos, emoções a través do relato comum entre uma ou várias comunidades a través das gerações.

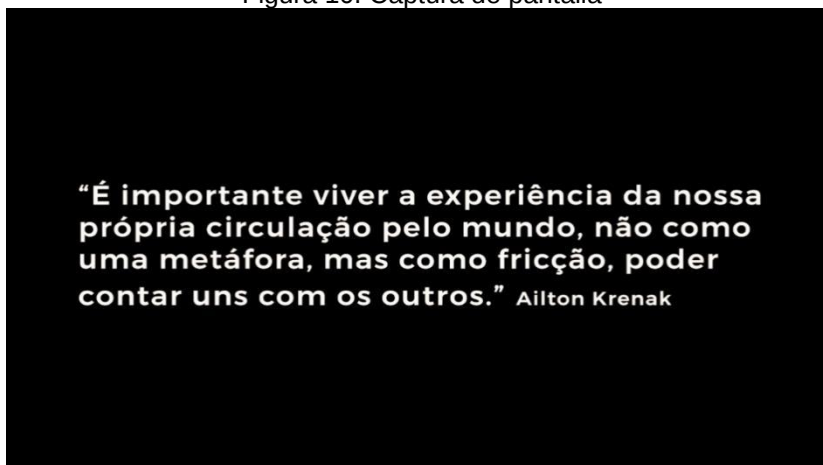
Figura 9. Captura de pantalla



Fuente: *Luciérnagas de la memoria* (2021)

Constituindo assim, as pequenas luzes de uma memória sempre presente.

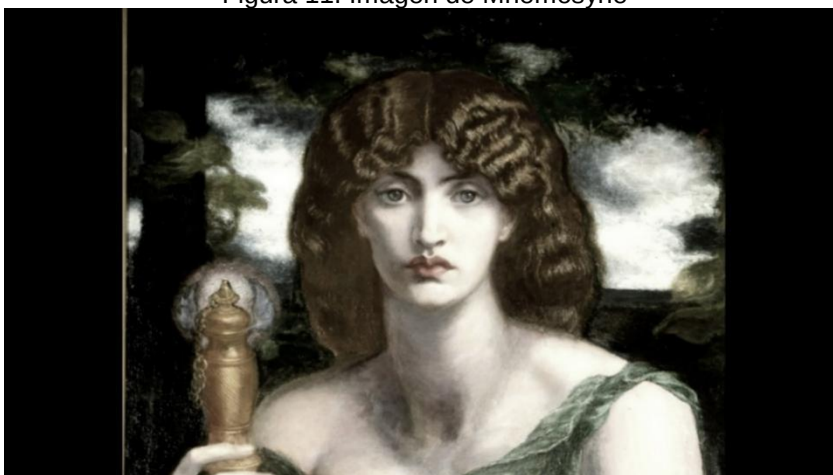
Figura 10. Captura de pantalla



Fuente: *Luciérnagas de la memoria* (2021)

O mundo suscita sentidos e palavras, as significações levam à criação de novas expressões lingüísticas, a linguagem cria novos sentidos e interpreta o mundo de maneiras novas. Há um vai-e-ven contínuo entre as palavras e as coisas, entre elas e as significações, de tal modo que a realidade, o pensamento e a linguagem são inseparáveis, suscitam uns aos outros e interpretam-se uns aos outros (Chauí, 2000, p.4).

Figura 11. Imagen de Mnemosyne



Fuente: *Luciérnagas de la memoria* (2021)

Na antiga Grécia se acreditava que a titânide Mnemosyne, era a personificação da memória que geraria as nove musas das artes e dos saberes.

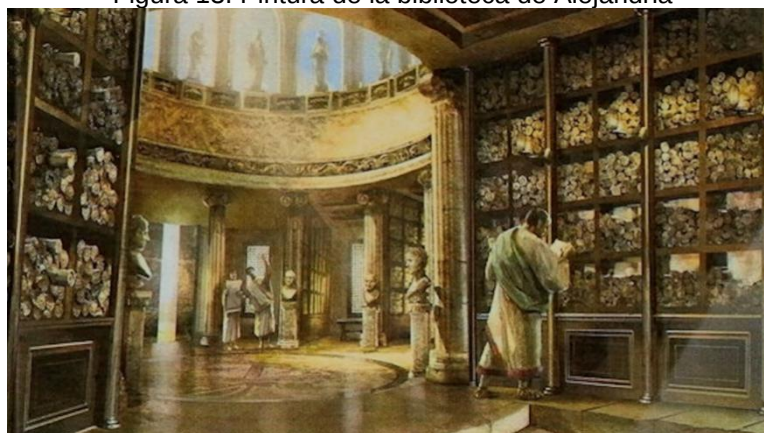
Figura 12. Imagen de la Diosa Urania



Fuente: *Luciérnagas de la memoria* (2021)

Os aedos, espécie de cantores e poetas, eram movidos pelo toque da memória com suas musas que continham o saber do mundo, incluindo: a história, a poesia, a música, a comedia, a dança a oralidade.

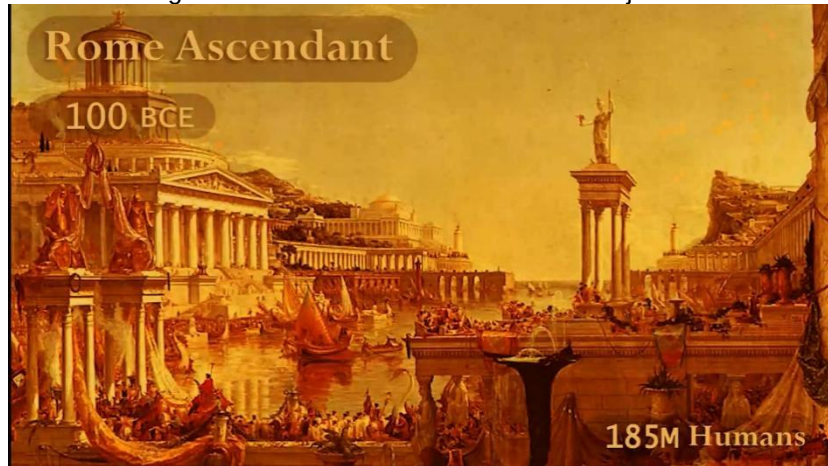
Figura 13. Pintura de la biblioteca de Alejandria



Fuente: *Luciérnagas de la memoria* (2021)

Com o livro, logo depois, nasce o desejo de conter a memória de pequenas luzes luminosas que guardaram o saber do mundo a través do tempo na oralidade.

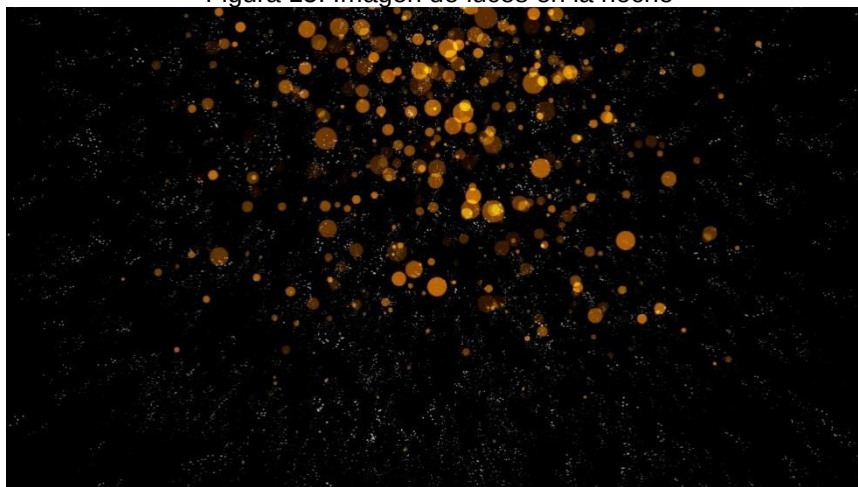
Figura 14. Ruinas de la Biblioteca de Alejandria



Fuente: *Luciérnagas de la memoria* (2021)

Assim, quiseram conter a memória do mundo num lugar só, na biblioteca de Alexandria. De fogueiras, espoliação e guerras, a memória do “mundo” foi ficando incompleta, como nos tempos de poetas e contadores de mitos e histórias.

Figura 15. Imagen de luces en la noche



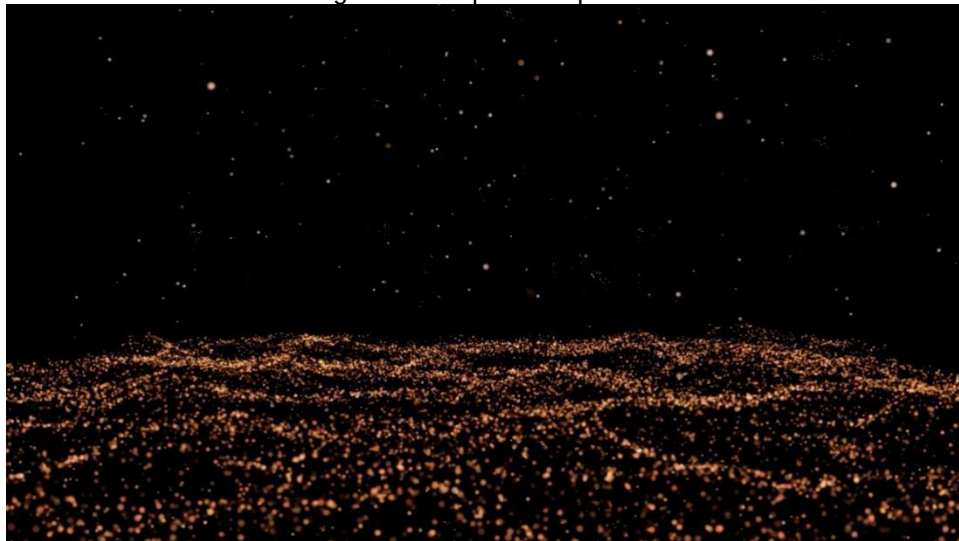
Fuente: *Luciérnagas de la memoria* (2021)

Figura 16. Foto de estatua de Benkos Biohó



Fuente: *Luciérnagas de la memoria* (2021)

Figura 17. Captura de pantalla

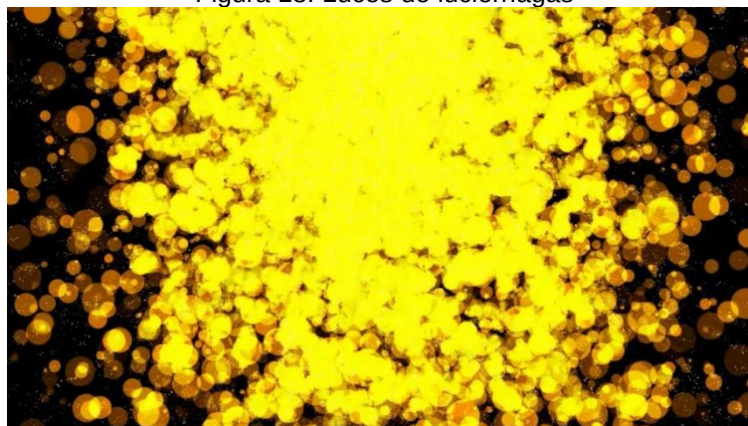


Fuente: *Luciérnagas de la memoria* (2021)

A leitura da memória do mundo se faz pelos rastros que sobrevivem, parece ser que sempre foi assim. As imagens, os livros, as músicas, as histórias, parecem ser só pequenas testemunhas, incapazes de abarcar a totalidade do mundo em todos os tempos

e lugares, são sempre incompletas, quase sempre doem, e nós encaramos com o mais profundo e desconhecido campo que somos nós mesmos.

Figura 18. Luces de luciérnagas



Fuente: *Luciérnagas de la memoria* (2021)

Mas, ao mesmo tempo são as pequenas luzes sobreviventes, que ao tentar lê-las parecem conformar em conjunto a memória- história. Embora seja preciso procurara-as com cuidado, onde a luz artificial quase cega aos olhos dos homens, os vagalumes.

Introducción: Corpografías de la Guerra

Al ser mortales, estamos ya todos condenados a la máxima pena, vamos a morir... Veo que el otro morirá (que ya está muerto, por estar vivo) y que así también yo. La consciencia de la ley de la muerte, que siempre se cumple, debería bastar para que nos amáramos: para apretarnos unos con otros, a la espera.

(Carolina Sanín, 2020)

Desde tiempos inmemoriales el hombre crea y deshace guerras, y tal vez desde siempre muere. Aprender a morir y aceptar la muerte es algo que me ha inquietado, la literatura, las artes y la religión han sido vehículos para estudiar e ir haciéndome preguntas que me traen algunas respuestas y luego más preguntas sobre el morir y lo que queda, lo que trasciende. ¿Qué hacer en cuanto morimos, cómo esa muerte define la vida que somos en cuanto pasamos por el tiempo?; ¿cómo aceptar la muerte obligada, aquella que llaman antinatural, o sea, ocasionada por alguien, por la voluntad de alguien. ¿Cómo entender la muerte de la guerra y cómo guardarla para no olvidarla? Hay cosas que solo entendemos con el tiempo, y hay otras tantas que la razón de sus motivos irracionales o ilógicos no comprendemos. Tener que lamentar los muertos de la guerra que quieren otros por los motivos de unos pocos, es algo que se me escapa pero que no me deja, pues la muerte de sí “debería bastar para que nos amáramos: para apretarnos unos con otros, a la espera.” Como está en la cita arriba de la escritora Carolina Sanín.

De esta forma, a las preguntas de qué hacer con lo que nos deja la guerra – que es la muerte y su memoria – las artes y la literatura presentan formas de pasar por ella, no necesariamente entenderla, sino pasar, como quien pasa por un mar de fuego que no acaba en el horizonte.

Como alguien que pasa por la guerra, tal vez con una distancia mayor que otros, pero, al fin y al cabo, pasando, pues una guerra es de todos, no solo de quien la lucha en el campo de combate o de quien la llora por la muerte de algún familiar, más de quien se siente de alguna forma responsable y trae la responsabilidad para sí. En este

trabajo procuro entender y develar algo de esas formas que nos da el lenguaje artístico para pasar por la guerra, formas que generan expresiones artísticas propias y se conectan a una memoria que permite entre otras cosas recordarla, sentirla y pasar por ella. Pues de guerras, innúmeras aparecen y desaparecen, pareciendo casi que un despropósito numerarlas o estratificarlas por orden de importancia. Sin embargo, si pensáramos en algún momento en colocarle un único nombre a todas las guerras, algunas opciones podrían ser; dolor, muerte, duelo, perdón, olvido, memoria y todas cuantas formas de nombrar y denominar las consecuencias de la guerra puedan surgir en las lenguas, geografías, lugares y culturas existentes y por existir.

En este trabajo se habla de la guerra que me toca en carne viva o mejor en cuerpo vivo, pues estoy vivo y es mi cuerpo que siente los estragos de esta guerra de forma más próxima, por mi nacionalidad tal vez, pero porque gran parte de mis afectos, aquello que me afecta internamente, fueron contruidos teniendo esa realidad como presente. Sé que los otros mueren de formas que yo no quiero morir, pero que podría haber sido así. Sé que quiero morir de una forma diferente y en cuanto vivo también hacer vivir la memoria de lo que se siente.

Se puede decir entonces, que cada continente, conjunto de países, naciones, culturas, gobernantes y ciudadanos vivenciamos algunas guerras y hablamos y nos importamos con las que más nos tocan el corazón, la memoria, o nuestro cotidiano histórico. No obstante, quien las valora históricamente como más importantes que otras, sea tal vez el trabajo de un historiador, economista o cualquier otro cargo a quien corresponda, que no me atrevo ni quiero asumir, menos en este trabajo. Repito, esta guerra es importante porque me toca, no solo la superficie, sino especialmente el corazón, como hay otras que también lo hacen y de seguro lo harán incontables veces como número de habitantes hay y habrá en este planeta. Las muertes traen consigo muchas cosas que parecen hablar los mismos idiomas, muerte, dolor, duelo, perdón, olvido, amor, memoria.

Los niveles de importancia que se le dan a las guerras probablemente sean por los intereses históricos de cada país, sea porque son las guerras que nos tocó vivir directa o indirectamente o porque la cronología histórica nos aproxima más al tiempo de unas guerras y no otras. Así, la guerra parece no distanciarse mucho de nuestra historia como humanidad. Se pueden nombrar algunas como las guerras de los aztecas en el actual México, donde ya el “gobernante Itzcoatl, destruyó todos los

documentos pintados (libros llamados códices) y reescribió la mitología de forma que validara las guerras de conquista” (Anzaldúa; Gloria, 2016, p. 77). La conquista de Suméria por el Imperio Acadio en el siglo XXIV a.C. e XXIII a.C.; la guerra de Troya, entre 1194 a.C e 1184 a.C, de la que se indican nacerían La Iliada y la Odisea de Homero; las Guerras Médicas 499 – 479 a.C; la guerra del Peloponeso (431 – 404 a.C); Las guerras Latinas, las campañas de Alejandro el Grande, Las guerras Masedónicas, Las cruzadas, las invasiones mongóles, La invasión al continente americano, Las guerras de independencia en Latinoamérica, Las guerras del Opio, La guerra del pacífico, La guerra de Canudos, La guerra de los mil días, La primera y segunda guerra mundial, La guerra del chaco, La guerra del 41, La guerra Civil en Colombia desde 1964 y así podría continuar hasta las guerras que continúan sucediendo en África, los países árabes o de Eurasia, o más recientemente la guerra de Israel en la Franja de Gaza.

De igual forma en la literatura latinoamericana se encuentran referencias de Dioses mitológicos de la violencia en algunas de las culturas amerindias.

Huitzilopochtli fue el dios más reconocido y venerado entre los aztecas, hijo de Coatlicue y Coyolxauqui, asesinó a sus hermanos, decapitándolos con una serpiente de fuego, porque su hermana había atentado contra su madre mientras él estaba en gestación. Lo distinguen plumas de colibrí atadas a su pierna izquierda, bastón en forma de reptil y una serpiente de fuego. Los aztecas, como pueblo guerrero, consintieron en mantener vivo su culto, ofreciéndole ofrendas de corazones y sangre de personas sacrificadas. “Hubo ocasiones en que se inmolaron decenas de miles de prisioneros, con motivo de una gran victoria. Este culto cruel ejercido por los aborígenes se explica por el profundo misticismo que los hacía sentirse en unión íntima y misteriosa con el dios de la guerra. Además, los aztecas, según su filosofía religiosa, estaban convencidos de que todo aquel que moría en combate o en la piedra de los sacrificios iba al paraíso de Tláloc, ya se tratase de amigos o enemigos de combate... Dentro de la cultura maya reconocían a Ek Chuah como dios de la guerra, a su vez le llamaban protector de los mercaderes y cultivadores de cacao. Debido a su doble denominación puede verse representado con color de piel negra. En algunos casos se le tomaba como un dios benévolo, razón por la cual se le presentaban ofrendas y sacrificios para mantener el equilibrio entre los mundos a partir de los cuales los mayas concebían el universo. Para los incas, Virocha fue su dios creador, quien pobló de gigantes la tierra y después los destruyó por considerarlos monstruosos, coincidiendo con la cita inicialmente reseñada del Génesis bíblico. Sus hijos fueron el Sol y la Luna. Castigó a los humanos que trataron de asesinarlo con el incendio de la tierra, hasta obtener de ellos súplicas de perdón. No se encuentra una imagen exacta ni descripción puntual sobre este dios de la guerra en esta cultura, simplemente en la mitología se hace referencia a Illapa como dios del trueno y la batalla, tal vez debido a que los dioses mayores de los incas resaltaban por su constante protección a la tierra, entre ellos encontramos a Inti: dios sol, diosa luna, pacha mama - madre tierra, mamasara - madre maíz,

mamacocha - madre mar. En Colombia encontramos la cultura agustiniana, desaparecida antes de la llegada de los españoles, situada en el departamento del Huila. Nos dejaron un importante legado artístico representado en figuras antropomorfas y zoomorfas, junto a otras culturas como la kogí, pero sin señalar un dios específico que personifique la violencia, sino por, el contrario, concediéndole gran importancia a la Haba, que representa la madre del universo. En la mitología de los chibchas tampoco encontramos un dios de la guerra, por el contrario, aparecen dioses como Chiminigagua, dios creador, adorador del sol; Chía, su compañera, diosa de la luna; Bachué, diosa de la fertilidad; Bochica, dios que enseñó al pueblo la política, el arte y los asuntos sociales. Las características comunes de los dioses de la guerra son la sangre, el castigo, la corrupción, el asesinato, el placer por la súplica de perdón, las ofrendas de corazones y humanos para su deleite, aspectos que hoy sirven para hacer una lectura de la violencia en la que, más habitual que excepcionalmente, transcurre la experiencia humana (Morales Enrique, 1999, p. 140).

Por tanto, diversos nombres y en distintas épocas existe la guerra y la violencia, encontrarle un sentido resulta aparentemente infructuoso, pues algunas guerras son tan antiguas que sus motivaciones primarias no son las mismas que las actuales, sus actores y discursos cambian. Y es exactamente de este tipo de guerra en el que me inscribo y de la cual considero importante ubicar, aunque sea de forma rápida, una historiografía para comenzar a localizar la memoria como espina dorsal sobre la que se expanden manifestaciones artísticas, que tejen una relación intrínseca entre conceptos y realidades de la muerte, el dolor, el duelo, el perdón, el olvido, el amor y de los cuales me propongo estudiar en este trabajo con algunos artistas y sus obras.

La guerra o conflicto armado en Colombia se puede definir en varias fases, el más prolongado es el denominado como la época de “La violencia”, surgido históricamente en 1948 a partir del asesinato del candidato a la presidencia del partido liberal, Jorge Eliécer Gaitán, por motivos hasta ahora sin esclarecer. Suceso que desencadenaría una guerra civil entre miembros del partido político liberal y conservador y que desarrolló bajo distintas motivaciones y transformaciones un conflicto que llegaría formal y públicamente a su fin con la firma del acuerdo de paz con la guerrilla FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) en el 2016.

Dando por finalizado -formalmente con los comandantes al mando de la organización –, un conflicto que para el 2016 cumpliría 68 años, sin embargo, dicho acuerdo no fue acatado por todos los subcomandantes que tenían al mando algunos batallones y acabaría por crearse otras organizaciones criminales disidentes. No obstante, el número de combatientes disminuyó y el conflicto armado con la guerrilla más grande del país y del continente, FARC, llegaría a su fin. Sin embargo, las

consecuencias políticas y sociales de este conflicto y de los que todavía están activos con otras guerrillas y organizaciones criminales, han sido planteadas generalmente como proyecto de reconstitución de los acontecimientos, de tal forma que permita reconocer y recomponer socialmente a las víctimas del conflicto. Siendo un proceso lento y que da sus primeros pasos cuando se plantea una reconstrucción de la memoria histórica de los hechos como posible garantía de no repetición.

Ante un contexto histórico como el anterior, diversos artistas plásticos, fotógrafos y realizadores audiovisuales se han planteado “La violencia” y las formas en que se estructura y se manifiesta como tema de desarrollo de sus propuestas artísticas. Obras como el trabajo fotográfico de Erika Diettes (*Silencios*, 2005; *Rio abajo*, 2008; *Sudarios*, 2011; *Relicarios*, 2011-2015) y Jesús Abad Colorado (*Relatos e imágenes: desplazamiento forzado en Colombia*, 1997; *Contra el olvido*, 1998; *El testigo*, 2019) documentan y exploran la mirada del conflicto armado desde el dolor y las consecuencias de la guerra en las víctimas. La obra plástica de Oscar Muñoz (*Aliento*, 1995-2002; *Narcisos*, 1995; *Re/trato*, 2004; *Línea del Destino*, 2006), Beatriz Gonzalez, (*La pesca milagrosa*, 1992; *Las delicias*, 1996; *Contra-paeces*, 1996; *El silencio*; *Autorretrato desnuda llorando*; *El paraíso*, 1997; *Los predicadores*, 2000; *Los cargueros*, 2007-2008; *Zulia, Zulia, Zulia*, 2015) o Doris Salcedo (*Atrabiliarios*, 1992; *La casa viuda* 1992-1994; *Unland. La túnica del huérfano*, 1997; *noviembre 6 y 7*, 2002; *Topografía de la guerra*, 2003; *Homenaje a los diputados del valle*, 2007; *Shibboleth*, 2007 – 2008; *A flor de piel*, 2012; *Palimpsesto*, 2017- 2018; *Quebrantos*, 2019; *Fragmentos*, 2019) proponen lecturas de la violencia a partir de conceptos como el tiempo, el cuerpo, la memoria. Clemencia Echeverri (*Treno*, 2007; *Supervivencias*, 2012; *Sacrificio*, 2013; *Nóctulo*, 2015; *Sub_Terra*, 2017; *Elegía*, 2018; *Río por asalto*, 2018; *Duelos*, 2019) explora la noción de territorio, duelo, cuerpo y violencia en sus video-instalaciones. José Alejandro Restrepo aborda a través de la escritura, el vídeo arte, la curaduría y el montaje la relación entre cuerpo, violencia y arte, (*Musa paradisiaca* 1997/ 2017; *Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia*, 2006; *Habeas Corpus: que tengas un cuerpo para exponer*, 2010; *Cadáveres indisciplinados*, 2018; *Verónicas*, 2018). Así, como también se presentan un número de producciones audiovisuales documentales y ficcionales dedicadas a representar los actores, las causas y consecuencias de la violencia en Colombia, contando también con artistas y colectivos artísticos de performance.

La violencia como tema en el arte colombiano ha sido desarrollado en gran medida a partir del análisis de la estructura en el que la violencia se enraíza y se produce, identificando en esta las causas, los actores; víctimas, responsables, el estado y los testigos; el conflicto así, como los hechos y sus consecuencias. A su vez, la reconstitución histórica para el reconocimiento de los distintos factores, actores y consecuencias del conflicto armado en Colombia tanto en obras documentales, audiovisuales y artísticas, ha sido permanentemente el primer camino para develar su estructura y reconocerla, complementándose con el trabajo de instituciones estatales como las realizadas por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH). Que es el organismo estatal creado en el 2011 a partir del artículo 144 de la ley 1448 del mismo año, encargado de, recibir, recuperar, conservar, compilar y analizar todo tipo de material documental referente al conflicto armado en Colombia, a través de investigaciones y actividades pedagógicas y museísticas, con el objetivo de contribuir a la reparación y el derecho a la verdad de las víctimas del conflicto, así, como también ayudar a garantizar la no repetición de los hechos.

El entender y develar el modo en que es estructurada la violencia prevé un análisis y reflexión de cada una de las partes que la componen. De esta forma, parte de las obras artísticas al producirse sobre los relatos y/o posición de las víctimas, victimarios, testigos e instituciones trabaja sobre cuerpos físicos, institucionales y simbólicos que son representados de distintas formas y con distintos medios. Estos a su vez se localizan en territorios geográficos y simbólicos en donde interaccionan y se chocan entre sí, generando relaciones de representación simbólicas de unas sobre otras. Reflexionar sobre la relación entre representación y memoria a través de la conexión entre las obras artísticas y conceptos de; cuerpo, memoria y estética. A través de un análisis, entre estos se procura proponer una reflexión sobre las formas en que son propuestos engranajes de reconstrucción y representación de la violencia, así, como objetos y procesos de duelo asimilados a través del arte, siendo la base principal desde la que se asienta la preocupación del presente trabajo. De igual forma, como objetivos del siguiente trabajo, se busca identificar y reflexionar particularidades en el uso de recursos expresivos artísticos en la reflexión y constitución de las relaciones de los conceptos anteriores.

De esta forma, en el siguiente trabajo, serán estudiadas algunas obras de los artistas Doris Salcedo, Oscar Muñoz y Clemencia Echeverri a partir de la reflexión y

el estudio de conceptos entrelazados a la memoria, el cuerpo y la representación, ancorados al mismo tiempo a conceptos como el duelo o la presencia que están relacionados a las obras artísticas propuestas y que serán abordados en conjunto a partir de las obras de los ya mencionados artistas. Dichos conceptos serán puestos sobre estudio y reflexión en el primer capítulo, antes de entrar propiamente al estudio de las obras artísticas, pero conceptualizadas en el estudio de ellas. Constituyendo así el estudio de esta tesis que a su vez busca responder la siguiente pregunta: ¿cómo a través de las obras artísticas de estos tres artistas se puede plantear una forma alternativa de enunciación de la memoria histórica de los cuerpos representados en contextos de violencia, en este caso el colombiano? Buscando de esta forma, un estudio y reflexión sobre cómo esa memoria puede inscribirse en los cuerpos físicos, teóricos, artísticos e institucionales que se preguntan sobre la memoria de la violencia. Esta pregunta busca ser respondida por la hipótesis que argumenta que: las obras de arte de esta tesis son producidas, y tienen la posibilidad de producir, una dialéctica del deseo de ver, evidenciar y cambiar el contexto y la narrativa en donde se presentan los cuerpos violentados por la guerra. Su voluntad es hacerlos evidentes para no olvidar y proponer a su vez, de forma sensible, una nueva mirada hacia el futuro, produciendo memoria a través de la imagen y el arte.

El estudio y la elección de los artistas y las obras artísticas corresponden al interés y usos de los artistas y creadores de diversos recursos y técnicas expresivos para abordar temáticas que giran en torno a la violencia, el conflicto armado colombiano o la memoria. En ese orden de ideas, el estudio de las obras parte de una reflexión en torno a la forma y lenguaje propio del que están compuestas, así, como sus posibles expresiones que no necesariamente se encuentren en su materialidad, es decir, su relación inmaterial con conceptos como, memoria, duelo, cuerpo, representación, perdón, tacto, entre otros. Desplegando así, un análisis formal de las diversas obras artísticas y de las representaciones que de estos surgen, para realizar una interpretación que permita develar, en este caso, las formas y relaciones particulares entre representación y memoria, permitiendo reflexionar sobre el hacer memoria de la violencia en Colombia a través del arte.

Es pertinente aclarar, que parte del análisis teórico y estético de los conceptos anteriores estará relacionado con diversos campos de estudio académicos y teóricos como; la historia, la filosofía, la sociología, la política, la comunicación y las artes.

El trabajo será dividido en cinco capítulos principales. El primer capítulo corresponde al marco teórico, donde se abordarán algunos de los conceptos que componen la estructura del trabajo: historia y memoria; cuerpo; lenguajes artísticos en la representación de la violencia. Haciendo un apañado específico de los conceptos que serán guía para estudiar las distintas obras artísticas en los siguientes capítulos y que no solamente se relacionan al campo de la teoría estética y artística, sino a diversos campos que aportan al estudio en esta tesis.

El segundo capítulo corresponde al estudio de algunas obras de la artista Doris Salcedo, como *Noviembre*, *A flor de piel* y *Fragmentos*. Principalmente por ser obras que proponen una relación estrecha en su propia materialidad estética y conceptualización con la memoria de la violencia en Colombia. Planteando inicialmente un estudio formal de las obras, pero sin detenerme apenas en él, pues el estudio de las obras, de este capítulo y de los otros, parte de la estética de las obras para discursar sobre conceptos que las sobrepasan.

El tercer capítulo corresponde al estudio de las obras del artista Óscar Muñoz y su relación directa con la memoria y conceptos como desaparecimiento y aparecimiento. Tema que inquieta a Muñoz desde sus primeras obras en dibujo y que desarrollaría en otros formatos como la fotografía, la instalación y el vídeo.

El cuarto capítulo es dedicado al estudio de algunas obras de la artista Clemencia Echeverri, cuyas vídeo-instalaciones se han destacado por su capacidad inmersiva a través de un cuidado especial de imagen, audio y conceptualización de la violencia por medio de una sinestesia bien acabada.

En estos capítulos se abordan las formas en que cada uno de estos artistas trata directa o indirectamente el cuestionamiento de la representación de la violencia en el arte contemporáneo colombiano, y en general, así como las maneras de hacer memoria de la violencia en Colombia. Relacionando cuando sea pertinente también los conceptos del primer capítulo con la obra de los artistas.

El quinto capítulo es una reflexión, a modo de encuentro, que considera el estudio sobre los tres artistas para destacar las relaciones de cercanía y diferencia entre ellos. Así como se espera un análisis sobre las formas de hacer memoria de la violencia a través del arte, y destacar, la relación intensa e intrínseca entre arte y memoria en un contexto de violencia y conflicto armado

como el colombiano. En este último capítulo se procura resaltar también la relevancia y pertinencia de la relación entre arte y conceptos como historia, memoria, representación, presencia, e imagen.

Capítulo 1: El porvenir de la memoria a través de la historia, el cuerpo y el lenguaje artístico

*COM ESSA NUVEM
Para que estrela estás crescendo,
filho, para que estrela matutina?
Diz-me, diz-me ao ouvido,
se é tempo ainda,
eu e essa nuvem, essa nuvem alta,
de irmos contigo.*

Eugênio de Andrade

Figura 19. Fotografía sin título



Fuente: Acervo Personal. Miguel Benavides (2021)

Hasta el 2018, Colombia completó un total de 269.282 personas muertas en sesenta años de guerra interna⁴, incluyendo también 80.739 desaparecidos forzados (Histórica, 2022). En una carta póstuma a Paul de Man, Derrida se pregunta sobre lo que sería un duelo imposible, “¿y qué nos cuenta ese duelo imposible sobre una esencia de la memoria?” (Derrida, 2022, p. 2), ¿Las posibilidades de narrar un duelo dependen de lo que conseguimos recordar?, ¿cómo narrar un duelo por una muerte

⁴Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2018/08/02/espanol/america-latina/colombia-victimas-centro-memoria>. Consulta en: 30 de junio de 2021.

violenta, por un cuerpo y un ser ausente a causa de un desaparecimiento?, ¿cuál es el papel de la memoria? Derrida se explaya sobre la importancia del concepto de memoria en la obra de Paul de Man, y dice que quien quiera preservar la memoria primero tiene que decir si “debe comprometerse a guardar su propia memoria; se debe prometer a sí mismo; debe vincularse a la memoria por la memoria, si algo ha de provenir alguna vez del porvenir” (Derrida, 2022, p. 2).

De esta forma, la memoria también es una construcción que depende de un acto de voluntad por parte de cada persona, se promete y compromete a vincular las memorias ajenas con la propia y crear el porvenir de la memoria, independientemente de los resultados, sea este doloroso o regocijante, lo que sería vivir el duelo. De hecho, no hay forma de crear un porvenir de la memoria si no se acepta, sino se le dice si dentro de nosotros mismos “sólo puede aproximarse, en el momento en que se dice “sí”, y “sí a ese “sí”. En el poema “Com essa nuvem” de Eugenio de Andrade, surge la pregunta del paradero de un hijo, dice “¿para cuál de las estrellas crece?”, “*Para que estrela estás crescendo?*”, y le pide una respuesta al oído de si todavía hay tiempo, como si fuera un secreto – “*Diz-me, diz-me ao ouvido, se é tempo ainda.*” En un lugar y tiempo diferente Carlos Hoyos en Colombia le escribe a su tío; “Yo te espero todo el tiempo, sueño que vendrás de blanco, trayendo en manos limpias el amor, la libertad, el canto” (Centro de Memoria Histórica, 2022). Esos dos fragmentos de poemas diferentes, se unen narrativamente en la distancia entre cuerpos ausentes, de los que no se sabe dónde están, de los que no se sabe si volverán. Andrade finaliza el poema preguntando si todavía es tiempo para el personaje del texto – puede ser una madre o un padre –, de ir junto con él y esa nube alta – “*se é tempo ainda, eu e essa nuvem, essa nuvem alta, de irmos contigo*”. El personaje ya dice que probablemente el encuentro físico sea imposible, así que sería un encuentro en otro plano, sin ser material, tal vez etéreo, relegado a los sueños, o podría darse también, por qué no, en la memoria.

La foto abajo del poema alude igualmente a esa posible relación entre aquello que se escapa en el aire, aquello que buscamos en el cielo, las nubes que pueden estar tapando lo que no vemos, y la materia, en el suelo, con grietas, no es completo el muro sobre el que se erige, sino que hay pequeñas y grandes grietas que la atraviesan, metáfora visual, por qué no, del duelo. Duelos que se producen en la memoria, esta foto de alguna forma es biográfica, no solo porque soy el autor, sino

que cuando la tome, estaba en un momento de transición, entre una nueva vida, debatida entre memorias pasadas, en el aire, y un nuevo porvenir, agrietado, al mismo tiempo, por estas memorias.

Pero volviendo al poema de Andrade, si bien no es una certeza que el poema haya sido escrito visando un sentido de duelo, se puede decir que puede ser, al igual que el poema de Hoyos, poemas de duelo. El encuentro imposible, el duelo imposible del que habla Derrida, es transmutado en memoria cuando es escrito, dicen “si” cuando aceptan la probable imposibilidad de un encuentro físico, dicen “sí” a la espera, aunque pueda ser dolorosa, si al dolor, aunque no lo podamos describir. Diciendo “si” a ese “sí” – con todo lo que eso pueda punzar el corazón, con la culpa, el remordimiento y la rabia –, se puede producir el porvenir por la memoria, que puede traer un poco de paz, tranquilidad y sosiego interior para quienes viven el duelo.

Es así, como en este primer capítulo serán desglosados cuatro subcapítulos que corresponden a abordar los conceptos de historia; memoria; cuerpo; lenguajes artísticos en la representación de la violencia. Conceptos que atraviesan de principio a fin el siguiente escrito y el estudio sobre las obras y artistas que conforman esta tesis. Dichos conceptos serán revisados a través de diversos autores y corrientes de pensamiento que contribuyen de forma permanente al texto.

1.1. Historia y Memoria

En este trabajo no se pretende buscar explicaciones a una guerra, para no correr el riesgo de clasificar entre motivaciones y explicaciones validas o no de esta. Pues tal vez, al justificarla pueda estar creándose la justificación para otras guerras pasadas o por sucederse. Se busca, entender de qué forma se puede estudiar y reflexionar sobre las consecuencias de una guerra, y específicamente, cómo a través del arte se abren caminos que vislumbran y detallan las consecuencias de la guerra hacia nuevos horizontes de posibilidades interpretativas que, si bien, no puedan ser una garantía de la no repetición de cualquier hecho violento, puedan ser miradas hacia la reparación de un nuevo futuro. En palabras de Foucault, “la construcción de un saber [histórico] no debe ser hecho para comprender sino para cortar”⁵ (Foucault,

⁵ “E que o saber não é feito para compreender, ele é feito para cortar” (Foucault, 1979, p.27).

1979, p. 27) al lector, de forma profunda, capaz de llegar a su conciencia y tal vez así, al mover la sensibilidad del lector, - en este caso sea de un texto histórico, una obra artística visual, audiovisual o literaria-, sumar al conjunto de acciones que puedan garantizar que no se repitan hechos violentos. La filósofa María del Rosario Acosta López en este sentido propone de forma urgente la necesidad de crear en el ámbito de la teoría filosófica nuevas formas de escuchar e interpretar las causas y consecuencias de la violencia (más específicamente el trauma) y hacer que este aspecto de la memoria no pase desapercibido para “con ello, imaginar e identificar en la práctica cursos de acción y estrategias de escucha más inclusivas, dinámicas y plurales” (López, 2019, p.64). De esta forma, el contexto y su historia en la que están presentes las obras de esta tesis serán estudiadas con el objetivo, de avistar caminos y posibilidades en dichas obras hacia una interpretación de la historia y una forma de la memoria que corte y toque al lector, que le posibilite nuevos canales y dinámicas de escucha.

Autores como Beatriz Sarlo (2009), Montalbetti Solari (2013) y Vecchioli (2014) reconocen que, en la relación entre arte y memoria, y la idea de museo y monumentalización de la memoria, han surgido movimientos de víctimas y defensores de derechos humanos que se oponen a estos proyectos con recelo a que sea usada como recurso político de encubrimiento y desviación sobre el desvelamiento de la verdad. Es por eso que estos autores apoyan una memorialización que acuda y se vincule con las víctimas, movimientos sociales y testimonios, apoyando la construcción de “lugares de memoria”, usando la expresión de Pierre Nora (2008), estableciendo puentes entre tiempos (pasado, presente y futuro) que permita una conciencia individual, social y ética alrededor de la memoria en un contexto de reconstrucción social, en un sentido amplio, pero también desde la formación de los propios individuos. Formando así una memoria también no oficial, en el sentido de no estar necesariamente inscrito alguna institución gubernamental o privada, pero que puede llegar a complementar y traer a tona los vacíos que esta puede tener.

Los museos han venido siendo testigos de estos espacios de la memorialización como indica Felipe Eleutério Hoffman al mencionar que hay diversos tipos de museos como “museos para la paz, museos de memorias traumáticas,

museos de derechos humanos” (Hoffman, 2020, p. 95)⁶, desde los cuales se piensan programas en los que se incluyen formas de diálogo y construcción de la memoria con los propios ciudadanos, lo que posibilita un intercambio en el que la memoria no es centralizada apenas por las instituciones estatales apenas.

El museo asume el papel de escuchar a las comunidades involucradas, desde cuestiones personales hasta situaciones de injusticia social. A partir de entonces, actúan como herramienta o instancia para involucrar a su público, quien puede ser incluido activamente en estos proyectos, a través de la ejecución de acciones de mediación, programas educativos, discusión y ejecución de montajes expositivos y toda la programación posterior” (Hoffman, 2020, p. 95)⁷.

Algunos de los museos relacionados a la memoria y los derechos humanos en el mundo son: Museo Memorial Auschwitz-Birkenau (Oświęcim, Polonia; 1947), Hiroshima Peace Memorial Museum (Hiroshima, Japón; 1955), Osaka Human Rights Museum (Osaka, Japón, 1985 - 2020), United States Holocaust Memorial Museum (Washington, EE.UU; 1980), Nagasaki Atomic Bomb Museum (Nagasaki, Japón, 1996), Jüdisches Museum Berlin (Berlin, Alemania; 2001), Museo de la Memoria (Montevideo, Uruguay; 2006), Museo Casa de la Memoria (Medellín, Colombia, 2006), Museo de la memoria y los derechos humanos (Santiago, Chile, 2010), Museo Sitio de Memoria ESMA (Buenos Aires, Argentina, 2015), Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria (Bogotá, Colombia, 2019), Museo Memoria y Tolerancia (Ciudad de México, México, 2010) e Memorial da Resistência (São Paulo, Brasil, 2009).

Estos museos constituidos como fuentes y espacios de la memoria se unen al propósito de proponer una realidad diferente a un estado de guerra consecutivo. Buscando entender la historia en su amplia complejidad y construyéndola a partir de la memoria. Esto se da también propiamente porque somos mentes pensantes, porque nuestros cuerpos también sienten, somos cuerpos que piensan porque sienten, sentimos el propio cuerpo, pero también el mundo y al sentirlo buscamos interpretarlo de diversas formas. Es así como para Foucault, heredero de la escuela

⁶ “museus para a paz, Museus de memórias traumáticas, Museus de direitos humanos” (Hoffman, 2020, p. 95)

⁷ “O museu coloca-se no papel de escutar as comunidades envolvidas, desde questões pessoais, a situações de injustiça social. A partir de então atuam como ferramenta ou instância para o engajamento de seu público, que de maneira ativa, podem ser incluídos nestes projetos, a partir da execução de ações de mediação, programas educativos, discussão e execução de montagens de exposições e toda programação subsequente” (Hoffman, 2020, p. 95).

fenomenológica de Merleau-Ponty, “la historia será ‘efectiva’ en la medida en que entra en nuestro ser lo discontinuo. En que ella dividirá nuestros sentimientos; dramatizará nuestros instintos; multiplicará nuestro cuerpo y lo pondrá en contraposición de sí mismo” (Merleau-Ponty, 1979, p. 27). Generando conceptos e ideas que permitan interpretar, sentir y crear de otras formas posibles el mundo, pero es solo conociendo y reconociendo en la historia, los cuerpos, vidas y acontecimientos que pasaron sobre ellos, y que pasan a formar parte de la memoria histórica, que tal vez, esa otra historia puede ser posible. En este caso reconocer, conocer y sentir la historia de la violencia a través de manifestaciones artísticas que han surgido en ese periodo, formas y expresiones que pueden cortar a los lectores, artistas y narradores de esa historia que nos enfrenta contra nosotros mismos. Se propone así una lectura de las obras como formas de escrita política en el sentido que Jacques Rancière levanta “a escritura es política porque traza y significa una nueva división entre las posiciones de los cuerpos, porque opera una re-división entre el orden del discurso y el de las condiciones [...]” (Rancière, 1995, p. 8)⁸. De esta forma, en la medida en que se estudian las obras inscritas en el contexto de violencia colombiano, se produce una división y nueva configuración de los discursos que componen la memoria en los propios cuerpos de los sujetos hacia los que son direccionados estos textos y que serían los que producirían una nueva configuración de la historia y la memoria.

El contar la historia presupone necesariamente una forma de articularla para construirla, reconocerla, recordarla y no olvidarla. En este sentido, la historia se podría constituir como un ejercicio y acto de la memoria, en el sentido que Paul Ricoeur define el concepto de *anamnesis* abordado por Aristóteles, diferenciándolo entre “la evocación simple y del esfuerzo de rememoración” (Ricoeur, 2003, p. 38). Un acto de rememoración supondría esencialmente un sujeto activo que reconstruye, mediante una pluralidad de formas y con la descripción e interpretación como recursos, la historia. Elaborar la historia y memoria se daría por medio del acto de recordar articulado en palabras, imágenes u otro tipo de textos, discursos o formas, constituyéndose como el método principal para construir la memoria. Memoria-recuerdo, constituyese en la operación descriptiva, “consiste entonces en clasificar las experiencias relativas a la profundidad temporal desde aquellas en las que el pasado

⁸ “a escrita é política porque traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e a das condições [...]” (Rancière, 1995, p. 8).

se adhiere, al presente, hasta aquellas en las que el pasado es reconocido en su dimensión pasada del pasado” (Ricoeur, 2003, p. 45).

De esta forma, la memoria sobre la violencia en Colombia con sus causas y consecuencias pueden remitir también a un encuentro consigo mismo donde la memoria, en palabras de Ricardo García Duarte, es una “inevitable estancia casera en la que flotan los fantasmas reales y ficticios del pasado, sea una entidad intangible pero cierta, que participa en la constitución del ser” (Duarte, 2012, p. 20). Un ser individual pero también social que constituye el propio ser de la memoria. Al mismo tiempo la memoria tiene un carácter político que la coloca en una posición de conflicto como lo destaca Elkin Rubiano.

Es claro que en contextos de violencia (guerras externas e internas, etc.), los discursos sobre la memoria (¿qué debe recordarse?, ¿a quién debe recordarse?, ¿cómo debe recordarse?) movilizan a distintos sectores de la sociedad: Estado, instituciones, comunidades, etc., lo que evidencia el carácter conflictivo en tal definición (lo que debe recordarse, etc.). Este carácter conflictivo pone en evidencia, igualmente, el carácter político de la memoria; entendiendo “lo político” como antagonismo (Mouffe) y desacuerdo (Rancière). Este carácter antagónico nos indica que la memoria se construye de manera asimétrica, pues la construcción de memoria supone la existencia de los medios para su construcción y visibilización pública. De ahí la importancia de movilizar recursos para su construcción, pues la recuperación y construcción de memoria, aunque no es un sustituto de la justicia, es en sí misma una forma de justicia, es una forma de reparación y un mecanismo de empoderamiento de las víctimas (Rubiano, 2015, pp. 3-4).

Al mismo tiempo la memoria en contextos de violencia, como el caso de Colombia, se constituye como una forma de resistencia, como lo destaca quien sería el-director del Centro de Memoria Histórica de Colombia que al mismo tiempo conforma la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación Gonzalo Sánchez Gómez, “la memoria es, en sentido profundo, una forma de resistencia a la muerte, a la desaparición de la propia identidad” (Gómez, 2003, p. 21) y esta resistencia se da por lo que el mismo Sánchez denomina, “reciprocidades del pasado y del presente”, que sería el movimiento de “uno sobre el otro” y estas intervenciones reciprocas crean un “movimiento pendular de la memoria” (Gómez, *op. cit.*, *ibid.*). De igual forma, Sánchez diría que hay una relación de la memoria con la historia, sin embargo, sus mecanismos son diferentes, pues la memoria ya no se interesaría tanto por el acontecimiento “sino por las huellas de la experiencia vivida, su interpretación, su sentido o su marca a través del tiempo.” (Gómez, *op. cit.*, p. 22) Es decir que la

memoria es una forma de interpretar las experiencias en el tiempo, así, “lo que se olvida y se recuerda no son los hechos mismos, tal como se han desarrollado, sino la “impresión”, el sello que han dejado en la memoria, impresión sujeta a múltiples transformaciones” (Gómez, *op. cit.*, *ibid.*).

No obstante, esta noción se da en la historiografía de forma más reciente en que “ha saltado de una centralidad del acontecimiento, objeto privilegiado de la historia, a la huella, objeto privilegiado de la memoria” (Gómez, *op. cit.*, *ibid.*). Es así como las obras de los propios artistas se presentan como interpretaciones de las experiencias vividas de la guerra en Colombia, es decir, formas de la memoria. Los artistas, en el caso de las obras que vamos a estudiar, interpretan las huellas de la guerra, usando la expresión de Sánchez, y las transforman en obras artísticas. Resultando al mismo tiempo, en gestos políticos y de resistencia contra el olvido al que pudieran ser sometidos, esta propia tesis también podría ser uno de esos gestos.

El presente trabajo no se propone realizar entonces una historiografía de la violencia en Colombia, sino, una lectura reflexiva y crítica de algunas de las imágenes y representaciones artísticas que han surgido en ese periodo de violencia y que se encargan de abordar sus consecuencias en el contexto colombiano. Cuestión que en algún momento sería del propio interés de la Comisión de la Verdad en Colombia y el trabajo de memoria histórica, y que en algunos momentos no fue posible como lo destaca el que habría sido uno de sus coordinadores, Gonzalo Sánchez Gómez “me hubiera gustado una mayor articulación con otros campos...con el mundo de los artistas y de las artes plásticas. Ese es un universo de proyección gigantesco” (Gómez, *op. cit.*, p. 103). Deseo que sería de alguna forma subsanado por iniciativas futuras en la misma Comisión de la Verdad al crear diálogos y cooperaciones con diversos artistas como sería la serie de entrevistas “Nombrar lo innombrable: conversaciones sobre arte y verdad” desde el año de 2022.

Este deseo ya se perfilaba por Gonzalo Sánchez, siendo también director de la Comisión de la Verdad, en una conversación que mantuvo con la artista María Elvira Escallón a propósito de la exposición *Desde adentro* (2003), realizada a partir y sobre el atentado con explosivos realizado en el Club el Nogal de Bogotá en el 2003. Se preguntaba sobre los límites del texto, en el sentido de las expresiones literarias que se valen de la escrita y “sobre el reconocimiento de que el texto ya no puede por sí solo decir todo el dolor que hay envuelto en nuestras tragedias cotidianas y la

necesidad de recurrir a la imagen y a las posibilidades múltiples del lenguaje artístico” (Sánchez; Escallón, 2007, p. 61). No se trata pues, de que las expresiones literarias sean negligentes como formas expresivas de las consecuencias de la violencia, sino que el propio contexto y sus consecuencias requieren y piden más formas interpretativas por medio de múltiples lenguajes artísticos.

Las obras artísticas entran a hacer parte de formas que buscan resistir al olvido que la propia victimización provoca. Pues, hacer alguien de víctima, es ejercer una violencia con el fin de aniquilar física, moral y/o simbólicamente a un ser. Y con esto, puede generar la negación de cualquier tipo de presencia de su ser en el presente o en el pasado, es decir, negarle la memoria. E ahí un aspecto importante del arte en contextos de violencia, pues al traer como memoria en el presente las personas que más directamente fueron afectadas por la violencia y las pone en diálogo con un posible lector / espectador, le permite a este salir de una noción paralizante de víctima y darle un sentido diferente en el presente, aunque las posibilidades de lo qué sería ese presente puedan apenas ser hipótesis. Se rescata el ciudadano como ser y no se apaga su memoria, pues victimizar “es un *borrar* o *debilitar* al otro en el presente. Pero si se le quita total o parcialmente su presente al victimizarlo, también se lo va a borrar cuando ese presente se convierta en pasado” (García, 2012, p. 40). El hacer memoria va en contra de la propia victimización, pues al recordar se busca la existencia y no la aniquilación del otro, hacer arte de la violencia es mostrar al otro en la posibilidad de ser lo que era antes de sufrir la violencia y al mismo tiempo la posibilidad de ser otro, además de víctima, después de esta.

Toda victimización es por fuerza la negación brutal del *otro* en su existencia social. Lo es materialmente. Solo que esta lesión o destrucción en el orden material, es el soporte encarnado de una lesión o una destrucción simbólica y moral. Cuando se realiza – hiriendo o matando o despojando –, se pretende también borrar una existencia no sólo física sino también *simbólica*. Es decir: se quiere borrar o dejar sin fuerza una existencia moral, una entidad existencial, la de un pueblo, la de una categoría social, la de una persona; desde cuya desaparición se pretende afirmar la existencia simbólica de otro, del victimario, con su cortejo de antivalores y de significaciones sociales (García, 2012, p. 40).

Diana Taylor (2003) distingue la memoria de archivo o documento y la memoria repertorio, como formas persistentes de construir la memoria. La primera sobre archivos, documentos, edificios y cosas tangibles y la segunda sobre lo menos

tangible pero no menos presente en la cultura e historia, como gestos, hábitos, lenguaje⁹. Constituidos a su vez en un tiempo, en el tiempo presente y pasado. Por tanto, el archivo es relevante en cuanto documento, separado o no del tiempo y el espacio al que se remete, cuando a partir de él se pueden encarar e interpretar los elementos que están contenidos en él¹⁰.

En ese sentido, las imágenes artísticas de esta obra se presentan como materialidades temporales que hablan del presente y también de otras temporalidades pasadas, sobre determinadas en parte, por su propia materia plástica y por los propios elementos históricos que puedan estar presentes en ellas. Específicamente de algunas imágenes y obras artísticas de la violencia en Colombia. Imágenes contemporáneas porque al mismo tiempo que están en el presente ellas son asincrónicas de su tiempo, pueden hacer parte de otro tiempo, en el sentido de Giorgio Agamben, “la contemporaneidad es una relación singular con el tiempo mismo, que se adhiere a él y, al mismo tiempo, se aleja de él, ésta es la relación con el tiempo que se adhiere a él a través de una disociación y un anacronismo [...]” (Agamben, 2009, p. 59)¹¹. No obstante, en el presente las obras pueden manifestarse ante cada lector-espectador, de forma diferente, están hechos para cortar (usando la expresión de Foucault), pero sus lecturas pueden ser anacrónicas y policrónicas, como entendería Georges Didi-Huberman, en su libro *Ante el tiempo, la historia de las imágenes o del arte* “la historia de las imágenes es una historia de objetos temporalmente impuros, complejos, sobre determinados. Es una historia de objetos policrónicos, de objetos heterocrónicos o anacrónicos [...]” (Didi-Huberman, 2011, “a”, p. 46).

De esta forma, en este trabajo se procura desentrañar en algunas imágenes y obras artísticas, elementos que susciten posibles diálogos entre imagen, cuerpo, memoria, duelo, perdón, representación y otros conceptos que pueden componer la memoria física pero también sensible de esos hechos históricos. Así, es necesario

⁹ “The archive and the repertoire have always been important sources of information, both exceeding the limitations of the other, in literate and semiliterate societies. They usually work in tandem and they work alongside other systems of transmission—the digital and the visual, to name two” (Taylor, 2003, p. 21).

¹⁰ “The fact that archival memory succeeds in separating the source of “knowledge” from the knower—in time and/or space—leads to comments, such as de Certeau’s, that it is “expansionist” and “immunized against alterity” (216). What changes over time is the value, relevance, or meaning of the archive, how the items it contains get interpreted, even embodied” (Taylor, 2003, p. 19).

¹¹ “a contemporaneidade...é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo [...]” (Agamben, 2009, p. 59).

plantear ¿cuáles son las posibilidades del arte producir memoria, en relación a su capacidad de interpelar los sujetos espectadores y el contexto social e histórico donde se hace presente? Florencia Battiti destaca en particular dos aspectos:

a) Función de transmisión intergeneracional de una memoria específica, referida a un hecho producido en un espacio y un tiempo determinados: el arte contemporáneo puede ser instrumento de “transmisión de la experiencia de la última dictadura a las futuras generaciones”

[...]

b) la función crítica de la memoria “«algunas producciones de arte contemporáneo operan como herramientas valiosas para la puesta en crisis de la "memoria habitual", esa memoria rutinaria y sin reflexión» 5; «...ciertas elaboraciones estéticas pueden operar como disparadores de un acto de memoria crítica” (Battiti *apud* Muller, 2009, pp. 3-4).

El estudio de obras artísticas se da como disparador de una memoria más amplia pero partiendo de lo individual, para así, también poder llegar a campos más amplios como la comunidad, dice Pierre Nora se “necesita hombres particulares que se vuelvan ellos mismos hombres-memoria” (Nora, 2008, p. 30). Es decir, la construcción de memoria son ejercicios de una “memoria deber” que desvela nuestra propia identidad y que no es exclusiva a los grupos, instituciones y colectivos más amplios, sino que puede y tiene que ser individual también. De igual manera, el estudio de obras y artistas específicos no necesariamente excluye las manifestaciones comunitarias de movimientos más amplios que constituyen la memoria, en este caso del conflicto armado y sus consecuencias con las víctimas más directas y en toda la sociedad colombiana. Sino que procura confrontar las fracturas del pasado con las del presente para construir una memoria en la discontinuidad que es la historia, “la distancia exige el acercamiento que la conjura y le da su vibrato a la vez” (Nora, 2008, p. 31). Al mismo tiempo ese acercamiento entre tiempos es discontinuo, cuando se trae algo a la memoria, haciendo un desvelamiento del pasado, habrá un otro tanto que se escapa y se produce una reconstrucción creativa que generan “procesos de memoria” entendidos como:

la construcción de sentido—en la interacción con otros—que surge de un intento de articulación coherente de un conjunto de estímulos y sensaciones dispersos por los sistemas perceptivos, que se vinculan con el presente a través de la acción. Construir un recuerdo implica simultáneamente construir identidad, en tanto se construye un sujeto consciente que se relaciona con dichos elementos dispersos del pasado y construye de ese modo una escena,

un “presente recordado” en el cual surge una narración de sí mismo [...] (Freierstein Daniel, 2022, p. 92).

La búsqueda de la historia en el pasado parece tener ínfimas posibilidades, sin embargo, lo que se busca es lo que hay de diferente en la búsqueda del pasado, ¿qué cosas puede decirnos de nosotros mismos, de nuestro presente? Lo que, para Foucault, en su conferencia luego publicada como *Nietzsche: genealogía e historia*, “no se trata ya de juzgar nuestro pasado en nombre de una verdad que únicamente poseería nuestro presente; se trata de arriesgar la destrucción del sujeto de conocimiento en la voluntad, indefinidamente desarrollada, del saber” (Foucault, 1971, p. 11). Un saber preocupado por entender y sentir lo que hay en el pasado, sus implicaciones, sus formas, sus expresiones, sin necesariamente categorizar o disecar en monumentos fijos dicho saber. Es una “memoria-espejo”¹² que descifra no solo a los artistas creadores sino al espectador, y el contexto en el que este pueda estar siendo articulado.

En el caso de la memoria en Colombia, como lo señala Gonzalo Sánchez Gómez “la memoria está más asociada a la fractura, a la división, a los desgarramientos de la sociedad” (Gómez, 2003, p. 25)¹³. Y dentro de esa sociedad al propio individuo, creando una relación estrecha entre guerra, memoria e historia de

¹² “¿Cómo no leer, en esas burbujas de pasado que nos llegan a través de tantos estudios de micro historia, la voluntad de igualar la historia que reconstruimos con la historia que vivimos? Memoria-espejo, podría decirse, si los espejos no reflejaran la historia de lo mismo cuando, por el contrario, lo que buscamos descubrir en ellos es la diferencia; y, en el espectáculo de esa diferencia, el repentino fulgor de una identidad perdida. No ya una génesis, sino el desciframiento de lo que somos a la luz de lo que ya no somos” (Nora, 2008, p.32).

¹³ En Colombia la memoria contemporánea no es estrictamente celebración; no está asociada a la conmemoración-exaltación del pasado, al culto nostálgico a los muertos, a momentos o rituales heroicos, como hace la Francia victoriosa cada 11 de noviembre, en la conmemoración de los muertos de 1918, no obstante los crecientes reclamos frente a esta visión heroica que ha contribuido, simultáneamente, a silenciar la memoria de las víctimas, llámense deportados, prisioneros, masacrados o acontecimientos perturbadores como el de Vichy y los colaboracionistas, durante la Segunda Guerra, objeto hoy de amplio debate. En Colombia la memoria está más asociada a la fractura, a la división, a los desgarramientos de la sociedad. En Colombia realmente no se hace memoria del fin de la Violencia (el advenimiento o la caída de la dictadura del general Rojas Pinilla o la inauguración del Frene Nacional), sino ritualmente, memoria de su iniciación, el 9 de abril de 1948, referente simbólico de la división contemporánea de la sociedad colombiana, cuando tras el asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán, se pasó de manera generalizada de la guerra de las palabras, la violencia simbólica, a la guerra de las armas. Más aún, puesto que la Violencia había comenzado antes del 9 de abril, la conmemoración de éste es más la evocación de una catástrofe que la apelación a un porvenir. (Sánchez Gómez, 2003, pp. 25-26).

la guerra en Colombia y de lo que compone parte de la identidad de un ciudadano colombiano, como lo señala Sánchez, “Guerra, Memoria e Historia es una trilogía que evoca relaciones muy complejas, alusivas, en primer lugar, a los procesos de construcción de identidad, es decir, a las representaciones que nos hacemos de nuestro conflicto y sobre todo, de nosotros mismos como nación” (Sánchez, 2003, p. 25).

Memoria e historia puestos en algún momento como opuestos entre sí, pasan a reconstituirse y converger. La historia ya no generada exclusivamente a partir del estado, la religión o intereses particulares, sino una historia trastocada por el pasaje de la memoria a la historia en el que el sujeto y productos, como obras artísticas realizados por él se inscriben en un movimiento que según Sánchez Gómez genera “reciprocidades entre el pasado y el presente, refiriéndonos a los procesos de intervención del uno sobre el otro, en una especie de movimiento pendular de la memoria” (Gómez, 2003, p. 22). Las obras de arte pasarían a formar parte de un desciframiento en el que “la memoria es la que dicta y la historia la que escribe” (Nora, 2008, p. 36), pero no como obras y monumentos dominantes que pertenecen a las instituciones que buscan cubrir la memoria con falsos monumentos, sino como “los lugares refugio, el santuario de las fidelidades espontáneas y de los peregrinajes del silencio”. Que son, según Nora, “el corazón viviente de la memoria” (Nora, 2008, p. 38). Esos silencios al mismo tiempo resuenan y se transforman en otras acciones pues, diferentemente a Francia de Pierre Nora, “no es estrictamente celebración, a la conmemoración-exaltación del pasado, al culto nostálgico de los muertos [...]” (Gómez, 2003, p. 25), sino a la memoria del “desgarramiento de la sociedad” que como se verá, se produce de forma activa, en diversos momentos y formas sociales, comunitarias, individuales y artísticas en este caso.

Al mismo tiempo todas esas obras construyen la memoria que se convierte en historia cuando mediante la historia o la literatura, en este caso en un sentido amplio, articula los recuerdos en una reconstitución narrativa, de hecho, “la memoria solo ha conocido dos formas de legitimidad: histórica o literaria” (Sarlo, 2009, p. 39). Por lo que la memoria existe y se crea, principalmente cuando se escribe.

Del pasado se habla sin suspender el presente y, muchas veces, implicando también el futuro. Se recuerda, se narra o se remite al pasado a través de un tipo de relato, de personajes, de relación entre sus acciones voluntarias e

involuntarias, abiertas y secretas, definidas por objetivos o inconscientes; los personajes articulan grupos que pueden presentarse como más o menos favorables a la independencia respecto de factores externos a su dominio. Estas modalidades del discurso implican una concepción de lo social, y eventualmente también de la naturaleza. Introducen una tonalidad dominante en las “vistas de pasado” (Sarlo, 2009, p. 13).

De esta forma, se puede decir que cuando se articula la memoria se comienza a realizar un proceso de descripción del pasado que a su vez entrelaza modalidades de discurso para crear una narrativa que constituye una serie organizada de hechos en un conjunto que da una noción que abarque una historia. En la estructura de esa construcción de la historia pasada mediante la rememoración, se puede encontrar la memoria individual y la memoria histórica en comunidad, así como el sujeto testimonio que a la vez puede ser el mismo que la relate y la narre, pudiendo apoyarse en los recuerdos y memorias de otras personas. De ahí la importancia de escuchar y guardar los relatos de los testigos de la guerra, de las diferentes voces del conflicto, de hacer presentes ausencias y silencios, de expresar las heridas y hacerlas imagen, sonido, pintura, performance, música.

Los recuerdos y memorias al mismo tiempo se constituyen como impresiones que dependen de la cercanía afectiva que se tenga con ellas, una carga afectiva mucho más fuerte no deja que se diluyan en el tiempo los recuerdos de una forma tan rápida. Hay teóricos que afirman que los datos de la memoria y nociones comunes experimentadas por una misma comunidad pasan alojarse en el espíritu de las personas del mismo grupo o conjunto social. No obstante, es poco probable conseguir comprobar que las nociones comunes se alojan en el espíritu de una comunidad de la misma forma y bajo la misma afectividad, ¿ese espíritu se compone cómo?; ¿Quién o qué determinaría que alguien sea parte o no de esa comunidad?; ¿tiene un orden, ¿cuál sería y como medir como llega a cada uno? Por la tanto, proponemos entonces una afectividad individual y rememoración que puede construir un relato histórico, constituido por la memoria que cada ser trae consigo sobre acontecimientos, que pueden haber sido vividos de forma individual o en comunidad, sin atrevernos hablar de espíritu colectivo que construye una única memoria, así se producen es “procesos de memoria”.

Procesos de memoria son aquellos intentos de articular un sentido dentro del caos de percepciones y registros de los diversos subsistemas, la creación de un “presente recordado” a través del proceso de creación de escenas. Una escena es una reconstrucción en la cual se asocian conjuntos de percepciones y estímulos y se les otorga un sentido, una coherencia que no se encuentra como tal en la realidad ni en la vivencia, sino que es imaginada para articular los conjuntos de estímulos y percepciones con determinado conjunto de acciones, las cuales también se encuentran inscritas en subsistemas sensorio-motores (Freierstein, 2022, p. 91)

En un contexto social que puede ser marcado por hechos violentos a grande o pequeña escala sobre una comunidad, los recuerdos, la construcción de la memoria y la historia serían indispensables para; 1. Reconstruir y constituir la narrativa de los hechos para identificar las víctimas, responsables y testimonios; 2. Crear posibilidades de y reparación material y simbólica para las víctimas; 3. Constituir garantías de no repetición de los hechos, ya sea sociales y/o jurídicas. Aunque esto necesariamente signifique un desafío, pues como advierte María del Rosario Acosta, “No se trata de que las palabras no sean ya suficientes para describir el evento [...]” (2019, p. 71). Pues como lo destaca Jeanne Marie Gagnebin, la literatura y los escritores han realizado, y continúan haciéndolo, procesos de creación y rememoración, de forma histórica o literaria.

Como la estela funeraria, erguida en memoria del muerto, el canto poético lucha igualmente por mantener viva la memoria de los héroes. Tumba y palabra se alternan en este trabajo de memoria que, precisamente por fundarse en la lucha contra el olvido, es también el reconocimiento implícito de la fuerza de este último: el reconocimiento del poder de la muerte. El hecho de que la palabra griega *sèma* signifique, al mismo tiempo, *tumba* y *signo* es un indicio evidente de que todo el trabajo de investigación simbólica y de creación de significación es también un trabajo de duelo. Y que las inscripciones funerarias estén entre los primeros rastros de signos escritos nos confirma, igualmente, cuán inseparables son memoria, escritura y muerte (Gagnebin, 2006, p. 45)¹⁴ Traducción nuestra.

¹⁴ “Como a esteira funerária, erguida em memória do morto, o canto poético luta igualmente para manter viva a memória dos heróis. Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte. O fato da palavra grega *sèma* significar, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte” (Gagnebin, 2006, p. 45).

Se trata que “ha dejado de significar; sus sentidos habituales han sufrido un res-quebrajamiento” (López, 219, p. 71). Por lo que se han ido manifestando y generando nuevos lenguajes para vivir, entender e interpretar el mundo de otra forma también pues “la pérdida es así, en el caso de experiencias prolongadas o radicales de violencia, doblemente irreversible” (López, op. cit., ibid). El arte no necesariamente repararía, sino que se presenta como un lenguaje para descifrar el mundo, en este caso, el mundo de las víctimas y algunas de las consecuencias de la violencia en Colombia. Como destaca Gonzalo Sánchez “el pasado se vuelve memoria cuando podemos actuar sobre él en perspectiva de futuro” (Sánchez, 2003, p. 23). Las obras son memorias que pueden perfilar un futuro diferente, aunque no lo garanta, pues esa es una tarea que cada quien debe entender como necesaria y hacer.

1.2. Cuerpo, o el tocar de los sentidos

En algunos momentos de la historia y las culturas, el cuerpo ha tenido y tiene algunas definiciones y concepciones, ha sido entendido por ideas que van desde la fisiología, la espiritualidad, la psicología, el psicoanálisis, la filosofía, la religión, la antropología, los estudios sociales, entre otros ramos de los más diversos campos, estudios y prácticas. “A física (materialidade do corpo em si e por si mesmo); a fisiológica (a inter-relação de sistemas e funcionamento); a social (lôcus das interações interpessoais); a histórica (a relação de espaço-tempo da existência do corpo); a energética (a sua força motriz) e a cultural (orientações quanto ao modo como o corpo vive, como atua e reage)” (Costa; Maria, 2011, p. 246). Pasando por abordajes teóricos diferentes como; el dualismo psíquico-físico; el existencialismo; la fenomenología; el materialismo dialéctico y otros. Sin embargo, dos concepciones han tenido una mayor repercusión y divulgación, a saber, del psicoanálisis y la fisiología.

La vertiente psicoanalítica concibe el cuerpo como soporte físico de la mente, sin embargo, explica su aspecto inmaterial de: inteligencia, emoción y sentimiento. La vertiente fisiológica es válida y necesaria para explicar la base biológica del cuerpo, sobre todo de la expresión corporal. Sin embargo, no es suficiente para alcanzar la plenitud de su caracterización. Aun así, la vertiente fisiológica contribuye a la investigación psicológica del cuerpo, ya que subyace la influencia de la convivencia en sociedad, con cultura e historia, lo

que se aproxima de manera más holística a una interpretación del cuerpo (3) (Melo Costa; María, 2011, p.246).¹⁵ .Traducción nuestra

El psicoanálisis comprende así el cuerpo como soporte material para la mente. La fisiología en cuanto es cuerpo biológico se complementa al mismo tiempo con nociones psicológicas y culturales. David Le Breton en su concepción sociológica diría que el cuerpo “es una realidad cambiante de una sociedad a otra: las imágenes que la definen y dan sentido a su extensión invisible, los sistemas de conocimiento, la naturaleza, los ritos y símbolos [...]” (Breton, 2007, p. 28)¹⁶, van a variar dependiendo de cada sociedad y las relaciones que se tejen dentro y fuera de ella.

En vista de la diversidad de campos que presentan diversos abordajes teóricos de lo que sería definido como cuerpo, en esta tesis no tomamos partido apenas por una concepción, sino que es comprendido como cuerpo que es afectado, sea físicamente pero también psicológicamente y de forma interior en donde se manifiestan y crean emociones, sentimientos, recuerdos, afectos. Es decir, el cuerpo bajo una visión más holística donde es afectado y afecta, es un lugar de batalla físico, simbólico e interno. Por esto, serán considerados diversos abordajes sin querer definir una única definición de cuerpo o detenernos en apenas un único abordaje teórico, pues tal vez sería necesario un trabajo de tesis para este fin.

Además de los territorios geográficos desde donde se suceden todo tipo de acontecimientos, donde están presentes diversas comunidades, y sobre todo hechos que constituyen y demarcan un territorio y una memoria histórica ¿Dónde sino en los cuerpos se escribe también la memoria e historia de la violencia y el conflicto armado de un país? El cuerpo como lugar de memoria, como lugar y forma de escrita de la historia. Cuerpos ausentes y cuerpos que viven el duelo, cuerpos periféricos que buscan su propio lugar y recuperar, o mejor, ver nacer su voz. ¿Cómo ignorar que existen voces que en silencio viven el duelo de casi más de ochenta mil desaparecidos

¹⁵ “A vertente Psicanalítica concebe o corpo como suporte físico da mente, todavia, explica o seu aspecto imaterial de: inteligência, emoção e sentimento. A vertente fisiológica é válida e necessária para explicar a base biológica o corpo, sobretudo da expressão corporal. Porém, não suficiente para chegar à plenitude de sua caracterização. Mesmo assim, a vertente fisiológica contribui com investigação psicológica o corpo, porque traz subjacente a influência da convivência em sociedade, com cultura e história, o que maximamente se aproxima de uma interpretação mais holística (3) de corpo” (Melo Costa; Maria, 2011. p.246).

¹⁶ “é uma realidade mutante de uma sociedade para outra: as imagens que o definem e dão sentido a sua extensão invisível, os sistemas de conhecimento, a natureza, os ritos e símbolos [...]” (Breton, 2007, p. 28).

y de más de cuatrocientos mil fallecidos a causa del conflicto armado? Cuerpos sensibles, llenos de afección, cuerpos que componen el “corazón viviente de la memoria” cuerpos que se convierten en “los lugares refugio, el santuario de las fidelidades espontáneas y de los peregrinajes del silencio” (Nora, 2008, p. 38).

Estos cuerpos en Colombia pueden ser ubicados a través de estadísticas en el propio Informe final de la Comisión de la Verdad de Colombia (2022). Entre diversidad de razas étnicas y edades afectadas, la década con más víctimas registradas fue de 1995 al 2004, con 202.293 víctimas. 121.768 personas desaparecidas entre 1985 y 2016. Víctimas de secuestro fueron 50.770 registros de 1990 al 2018. Reclutamiento de niños, niñas y adolescentes fueron registrados 16.238 casos. Personas víctimas por desplazamiento forzado fueron registrados 752.964 de 1994 al 2002. Todo esto entre las más diversas razas étnicas, destacándose en primer lugar los mestizos, luego los afrodescendientes y los indígenas¹⁷. En cinco modalidades principales; el homicidio, la desaparición forzada, el secuestro, el desplazamiento y el reclutamiento.

Estas poblaciones son generalmente periféricas en el sentido económico, pues están entre las clases media baja y la pobreza extrema, pero sobretodo político, pues son subalternas en la medida en que no son visibilizados por las grandes instituciones gubernamentales, por países que son potencias mundiales, ni mucho menos su historia de pérdida o su sentimiento de duelo o tiempo de luto es considerado por la historiografía o la academia mundial, como lo son considerados los cuerpos en luto y de otras guerras.

Estos cuerpos, al que hacemos referencias, sucitamos, hablamos, estudiamos son cuerpos subalternos pues como lo menciona Edgar Nolasco:

Cualquier investigación de base subalterna, periférica o fronteriza, como aquellas que coherentemente no están articuladas desde los grandes centros o ejes, sino desde los márgenes en los que se encuentran los sujetos subalternos y sus respectivas producciones periféricas, puede y debe ser entendida por el investigador, sobre todo, como una forma subalterna de pensar otra, y no como simplemente una forma más de pensar como tan comúnmente se hace dentro de la academia (Nolasco, 2019, p. 90)¹⁸. Traducción nuestra.

¹⁷ Cabe resaltar que la mayoría de la población colombiana es considerada mestiza según estimativas del Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE, 2024).

¹⁸ “Qualquer pesquisa de base subalterna, periférica ou fronteira, como as que coherentemente não são articuladas dos grandes centros ou eixos, mas, sim, das bordas nas quais se encontram os sujeitos subalternos e suas respectivas produções periféricas, pode e deve ser entendida pelo pesquisador,

Cabe destacar también lo que puede ser entendido como un individuo y una subjetividad, visto que esto están en un cuerpo que se hace presente física, simbólica y políticamente. Según el antropólogo Rafael Estrada Mejía, “los individuos son producidos en masa, son serializados, registrados, modelados. Al contrario, la subjetividad es irreductible al individuo” (Mejía, 2015, p. 37). Así, los individuos en este trabajo son reconocidos como los responsables, las víctimas, los testigos, los artistas. Individuos de una forma amplia, y subjetivos porque cada uno tiene una dimensión interior y exterior particular “en suma, la subjetividad circula entre grupos sociales de diversas dimensiones, su naturaleza es social, aunque se asume y vive por individuos con existencias particulares” (Mejía, *op. cit., ibid.*)

Individuos con subjetividad que son también cuerpos sensibles que buscan una verdad sobre individuos y cuerpos ausentes, alguien definido como “este cuerpo, y todo aquello de lo que él es capaz, lo que entra en la composición de un “punto de verdad” (Badiou, 2004, p. 19) . Un cuerpo cargado de un punto de verdad que viene en busca de ser develado, que según Badiou se da de esa forma “bajo la suposición de que ha habido un acontecimiento, y una ruptura *inmanente* en la forma *continuada* de un proceso *fiel*” (Badiou, *op. cit., ibid.*). ¿Qué proceso fiel y forma continuada ha sido interrumpida? Qué otra cosa sino la vida de cuerpos violentados, desaparecidos y muertos por la guerra. Cuerpos con interioridad y subjetividad. Ese alguien, ahora ausente, permanece a través de quien lo rememora y lo trae a la historia por ser una singularidad “múltiple por todos reconocible y *en exceso sobre él-mismo*, porque la traza aleatoria de la fidelidad *pasa por él*, transita su cuerpo singular y lo inscribe, desde el interior mismo del tiempo, en un instante de eternidad” (Badiou, *op. cit.*, p. 20).

Aunque se hable del cuerpo de una forma amplia, es importante reconocer que en este trabajo se alude específicamente a los cuerpos localizados geográfica, política y socialmente en Colombia. Estos cuerpos presentes en la guerra han sido clasificados como cuerpos mestizos, afrodescendientes, indígenas y de otras poblaciones menos numerosas como los pueblos gitanos o rom. Se habla así en este trabajo de cuerpos manifiestos y suscitados en el tiempo a través de obras artísticas,

sobretudo, como *uma forma subalterna de pensar outra*, e não como apenas mais uma forma de pensar como tão comumente se faz dentro da academia” (Nolasco, 2019, p. 90).

al mismo tiempo todos estos cuerpos son parte del cuerpo y el tiempo nación, según Homi Bhabha, “el tiempo nacional se vuelve concreto y visible en el cronotopo de lo local, lo particular, lo gráfico, de principio a fin” (Bhabha, 1998, p. 204)¹⁹ Traducción nuestra. En un cuerpo víctima de la violencia sistemática e histórica de un país, podrían estar también todos los demás cuerpos víctimas de condiciones similares.

Sobre el tiempo pasaron los cuerpos, personas y rostros únicos, antes presentes, vivos, que inevitablemente conformaron memorias con quien ellos vivieron; familiares, amigos, cónyuges, que permanecen y crean historia cuando estos últimos recuerdan que ellos son “alguien”, quien los rememora trae consigo el saber de ese ser que ya no está físicamente presente, pero permanece a través de los propios actos de memoria y del saber que contiene cada ser.

Digamos que lo que se puede *saber* de él está enteramente comprometido en lo que ha tenido lugar; no hay, materialmente, nada más que este referente de un saber, pero todo eso capturado en la ruptura inmanente al proceso de la verdad, de manera que, co-perteneciendo a su propia situación (política, científica, artística, amorosa...) y a la verdad que *deviene*, “alguien” queda imperceptible e interiormente *roto*, o agujereado, por esta verdad que “*pasa*” a través de este múltiple que se *sabe* que él es (Bhabha, 1998, p. 20)²⁰ Traducción nuestra.

Así, lo que se puede saber de un cuerpo es enteramente lo que “ha tenido lugar” en el, esa sería su verdad y la verdad del cuerpo en que *deviene*²¹ ser, es aquella sobre la que se configura el ser “alguien”. Sin embargo, ese ser alguien, ese constituirse un saber que *deviene* verdad se ve interrumpido por la violencia y

¹⁹ “o tempo nacional torna-se concreto e visível no cronótopo do local, do particular, do gráfico, do princípio ao fim” (Bhabha, 1998, p. 204).

²⁰ Digamos que o que se pode *saber* sobre ele está inteiramente envolvido no que aconteceu; Não há, materialmente, nada mais do que este referente do conhecimento, mas tudo isso está capturado na ruptura inerente ao processo de verdade, para que, pertencente à sua própria situação (política, científica, artística, amorosa...) e à verdade que *se torna*, “*alguém*” permanece imperceptível e internamente quebrado, ou trespassado, por essa verdade que “*passa*” por esse múltiplo que *se sabe* ser (Bhabha, 1998, p. 20).

²¹ “Devir não é uma generalidade, não há devir em geral: não se poderia reduzir esse conceito, instrumento de uma clínica fina da existência concreta e sempre singular, à apreensão extática do mundo em seu universal escoamento - maravilha filosoficamente oca. Em segundo lugar, devir é uma realidade: os devires, longe de se assemelharem ao sonho ou ao imaginário, são a própria consistência do real. Convém, para compreendê-lo bem, considerar sua lógica: todo devir forma um “bloco”, em outras palavras, o encontro ou a relação de dois termos heterogêneos que se “desterritorializa” mutuamente. Não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas uma outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a ‘faz fugir’[...]” (Zourabichvili, 2004, p. 24).

desaparición de los cuerpos y con ellos de su propio saber que son. De esta forma, las personas que pasan a vivir la búsqueda y el duelo son cuerpos sensibles que buscan completar la verdad que cada uno es, la verdad de ese alguien ausente, alguien definido como “este cuerpo, y todo aquello de lo que él es capaz, lo que entra en la composición de un *punto de verdad*” (Badiou, 2004, p. 19) . Un cuerpo cargado de un punto de verdad que viene en busca de ser develado a partir de un acontecimiento y un rompimiento en de una forma continua, como también lo entendería Badiou, citado anteriormente.

El cuerpo se significa en cuanto cuerpo (de la) interioridad de sentidos [*sensee*]: no hay más que ver todo lo que se le hace decir al cuerpo humano, a su postura erecta, a su pulgar oponible, a sus “ojos donde la carne se hace alma” (Proust). Así el cuerpo presenta el ser-sí mismo del signo, es decir, la comunidad consumada del significante y el significado, el fin de la exterioridad, el sentido directamente en lo sensible — *hoc est enim*” (Derrida, 2011, p. 267).

La verdad de un cuerpo siendo su propio saber no es solamente en su aspecto físico, en su deseo de encuentro con el cuerpo para completar el duelo, sino como un cuerpo atravesado por lo vivido. “Na medida em que o corpo incide nele quando atravessado por “afectos” ou “devires” irredutíveis aos vividos fenomenológicos” (Zourabichvili, 2004, p. 15). En una situación de duelo sobre cuerpos y seres que lo contienen, ¿cómo no convertir el cuerpo-víctima en una instrumentalización?, ¿exponer los hechos, las ausencias y el dolor sin cubrirlo de morbo y convertirlo en espectáculo del propio destino carnal del hombre que es la muerte? Es decir, sin ultrapasar lo que sería una mirada ética, pero sin llegar a ser una forma paralizada y paralizadora del sufrimiento.

El cuerpo víctima es cuerpo consensuado, en el énfasis o el pudor de su contemplación. Por un efecto de interferencia, despierta la piedad, una piedad sospechosa en estos tiempos anestesiados. Y bajo la cobertura de una atención redoblada frente al sufrimiento, a los cuerpos torturados, este cuerpo impone a menudo un chantaje moral: se muestra bajo la cruel luz de la insensibilidad, la inhumanidad de quién no comulgará con el recogimiento impuesto. Una estética del anonadamiento -aquella en la que queda suspendida toda mirada crítica, toda libertad de espectador- reduce a su vez a soportar a la exhibición del sufrimiento (Haber; Bernard; Pascale, 2007, p. 122).

Lo anterior plantea especialmente una inquietud para el espectador y el artista creador que aborda en sus obras el conflicto armado y el delicado trabajo de representar momentos de la memoria y históricos atravesados por la violencia con imágenes, relatos de víctimas, narraciones autorales, obras artísticas. Y es la pregunta sobre ¿cómo ser solidario y piadoso sin caer en una estética del anonadamiento, de una sospechosa piedad que esconde el miedo a caer en la insensibilidad y inhumanidad?, conseguir despertar y/o mantener la mirada y el diálogo crítico sin que eso signifique que no se solidariza con el sufrimiento de las víctimas.

Hasta este punto se ha visto que el cuerpo además del físico, también es un cuerpo en una concepción amplia, es decir, no solo existe su aspecto material, sino en su cualidad de devenir en el tiempo como memoria y saberse una verdad siendo un “alguien”. Capaz de afectar y ser afectado, tanto en el grado material como el grado intangible como lo pueden ser las emociones y sentimientos, pues aunque se quieran describir con la mayor precisión posible, las palabras siempre faltan o son imprecisas. Tal vez, e ahí uno de los tantos significados que se le atribuye a la poesía, “la poesía no es; la poesía tan solo está” (Molano, 2020, p. 337). Cuerpos memoria que hablan y se inscriben en la historia, cuerpos que por su ausencia es necesario talvez buscar otros medios de lenguaje para establecer un diálogo.

Una de estas formas del lenguaje que por sus propias características dadas hacia lo intangible del ser y lo que no cabe solamente en palabras pueda generarlo, sea el arte y las obras artísticas, que – sumándose y dialogando con otras iniciativas igual de necesarias como la escucha, sistematización, catalogación, seguimiento e investigación de los relatos de las víctimas por instituciones oficiales como el Centro de Memoria Histórica –, buscan provocar una comunicación que interroge a los espectadores, y permita construir un diálogo crítico, aunque no sea siempre con palabras, constituyendo al mismo tiempo la memoria histórica.

Pero ¿sino se puede nombrar todo lo que se siente, todo lo que las víctimas sienten, mostrar lo que atravesaron los cuerpos en el tiempo (su flujo interrumpido por la violencia o la desaparición) y dar una respuesta, o una solución que muchos esperan? ¿Qué hacen los cuerpos en sus diversas formas de presencia expuestos a través del arte, del registro fotográfico, audiovisual, de los performances? Posiblemente querer tocar, mostrar la verdad de un cuerpo en su esencia establecida

en el reconocimiento de su incompletud, en el de las víctimas directas, incompletud obligada impuesta, en el espectador en su propio devenir del tiempo. Tocar através de un objeto un cuerpo, físicamente y en su esencia sensible, generar un contacto, un tacto, y tocar.

En la escritura silenciosa que se despliega en mi cuerpo y en mi memoria, geográficamente permanezco distante físicamente de diversos cuerpos que llegan a sensibilizarme, como es el caso de esta tesis. Sin embargo, al mismo tiempo me reúno con otros cuerpos que también me tocan, como lo menciona Homi Bhabha “reunir memorias del subdesarrollo, de otros mundos vividos retroactivamente; reunir el pasado en un ritual de renacimiento; recogiendo el presente” (Bhabha, 1998, p. 198)²² Traducción nuestra. La noción de cuerpo, en ese sentido, produce de alguna forma una conexión, entre poesía y cuerpo, cercana a la definición performativa de “corpografía” de Ricardo Aleixo entendida como “la definición que doy a la forma particular en la que practico y pienso sobre la performance, como formas de lectura [junto a la poesía]” (Aleixo, 2011, p. 1)²³ Traducción nuestra. El cuerpo es lectura y al mismo tiempo escrita, siguiendo la noción de “corpografía” de Aleixo, pues, I entiende que “el acto de leer es también un gesto performativo, ya que implica formas específicas de acción del cuerpo en la aprehensión de un texto determinado.” (Aleixo, *op. cit.*, *ibid.*)²⁴ Traducción nuestra. De esta forma, si se comprende que un contexto social y político, en este caso el colombiano, podría ser un texto, pues en él hay sujetos que se inscriben con sus propias voces y crean canales de comunicación verbales y con ellas textuales que producen un texto propio. La propia lectura que se hace de él sería en sí un performance, como también lo puede ser la lectura de otros textos que se hacen de este contexto y, de donde surgiría una tesis teórica que puede entablar diálogos para la aprehensión del texto que se establece en el contexto de violencia en Colombia, en este caso la propia tesis y el estudio sobre las obras de los artistas.

Así, si la lectura es también un acto corpográfico y promueve una gestualidad performativa, de esta forma, las propias obras artísticas pueden ser entendidas como lecturas corpográficas de un texto complejo que es la violencia en Colombia y, que al

²² “reunindo as memórias de subdesenvolvimento, de outros mundos vividos retroativamente; reunindo o passado num ritual de revivência; reunindo o presente” (Bhabha, 1998, p. 198).

²³ “a definição que dou à forma particular pela qual pratico e penso a performance, como formas de leitura” (Aleixo, 2011, p. 1).

²⁴ “o ato da leitura é, também, um gesto performativo, por envolver modos específicos de agenciamento do corpo na apreensão de um determinado texto” (Aleixo, 2011, p. 1).

mismo tiempo se vuelven memoria escrita por medio de, una lectura del pasado, del presente y posibilidades de un futuro. Es en ese sentido en que esos cuerpos, se vuelven también cuerpos memorias revividos en el presente a través de los propios cuerpos que son sensibilizados y tocados por la guerra. Según Maya Aguiluz Ibargüen, “el cuerpo humano que invocamos aquí juega las veces de punto partida desde donde se hilvanan recuerdos de vividos y se reinsertan las vidas personales en los cuerpos sociales” (Ibargüen, 2004, p. 3).

El cuerpo de esta forma necesita, al mismo tiempo, ser tocado por otros más allá de la propia superficie, y mediante el tacto es que el ser viviente credencia su presencia en el mundo. El sentido del tacto y la forma de sentir el mundo son indisociables por, una conllevar a la otra. “El tacto es el lugar permanente de ese intercambio en el que se identifica lo no idéntico, en el que somos entregados al mundo y a las formas del mundo otorgadas a nosotros mismos” (Chrétien, 1997 p. 138). Con el tacto, al igual que de forma corpográfica se puede conocer el mundo y no solo así mismo, sino esencialmente lo que es diferente, lo no idéntico. A través del tacto se crean lugares de memoria y el cuerpo es ese receptáculo desde el que se escribe la historia, propia y exterior. “Cualquier sensibilidad particular se limitará a prolongar y desarrollar ese primer consentimiento al ser” (Chrétien, *op. cit., ibid.*). Sentir, se da con el tacto y la corpografía, es decir lectura del texto, tocar el propio ser y el ser del otro.

El tacto es el sentido de la hipérbole: nuestras propias cualidades, que no son percibidas como tales, sirven de medida a lo que no es nosotros. Aún es preciso señalar que nada de esta descripción se ve afectado por las tesis explicativas que hacen de la carne o bien el propio órgano, o bien el simple medio del tacto: si el órgano es interior, no por ello es menos corporal, y, si la carne es sólo medio, el papel de éste último no es transmitir al órgano sus cualidades propias, sino las de los sensibles exteriores (Chrétien, 1997, p. 120).

Si es a través del cuerpo que tocamos los otros y también podemos hacer una lectura corpográfica los lugares que se constituyen en memoria cuerpo, “dependen menos...por acciones y voluntades externas que por cierta fuerza (y voluntad) por rememorar, en un ejercicio de apropiación de historias muchas y multiplicándose (pequeñas vs. la memoria histórica fundida en el relato de los estados nacionales)” (Ibargüen, 2004, p. 4). Los lugares de la memoria surgen por medio del rememorar

individual, los cuerpos individuales se encuentran con los cuerpos sociales, y las memorias individuales con las memorias nacionales.

El cuerpo memoria, se da también con el tacto, o contacto con otros cuerpos, pudiendo estos ser lugares también, entendidos en ocasiones como marcas, “esa huella que hace factible la preservación y la legibilidad del pasado” (Ibargüen, 2004, p. 6). Según Aguiluz se produce una coincidencia entre lugar y marca que acaba produciendo la propia memoria “la coincidencia del lugar y la marca se desdobra en la vía de la memorización, como registro y recuento de acontecimientos y sucesos” (Ibargüen, *op. cit.*, *ibid.*). El tacto que se da no solamente en lo físico sino en el alma y espíritu, y es posible solamente cuando hay otro que pueda ser tocado. En ese sentido es que el arte se acerca más a los afectos y se aleja de la mera figuración que busca registrar, presentar o denunciar, aunque también en su representación pueda contener lo anterior, su esencia está en crear con-tacto entre dos cuerpos diferentes, el arte posibilita un mejor tacto para que se de ese encuentro “tener un mejor tacto es estar entregado aún más íntegramente al mundo, expuesto a él y respondiéndole mejor, según todo nuestro cuerpo y, por tanto, según toda nuestra alma” (Chrétien, 1997, p. 125).

El tacto corresponde a la unión de todos los sentidos, según esta atribución controversia dada por Aristóteles²⁵, tal vez por eso la responsabilidad del artista es grande, pues no solamente importa mostrar y representar los cuerpos con la urgencia de crear memoria histórica, sino la forma en que son evocados y generados para crear contacto entre ellos, para tocar ¿qué tipo de contacto es el que está siendo evocado? ¿Qué de esos cuerpos en su totalidad y ese alguien se quiere poner en contacto? Entendiendo que es en ese contacto donde se produce un toque que es afección, Pérez Moreno cita a Jean-Luc Nancy, como algo que es “antes que nada pasión y el movimiento de la pasión, de una pasión cuya naturaleza misma es ‘tocar’: ser tocado [...], potencia de recibir de ser afectado” (Nancy *apud* Pérez Moreno, 2018, p. 13)

²⁵ Para Plotino o San Agustín, que sacan provecho de los progresos de la fisiología nerviosa, la explicación de Aristóteles ha caducado. Pero Plotino dice que el órgano del tacto es todo el cuerpo, *pan to soma*, lo que lo separa radicalmente de los demás sentidos (Chrétien, 1997, p. 287). San Agustín escribe que “el propio sentido del tacto se difunde por todo el cuerpo” (Chrétien, 1997, p. 288). Por ello el tacto nos entrega al mundo sin retorno ni retirada posibles, pues si podemos cerrar los ojos y los labios, tapar los oídos o las narices, siempre tocamos y siempre somos tocados, lo queramos o no.

Esta afección solo se da por la abertura de sí hacia el otro, la afección deja que sea un abertura de sí reflexiva y no meramente sensible, de echo es por la abertura hacia lo otro, hacia lo ajeno, que retornamos a nosotros mismos “sólo me siento gracias a lo otro; es él quien me entrega a mí mismo en la medida en que el retorno sobre uno mismo y sus propios actos o afecciones lo supone siempre” (Chrétien, 1997, p. 141). Sentir en la intimidad se da porque existe el otro, porque está abierto a la afección, “la sensación más íntima, la de mi propia vida sensible en acto, es al mismo tiempo la más abierta, y su intimidad sólo se despliega según esa apertura” (Chrétien, *op. cit.*, *ibid.*). El arte puede generar está relación entre cuerpos que se tocan en silencio, se abre un diálogo íntimo en el que a través del otro se puede sentir así mismo y exteriorizar por tanto otra forma de ser y encarar lo exterior. “Sentirse a sí mismo no es un comienzo, es una respuesta a la llamada de lo sensible distinto a mí sobre lo cual se ejercen mis actos” (Chrétien, *op. cit.*, *ibid.*).

Es con el cuerpo, no solamente físico sino corpográfico que constituye un lugar memoria, es un cuerpo físico en el que además de sentir el mundo a través de el, es con el que somos afectados y afectamos esencialmente los otros con el tacto y el tocar, se constituye un alguien y sobre ese alguien nos entregamos al mundo, que se compone a la vez memoria-historia. Con el tacto se hace una travesía hacia lo que está fuera de nosotros, pero al mismo tiempo permite que se encuentre consigo mismo, “la carne es un medio interior y connatural y no un *sensorium*” (Chrétien, 1997, p. 148). Propiamente las obras de los artistas que son estudiadas en el siguiente trabajo nos presentan cuerpos de diversas formas, sin llegar a enfocar propiamente en los cuerpos en su forma física, sino el cuerpo físico como signo propio “la comunidad consumada del significante y el significado, el fin de la exterioridad, el sentido directamente en lo sensible” (Derrida, 2011, p. 267), en que son evocados, sin que esto le quite al cuerpo su carácter histórico del que Foucault hablaba, “es el cuerpo quien soporta, en su vida y su muerte, en su fuerza y en su debilidad, la sanción de toda verdad o error [...]” (Foucault, 2001, p. 101).

1.3. Lenguajes artísticos en la representación de la violencia

Cuando se quiere transmitir algo que no sea solo en palabras porque de alguna forma lo que se quiere decir ultrapasa el lenguaje hablado o puede tener variados significados e interpretaciones, o porque la potencia del evento parece ultrapasar lo que cabe en ellas, se hace necesario una búsqueda de medios que puedan crear una posibilidad de transformar lo sucedido en lenguaje. Ese lenguaje al mismo tiempo podrá provocar un sin número de sentidos, y por qué no, otras formas de lenguaje. Creando un diálogo con y más allá de las palabras, donde sea articulado el encuentro y el toque entre cuerpos, sentidos y lenguaje.

Surge la pregunta entonces ¿cómo comunicarse mediante otras formas de lenguaje y que al mismo tiempo puedan complementarse entre sí? Si el lenguaje hablado es el puente entre lo que percibo, siento, sé, conozco e intuyó del mundo, con las formas en que los otros viven y sienten el mundo, el no poder decir o el no poder nombrar en palabras algo que quiere ser expresado puede proponer tres desafíos iniciales: 1. Identificar y leer otras formas de expresión de lenguaje; 2. Conseguir comprender y aprender de otras formas de lenguaje y 3. Saber expresar ese nuevo lenguaje, de tal forma que lo que se pretende comunicar sea entendido y genere un tocar entre cuerpos y sentidos.

No obstante, antes de identificar, aprender y expresar en otros niveles y formas de lenguaje cabe la pregunta de si ¿existe algún tipo de lenguaje que exprese totalmente lo que se quiere decir? Pues veamos, cada vez que se intenta expresar, transmitir o comunicar en palabras cualidades, emociones, sentimientos o características de alguna persona, objeto físico o metafísico, las palabras en ocasiones faltan para definirlos en su totalidad, parece que hay algo que se escapa y se escabulle en las formas de las letras. Así, en cuanto se intenta definir algo en palabras se pueden estar ignorando otras cosas que también la componen. Ese riesgo de lenguaje incompleto de igual forma puede ser encontrado en los demás tipos de lenguajes como la fotografía, el cine, el teatro, el performance, solo por nombrar algunos. Haciendo que comunicar o expresar pueda ser una tarea incompleta, cuando no es confusa en su propia forma.

Por tanto, un estudio de una forma de lenguaje, como la imagen, no es necesariamente un estudio que se contrapone a la palabra, sino que puede serle

complementario. De tal forma, que permita una aproximación a otros campos del lenguaje, las emociones, los sentimientos y otras formas de raciocinar, comprender, interpretar y estar en el mundo. La palabra está presente, pero se hace necesario complementarla con otras expresiones y formas del lenguaje para entender algo en un sentido más amplio²⁶. En este caso, la memoria de algunas de las consecuencias de la violencia en Colombia.

El filósofo e historiador de arte Georges Didi-Huberman en algunos de sus trabajos identifica, lee e intenta comprender y aprender de otras formas de lenguaje, como los es la fotografía o el cine, para luego expresar en palabras lo que de ellos le interesa desvelar. ¿Por qué?, ¿qué amerita ese tipo de trabajo y cambio de un lenguaje para otro?, ¿qué tipo de mensaje encuentra en las fotografías y objetos que lee y aprende que no están en las palabras escritas o dichas? Exactamente el trabajo que hace Huberman es mostrar lo que no fue dicho, o aún más, mostrar lo que faltó en lo dicho y lo conocido en palabras. Lilia Moritz Schwarcz al respecto de las imágenes instiga a “buscar los usos de las imágenes no como ilustraciones, sino como documentos que, como otros, construyen modelos y concepciones.” (Didi-Huberman, 2014, p. 393)²⁷. Haciendo que una memoria histórica de un contexto nacional, como la violencia en Colombia pueda ser pensada y constituida también a partir de imágenes “no como imágenes fijas ligadas a ciertos temas o contextos, sino como elementos que circulan, interpelan, negocian” (Didi-Huberman, *op. cit.*, *ibid.*)²⁸.

En lo que cabe a esta tesis se hará un estudio y reflexión de obras audiovisuales, fotografías, instalaciones, video-instalaciones que abordan la violencia en Colombia en diversas estancias, épocas y momentos. Entendiendo que la palabra y la imagen se encuentran en un embate entre el poder político y sus formas de representación, como lo señala William John Thomas Mitchell, “la política también está profundamente conectada con problemas de representación y mediación y no sólo con los vínculos formales entre los «representantes» y sus constituciones, sino

²⁶ Un caso que puede ser citado en Brasil es el de los estudios realizados por la antropóloga Lilia Moritz Schwarcz sobre algunas imágenes y su influencia para la construcción de la representación de la Nación y del Estado durante el Segundo Reinado. Véase (Moritz Schwarcz, 2014).

²⁷ “vasculhar usos de imagens não como ilustrações, mas como documentos que, assim como os demais, constroem modelos e concepções” Didi-Huberman, 2014, p. 393).

²⁸ “não como imagens fixas e presas a determinados temas ou contextos, mas como elementos que circulam, interpelam, negociam” (Didi-Huberman, *op. cit.*, *ibid.*).

también con la producción de poder político mediante los medios de comunicación” (Mitchell, 2009, p. 11).

Sin embargo, los artistas que apuntan a las políticas de la imagen en este estudio serán a partir de las propias obras, sus formas y sus diversos sentidos que puedan suscitar y ser pasibles de interpretaciones y reflexiones. Pues es exactamente develando lo que está detrás de la materialidad y las relaciones más visibles en las obras, que se propone un cuerpo analítico, reflexivo y crítico, hasta donde sea posible, con relación a una memoria de la violencia en Colombia en las obras estudiadas. Es decir que no se estudiará directamente una política de las imágenes en el contexto de violencia colombiano, sino, explorar los posibles sentidos de las obras con la construcción de la memoria con relación a la violencia de forma amplia, así como las relaciones estéticas que las obras artísticas, en los que se incluyen imágenes como fotografías y/u obras audiovisuales, formulan en dicho contexto social, político y afectivo. Con el objetivo de formular las obras artísticas estudiadas como formas alternativas de la memoria histórica en un contexto de violencia, así como posibles actores de significación y resignificación de estas memorias en el tiempo, presente y futuro con relación a los actores envueltos en este contexto.

El propio Mitchell ya mencionaría que “la noción misma de una teoría de las imágenes sugiere un intento de controlar el campo de representaciones visuales con el discurso verbal. Pero supongamos que invirtiéramos las relaciones de poder entre el “discurso” y el “campo” y tratáramos de *dar imagen (picture)* a la teoría” (Mitchell, 2009, p. 17). Esa teoría en realidad sería de los afectos y los sentidos que surgen en las obras de arte en un contexto de violencia, teoría tal vez que está siempre por hacerse y renovarse. Pues en cuanto suceden las obras, esto es, en cuanto haya alguien que las haga presentes se transforman y manifiestan afectos, sentidos y sentimientos diferentes, que al mismo tiempo producen una memoria afectiva de la violencia.

Para esto será menester citar teóricos, artistas y obras que se hayan formulado cuestionamientos y reflexiones semejantes en contextos de guerra y violencia.

Entre los historiadores del arte y teóricos que abordan la relación y el sentido de manifestaciones artísticas y obras de arte antes, durante y después de una guerra es el conocido historiador de arte Georges Didi-Huberman. Conocido por estudiar los

campos de concentración Nazis en libros como *Imágenes pese a todo*, *La supervivencia de las luciérnagas*, *La imagen superviviente* (2002), *Cuando las imágenes toman posición* (2009), entre otros. Que puede decir este autor frente a la pregunta ¿qué dicen las imágenes cuando las palabras faltan, cuando parecen no alcanzar? ¿De qué forma Didi-Huberman las escudriña?

En primera instancia hace un trabajo arqueológico y de excavación en la imagen, tanto físicamente hablando, pero también como lector, al ir a los lugares en donde se localizaban los campos de concentración judíos y se sumerge en la geografía y en la arquitectura de los lugares para identificar detalles y pistas que le puedan revelar también lo que sucedía en los campos de concentración nazis. En segunda instancia los lenguajes de los que se vale para llegar a ese tipo de hallazgos no necesariamente se sobreponen entre sí, sino que se entrelazan, se complementan. Un ejemplo de arqueología, excavación y complementariedad de varios lenguajes para develar rastros que pueden aportar un relato historiográfico de los judíos en los campos de concentración está en su texto *Écorces (Cascas)*, relato de su visita al museo de Auschwitz- Birkenau en Polonia en el 2011.

Antes de partir, fotografié el suelo del crematorio V. El cemento todavía está firme, sólo agrietado, agrietado en algunos lugares. Musgos o líquenes han invadido el lugar... los suelos nos hablan precisamente en la medida en que sobreviven, y sobreviven en la medida en que los consideramos neutros, insignificantes, sin consecuencias. Precisamente por eso merecen nuestra atención. Son cascarones de la historia. La arqueología no es sólo una técnica para explorar el pasado, sino también, y principalmente, una anamnesis para comprender el presente. Por eso el arte de la memoria, afirma Benjamin, es un arte "épico y rapsódico": "En el sentido más estricto, pues, así como un buen informe arqueológico no sólo debe indicar los estratos de donde proceden los descubrimientos, sino también y sobre todo aquellos que antes necesitaban ser atravesados, la verdadera memoria debe, de manera épica y rapsódica, proporcionar al mismo tiempo una imagen de quien recuerda". Por lo tanto, no es mi intención, observando este suelo, sacar a relucir todo. que esconde capas de tiempo que tendré que atravesar antes de llegar a él y que venga y se una, aquí mismo, al movimiento –la inquietud- de mi propio presente [...] (Didi-Huberman, 2017, pp. 65 e 67)²⁹
Traducción nuestra.

²⁹ "Antes de ir embora, fotografei o chão do crematório V. O cimento continua firme, apenas fissurado, rachado em certos lugares. Musgos ou líquens invadiram o local... os solos falam conosco precisamente na medida em que sobrevivem, e sobrevivem na medida em que os consideramos neutros, insignificantes, sem consequências. É justamente por isso que merecem nossa atenção. Eles são cascas da história. Arqueologia não é apenas uma técnica para explorar o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente. Eis por que a arte da memória, diz Benjamin, é uma arte "épica e rapsódica": "No sentido mais estrito, portanto, assim como um bom relatório arqueológico não deve apenas indicar as camadas de onde provêm as descobertas, mas também e sobretudo aquelas que precisaram ser atravessadas antes, a verdadeira lembrança deve,

Didi-Huberman destaca algunas características de arqueología del lugar y excavación en la búsqueda de los detalles y rastros que pueda desvelar parte de la historia de la violencia acometida en el holocausto, el cual es un pasado remoto pero que vibra constantemente en el presente. Su arqueología atañe a la memoria y el poder revelador de la imagen, los objetos y las fotografías. Permitiéndole ver rastros, huellas, vestigios, ruinas que hablan y que pueden complementarse en una lectura amplia con otros lenguajes como la literatura, y que al mismo tiempo por sí mismas tornan posible otro tipo de lecturas.

Las fotografías a las que se refiere en “Cascas” no son especialmente informativas, en un sentido si se quiere, periodístico, pues en la propia imagen el espectador apenas encuentra señales o vestigios que dan solamente una pequeña idea de algo que trasciende los objetos que se muestran. Evitando de esta forma la banalización del horror de las imágenes producido por “familiarizar al público con el horror que han producido un efecto contrario: hicieron visible lo inimaginable, agrandando el reino de lo posible, con lo cual el efecto de *shock* que tuvieron las primeras imágenes del Holocausto, cuando aún estas eran jóvenes, perdió su impacto y las imágenes se banalizaron” (Vélez, 2018, p. 49).

Es posible que Huberman, -al igual que algunos otros estudiosos de la imagen en tiempos de guerra, sean antes, durante o después en los territorios europeos y sus más conocidas guerras mundiales o las dictaduras y guerras internas en el continente sur americano - recurra a las imágenes porque hay en ellas un lenguaje entre lo dicho y lo no dicho. Rastros en el sentido de Walter Benjamin al referirse a las fotos de Eugène Atget.

Cuando el hombre se retira de la fotografía, el valor de exposición supera, por primera vez, el valor de culto. Las fotos se transforman en actos en el proceso de la historia. En esto radica su significación política latente. La contemplación libre les es adecuada. Ellas inquietan al observador, que

num modo épico e rapsódico, fornecer ao mesmo tempo uma imagem daquele que se lembra" Dai não ser pretensão minha, observando esse solo, fazer emergir tudo que ele esconde. Interrogo apenas as camadas de tempo que terei de atravessar antes de alcançá-lo. E para que ele venha juntar-se, aqui mesmo, ao movimento -à inquietude - de meu próprio presente [...]” (Didi-Huberman, 2017, pp. 65 e 67).

presente que debe seguir un camino definido para acercarse a ellas. (Benjamin, 1955, p. 5)³⁰ Traducción nuestra.

El observador hace un trabajo de encontrar y seguir los rastros en las fotografías que le revelen huellas, en el sentido de Emanuel Levinas. “Es la inserción del espacio en el tiempo, el punto en el cual el mundo se inclina hacia un pasado y un tiempo. Este tiempo es la retirada del Otro... no es para nada una degradación de la duración, íntegra en el recuerdo. La superioridad no reside en una presencia en el mundo, sino en una trascendencia irreversible [...]” (Levinas, 2001, p. 71).

Las fotos y las imágenes revelan, cuestionan, hablan en rastros y huellas y van construyendo una memoria de la violencia en la propia interpretación que hace el lector, haciendo interpretaciones y reflexiones a partir de su lectura. Dejando afectarse por los sentidos de la imagen y los rastros que en ellas se encuentran. Abriendo posibles caminos de interpretaciones y reflexiones, que no sean meramente informativas, en un contexto difícil de abordar con crudeza objetiva y cuya naturaleza está imbricada de caminos de múltiples relatos, acontecimientos y matices como lo es la violencia y el mostrar sus causas, consecuencias y manifestaciones. La cual encuentra por veces otros lenguajes de expresión además del hablado y el escrito para develar su complejidad, creando una constelación en el que se encuentra pasado y presente a partir de la imagen, lo que Walter Benjamin llamaría de imagen dialéctica.

No es que el pasado arroje su luz sobre el presente o que el presente arroje su luz sobre el pasado; pero la imagen es aquella en la que lo sucedido se reúne ahora en un instante, formando una constelación. En otras palabras: la imagen es dialéctica en la inmovilidad. Porque, si bien la relación entre el presente y el pasado es puramente temporal y continua, la relación entre lo que pasó y él ahora es dialéctica: no es una progresión, sino más bien una imagen que salta. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticas (es decir: no arcaicas), y el lugar donde las encontramos es el lenguaje (Benjamin, 2009, p. 504)³¹ Traducción nuestra.

³⁰ “Quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera, a primeira vez o valor de culto. As fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso a sua significação política latente. A contemplação livre lhes é adequada. Elas inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas”. (Benjamin, 1955, p. 5)

³¹ “Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem” (Benjamin, 2009, p. 504).

El sentido de la imagen en su fuerza manifestada en su aparente inmovilidad también se hace presente en teorías de la imagen más cercanas al ícono y el símbolo, como la semiótica. Hans Belting en sus estudios sobre la imagen antes de la edad del arte ya diría que la apariencia del ícono “inaugura una experiencia personal de sus contenidos, estimulados con la ayuda de medios afectivos como la mímica, el gesto o el color. Por otra, encierra ahora todo en la distancia insalvable de un mundo en el más allá” (Belting, 2009, p. 42). Belting dice esto en relación a un estudio de las imágenes religiosas y un estudio teológico, aspecto sobre el que no está enfocado el presente estudio, pero lo anterior ayuda a entender que tan amplio y sobre que variedad de estudios se plantea la cuestión de la imagen y lo que la sobrepasa en su propia materialidad estética.

Así, el propio Belting advierte que el propio ser humano, “nunca se ha liberado del poder de las imágenes, pero lo ha experimentado en otras imágenes y de otras maneras” (Belting, 2009, p. 26). Es decir, el hombre ha estado siempre relacionado a las imágenes y su poder estético, y un estudio de la “historia de la religión o la historia del sujeto, ambas indisolublemente ligadas a la historia de la imagen, no pueden ser narradas sin un esquema histórico” (Belting, *op. cit., ibid.*), en este caso, el estudio de las imágenes y las obras artísticas se produce a partir de la historia que las componen, un estudio sobre lo estético que como dice Belting, “ofrece, si uno quiere, una especie de compensación entre la experiencia de la imagen perdida y la experiencia que permanece” (Belting, *op. cit., ibid.*).

El interés central del trabajo está en explorar algunas de las formas de representación de la violencia colombiana y sus consecuencias en algunas obras artísticas que pueden encajarse como contemporáneas, entendiendo lo contemporáneo y una mirada contemporánea del artista / escritor como “aquel que tiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad [...] contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le concierne y no deja de interpelarlo” (Agamben, 2009, p. 62-63)³² Traducción nuestra. Los artistas buscan en lo oscuro de su presente, aquello que no se muestra

³² “Aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro... Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (Agamben, 2009, p. 62-63).

directamente, percibir en esa oscuridad una luz “es, en el tiempo cronológico, algo que urge dentro de él y lo transforma” (Agamben, 2009, p. 65)³³ Traducción nuestra.

Partiendo del presupuesto que dichas obras artísticas están constituidas con cuerpos que hablan, ausentes, pero al mismo tiempo huellas presentes cuando se desvelan, se muestran y son representados en fotografías, audiovisuales, videos, pinturas (además de los relatos escritos y hablados que también están presentes en ellos) y leídos por espectadores lectores. Son re organizados en algún tipo de medio que los conecta y los hace emerger algún tipo de mensaje. Es en este punto en el que la noción de arqueología de la que nos habla Didi-Huberman, en la que el espectador / lector hace una búsqueda de vestigios y rastros en las imágenes para darles un sentido, explicativo o sensitivo, se conecta con lo ‘contemporáneo’ de Agamben, pues para este último, lo contemporáneo surge desde un trabajo de arqueología del pasado en el presente, es en ese diálogo que se produce lo contemporáneo, para Didi-Huberman en ese diálogo surge la imagen, “el contemporáneo hace actuar una relación especial entre los tiempos” (Agamben, 2009, p. 71). Respondiendo a un llamado que no puede ignorar de su propio tiempo, pero que se conjuga directamente el tiempo pasado.

Es como si aquella invisible luz que es la oscuridad del presente, proyectase su sombra sobre el pasado y éste, tocado por ese haz de sombra, adquiriese la capacidad de responder a las tinieblas del ahora. Es algo del género que debía tener en mente Michel Foucault, cuando escribía que sus indagaciones históricas sobre el pasado son solamente la sombra traída de su interrogación teórica del presente. Y Walter Benjamin, cuando escribía que el índice histórico contenido en las imágenes del pasado muestra que éstas llegarán a la legibilidad sólo en un determinado momento de su historia. Es de nuestra capacidad de escuchar esa exigencia y aquella sombra, de ser contemporáneos no solo de nuestro siglo y del “ahora”, sino también de sus figuras en los textos y en los documentos del pasado (Agamben, 2009, pp. 72-73).

Las obras estudiadas aquí, y también otras, por qué no, se abren en un eterno presente, que Agamben llama de contemporáneo, conjurado a través de la imagen dialéctica de Benjamin, que sería el lenguaje del pasado y del presente, lanzado de nuevo al presente, donde se conjugan en una constelación. En una acepción amplia

³³ “É, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma” (Agamben, 2009, p. 65).

del lenguaje, es decir imágenes, obras artísticas, palabras, sentidos, interpretaciones. La memoria de la violencia sucediendo en el presente, a través de imágenes dialécticas que pueden superar formas del lenguaje para presentar mensajes. Pero, ¿Qué mensajes son esos los que nos dicen los cuerpos víctimas, responsables, testigos de la violencia en Colombia en algunas de las obras de arte colombiano? ¿Quién los pone hablar, de qué forma, por qué, por qué habríamos de escucharlos y guardar lo que dicen, desde donde nos hablan?

El deseo de explorar de forma crítica las obras artísticas y sus imágenes comparte el sentido en que William John Thomas Mitchell se propone abordarlas, “desplazando la pregunta de qué hacen las imágenes a qué quieren, del poder al deseo, del deseo a lo que le falta” (Mitchell, 2015, pp. 171-176)³⁴ Traducción nuestra. Es menester así, que sea estudiado el posible poder de la imagen y las obras artísticas desde su propia referencialidad expresiva o en términos de Benjamín, desde su propia dialéctica. Reconociendo su poder a través de lo que estas referencian y lo que en ellas está presente y representado. Develando talvez, el deseo de las imágenes y obras artísticas y lo que se proponen comunicar, expresar, mostrar o representar.

De esta forma, al realizar un estudio de algunas obras de arte, se destacarán cuerpos (víctimas, victimarios, instituciones) representados. Proponiendo una reflexión teórica sobre la relación estética entre obra de arte, representación de la violencia y como estos al mismo tiempo generan una memoria de la violencia por medio del arte y no solo a través de los discursos históricos oficiales. Destacando hipótesis y posibles caminos en el entendimiento de conceptos más amplios como la relación entre cuerpo, territorio, poder, memoria y violencia como tema en el arte colombiano que permita a través de su lectura entender la “creación de nuevos sentidos que permite el lenguaje”, como Marilena Chauí hace referencia.

El mundo da origen a significados y palabras, los significados conducen a la creación de nuevas expresiones lingüísticas, el lenguaje crea nuevos significados e interpreta el mundo de nuevas maneras. Hay un continuo ir y venir entre las palabras y las cosas, entre ellas y los significados, de tal manera que realidad, pensamiento y lenguaje son inseparables, se originan uno al otro y se interpretan mutuamente (Chauí, 2000, p. 4)³⁵.

³⁴ “deslocando a pergunta de o que as imagens fazem, para o que elas querem, do poder para o desejo, o desejo no sentido do que lhe falta” (Mitchell, 2015, pp. 171-176).

³⁵ “O mundo suscita sentidos e palavras, as significações levam à criação de novas expressões lingüísticas, a linguagem cria novos sentidos e interpreta o mundo de maneiras novas. Há um vai-e-

Así, la lectura e interpretación del contexto de la violencia en Colombia a través de expresiones artísticas que hacen uso de lenguajes plásticos, visuales y audiovisuales promueve una lectura a través de los sentidos que surgen dentro pero también de forma complementaria, y en ocasiones, externo al lenguaje escrito y hablado. lo cual permite la reflexión de otros sentidos e interpretaciones de ese contexto particular que a veces no cabe en el lenguaje hablado o escrito, conocido también la memoria de la violencia. Me propongo entonces, un estudio que consiga interpretar características de esas otras formas de lenguaje empleadas para relatar y crear la memoria de la violencia, identificando y leyendo otras formas de expresión de lenguaje; interpretando y aprendiendo de otras formas de lenguaje; y finalmente expresando con el propio lenguaje las particularidades del encuentro de esos lenguajes en la interpretación, significación y re-significación que en ellas pueda haber de los relatos de la violencia en Colombia y que no cabe en ocasiones en la palabra hablada y escrita como el silencio, el dolor, la rabia, la impotencia, la experiencia de la violencia, la expresión de sus consecuencias.

Compartiendo la dificultad de esa lectura a la que Agamben también se refiere cuando habla sobre la poesía “preguntarse si eso que llamamos poesía no sería en realidad algo que incesantemente habita, trabaja y subtiende la lengua escrita para devolverla a ese ilegible de donde proviene y hacia el que permanece en su camino” (Agamben, 2018, p.110)³⁶, intentando desvelar los misterios y los relatos que pueden haber en el lenguaje artístico con relación a la representación de la violencia y su memoria. Pues la violencia, aunque parezca desatarse e insistir en sus motivos materiales a través del deseo de poder, económico, territorial o político, en momentos específicos de la historia, se reproduce y parece querer permanecer en el tiempo. ¿Entonces cómo entenderla por dentro, con sus víctimas y responsables, sino es por medio de la re significación a través de otros medios que no sean tan “lógicos”, pues no hay lógica que justifique la guerra, para tal vez mitigarla, evitarla? El lenguaje

vem contínuo entre as palavras e as coisas, entre elas e as significações, de tal modo que a realidade, o pensamento e a linguagem são inseparáveis, suscitam uns aos outros e interpretam-se uns aos outros” (Chauí, 2000, p. 4)

³⁶ “perguntando se o que chamamos poesia não seria na verdade algo que incessantemente habita, trabalha e subte a língua escrita para restituí-la àquele ilegível do qual ela provém e para o qual se mantém em viagem” (Agamben, 2018, p.110).

artístico y la poesía puede ser un medio para tornarnos pacifistas como le escribió Freud en una carta a Einstein, pues “todo lo que impulse la evolución cultural, obra contra la guerra” (Freud, 1932, p. 8). De esta forma, las obras de arte puede ser no solamente productos culturales, sino obras que buscan conocer la memoria y otro ser hasta ese momento desconocidos. El escritor colombiano Fernando Molano diría que “la poesía pertenece a ese orden de atributos que, siendo predicados de las cosas, no les pertenece a ellas, pues existen sólo en el alma de aquél quien las contempla y como su imagen a un espejo, se los presta” (Molano, *online*). Así, las obras de los artistas que estudiaremos las formas en que por medio de la poesía visual inventan mecanismos de creación de memoria de la violencia y su reflexión sobre ella, principalmente en los posibles espectadores y lectores de sus obras.

1.4. ¿Qué hacer después de la guerra?: O, ¿Qué hacer con el estado de conmosión interno en la guerra?

En un estado social, político, histórico y cultural donde la violencia se ha manifestado y permanecido durante años, es inevitable pensar en las consecuencias que esta deja a su paso en los distintos actores del conflicto. Esto es las consecuencias emocionales, psicológicas e internas que los distintos sujetos puedan vivenciar, principalmente las víctimas y cómo el hacer memoria, esto es entre otras cosas, hablar escuchar, recordar es una muestra de respeto con su dolor y también una forma de sobreponerse al estado de violencia al que han sido sometidos.

De esta forma, se hacen necesarios además de mecanismos jurídicos y políticos, otras formas del lenguaje que, permitiendo la escucha de sus víctimas, de alguna manera posibiliten una abertura al entendimiento y la sobre posición de las consecuencias de la violencia. Juan Álvarez dice que “escuchar es el factor crítico del lenguaje porque es lo que confiere sentido a lo pronunciado” (Álvarez, 2020, p. 17). Escuchar en un sentido amplio, no apenas como acto físico de oír, sino como acto interno.

El proceso de la comunicación no está dirigido por la emisión de sonidos, palabras o vociferaciones; está dirigido por el sentido que se construye en quien construye sentido a partir de lo emitido por alguien. Quien escucha es quien funda y realiza el acto de la comunicación (Álvarez, 2020, p. 17).

Si escuchar es abrirse a poder comunicar, escuchando y creando imágenes, relatos y obras que refieren a las consecuencias de la violencia es posible abrir un camino hacia otro horizonte y campo de la memoria de la violencia. Pues cuando ya las explicaciones y una búsqueda lógica para tanta violencia no se agotan ni calma el dolor la construcción de otro camino se hace necesario. Este puede ser el camino de escuchar y perdonar, descrito por las propias víctimas de la violencia en Colombia.

Los desmovilizados con los que me entrevisté nunca supieron que yo era una víctima que los había perdonado. Gracias al encuentro con ellos comenzó a operar en mí un cambio que terminó transformándome. El odio se diluyó y se convirtió en perdón. Los desmovilizados, por otra parte, me contaron que esos encuentros los habían llevado a reflexionar sobre sus actos, a desear pedir perdón y a esperar ser perdonados. Esa reacción me convenció de la necesidad de crear un diálogo nacional entre víctimas, victimarios y todos los sectores del país (Lucía Fries, 2020, p. 13).

Después de la segunda guerra mundial el perdón es un concepto y un acto discutido en diversas esferas como la religión, la psicología, la política, el derecho, la filosofía y en las humanidades en general. Se comenzó abordar principalmente por las consecuencias de los campos de concentración nazi, desde los que se pasó a configurar el Tribunal de Nuremberg (Derrida, 2003) y que serían ampliados a escenarios como Yugoslavia, Ruanda, Sierra Leona, Camboya, constituyendo lo que se conoce como los crímenes contra la humanidad o crímenes de Lesa humanidad³⁷.

³⁷ En el caso colombiano, la Corte Suprema de Justicia ha señalado que los delitos de lesa humanidad pueden ser cometidos en tiempos de paz o durante conflictos armados y como nota característica implican un ataque sistemático o generalizado contra la población civil (p. 37); el primero en términos del encuadramiento de la conducta en un plan criminal y el segundo a propósito del carácter masivo de la conducta. En efecto: “a) no puede tratarse de un acto aislado o esporádico de violencia, sino que debe hacer parte de un ataque generalizado, lo que quiere decir que está dirigido contra una multitud de personas; b) es sistemático, porque se inscribe en un plan criminal cuidadosamente orquestado, que pone en marcha medios tanto públicos como privados, sin que, necesariamente, se trate de la ejecución de una política de Estado; c) las conductas deben implicar la comisión de actos inhumanos, de acuerdo con la lista que provee el mismo estatuto; d) el ataque debe ser dirigido exclusivamente contra la población civil; y e) el acto debe tener un móvil discriminatorio, bien que se trate de motivos políticos, ideológicos, religiosos, étnicos o nacionales”(p.38) (resaltado fuera del texto). En suma,

Hannah Arendt diría que “los campos de concentración constituyen laboratorios donde se prueban los cambios en la naturaleza humana, y por tanto la infamia no afecta sólo a los prisioneros y a quienes los dirigen; afecta a todos los hombres” (Arendt, p.120, 1989)³⁸. Por un lado, se intenta clasificar y juzgar jurídicamente los crímenes y torturas cometidas contra la población de un territorio, por otro se intenta clasificar lo perdonable e imperdonable que hay en el ataque a la propia naturaleza humana.

En Colombia, así como en otros países en donde surgen procesos de justicia transicional el perdón y lo imperdonable en la guerra ha sido debatido también en el campo jurídico y político de la justicia transicional, en donde la memoria de las víctimas hace un llamado a una justicia reparadora, en momentos en términos jurídicos, políticos y materiales, pero también simbólicos, y es ahí donde también el perdón se hace presente a través de las obras artísticas. Según el filósofo colombiano Adolfo Chaparro Amaya el perdón “es un acto que se deslinda de las disculpas que se dan frente a un mal no intencional. No se perdona a los que no saben sino a los que saben lo que hacen y ejercen el crimen o la maldad con entera libertad” (Chaparro Amaya, 2005, p.245). Se busca perdonar lo imperdonable, sin que esto signifique ignorar necesariamente una instancia jurídica en donde responsables y víctimas se encuentren y se realice un proceso penal de justicia que busque reconocer a las víctimas y repararlas. Pues como indica Amaya, “justamente, la libertad de acción, la plena intencionalidad del mal es lo que hace tan difícil y necesario el perdón. Pero es también lo que permite entender por qué la incondicionalidad del perdón de la víctima no excluye el castigo ni lo demanda” (Chaparro Amaya, *op. cit.*, *ibid.*).

El arte en este caso no sería ni reparador ni juez, y si una forma de la memoria necesaria, no apenas en su aspecto material sino afectivo, pues hay cosas que simplemente son irreparables e inolvidables y creer que el propio arte o las instituciones jurídicas podrían repararlos o hacer que lo olviden en su totalidad sería una ingenuidad, peligrosa, por cierto. Pues “ninguna ley puede decretar el olvido sobre

mientras que el vocablo sistematicidad hace alusión a la naturaleza organizada de los actos delictivos (elemento cualitativo), el término generalidad se refiere a que el ataque se dirija en contra de una multitud de personas (elemento cuantitativo). A manera de conclusión parcial, es preciso afirmar que no se configura crimen de lesa humanidad si previamente no se demuestra un ataque generalizado o sistemático dirigido contra la población civil y la relación existente entre la conducta imputada y dicho contexto, así como el conocimiento sobre tales elementos por parte del perpetrador (Forer; López Díaz, 2010, p. 21).

³⁸ “os campos de concentração constituem laboratórios onde mudanças na natureza humana são testadas e, portanto, a infâmia não atinge apenas os presos e aqueles que os administram; atinge todos os homens” (Arendt, p.120, 1989).

lo irreparable o sobre lo imperdonable. Desde luego, no se trata de inmovilizar un proceso de paz en esa certeza, ni de convertir lo irreparable en un acicate para la venganza” (Chaparro Amaya, 2005, p. 245). Se trata de abrir puertas en donde se debata no apenas el perdón individual sino las víctimas de una forma amplia para que las propias obras artísticas puedan dirigirse también a todos y no apenas a las víctimas, “pues al individualizar la víctima y el victimario, y dejar la reparación simplemente como un acto de compensación individual, la sociedad queda impedida para pensar en sí misma como víctima – y como victimaria – en una perspectiva histórica” (Chaparro Amaya, *op. cit.*, *ibid.*).

Según Derrida, “la proliferación de estas escenas de arrepentimiento y de “perdón” invocado, significa sin duda una *urgencia universal* de la memoria: es *preciso* volverse hacia el pasado; y este acto de memoria” (Derrida, 2003, p. 8). Memorias que han y continúan siendo puestas en palabras, actos, formas institucionales y de obras artísticas, proliferando una memoria “de autoacusación, de contrición, de comparecencia” (Derrida, *op. cit.*, *ibid.*) tanto en el ámbito civil, jurídico y ético personal, pues “es *preciso* llevarlo a la vez más allá de la instancia jurídica y más allá de la instancia Estado-nación” (Derrida, *op. cit.*, *ibid.*).

Pero ¿qué sería perdonar?, ¿cómo perdonar lo que parece ser imperdonable?, ¿de dónde vendría ese perdón? Derrida advierte que hay que tener cuidado con la normalización del perdón, ya que cuando “el lenguaje del perdón se puso al servicio de finalidades determinadas, era cualquier cosa menos puro y desinteresado” (Derrida, 2003, p. 11), cita específicamente el caso entre el gobierno japonés y el surcoreano, en el “estaban en juego reparaciones y una reorientación político-económica” (Derrida, *op. cit.*, *ibid.*). Con esto no se le quita interés e importancia a los esfuerzos desarrollados por diversas organizaciones incluyendo las institucionales como lo viene siendo el del Centro de Memoria Histórica de Colombia y la Comisión de la Verdad, todo lo contrario, esta forma de organización histórica de los hechos y relatos de forma institucional acerca las distancias hacia un posible perdón por parte de los afectados hacia los responsables y la no repetición. Camilo Hoyos dice que hay que reconocer el malestar que produce la rabia para dejar de castigarnos, para hacer posible el perdón.

Al reconocer la sensación de malestar que por lo general la rabia nos produce, podremos llegar a convencernos de que el perdón no tiene que ver necesariamente con el castigo que el otro reciba, sino con la posibilidad con la que contamos para dejar de castigarnos en medio de nuestro dolor. Porque si lo pensamos de cierta manera, no darnos la posibilidad de cambiar es también una forma de perpetuar nuestro castigo. (Hoyos, 2020, p. 34).

El concepto de perdón es posible porque existe lo imperdonable ¿no es lo imperdonable “lo único a perdonar?”, ¿lo único que invoca el perdón?” si solo existiera lo que se puede perdonar “entonces la idea misma de perdón se desvanecería” (Derrida, 2003, p. 12). Derrida en un análisis lógico busca la propia esencia del perdón, más allá del campo normativo, político, jurídico y normalizante, define el perdón íntimo, ético, el individual, “el perdón perdona sólo lo imperdonable” (Derrida, *op. cit., ibid.*). No obstante, esto no significaría exactamente una impunidad sobre los hechos de violencia y contra la integridad de alguien por parte de los responsables como ya alertaría Arendt donde “cuando todos, o casi todos, son culpables, nadie lo es” (Derrida, 2003, p. 166). Sería más un acto de desvelamiento de ese “alguien” que es el culpado, con el fin de perdonarlo.

Arendt se distancia de la definición de Derrida, acercándose a una definición más basada en la ley. El propio Derrida la citaría cuando dice que el castigo, según la propia Arendt, “tiene en común con el perdón que trata de poner término a algo que, sin intervención, podría continuar indefinidamente” (Arendt, 2003, p. 17). Es decir, el castigo judicial condiciona el propio perdón, pues, continúa diciendo Hannah Arendt, “es un elemento estructural del dominio de los asuntos humanos que los hombres sean incapaces de perdonar lo que no pueden punir, y que sean incapaces de punir lo que se revela imperdonable” (Arendt, *op. cit., ibid.*).

Lo anterior revelaría dos formas contradictorias del perdón; el condicional y el incondicional. El primero considera el perdón desde que sea pedido y reconozca la falta quien la cometió. Y la segunda forma del perdón – que Derrida apoya – es “gratuito, infinito, no económico, concedido al culpable en tanto culpable, sin contrapartida, incluso a quien no pide perdón” (Derrida, 2003, p. 14). El perdón condicional al que se refiere principalmente es con relación a la discusión levantada por Vladimir Jankélévitch y la Shoá, en que parece colocar en el mismo patamar, lo imprescriptible, lo inexpiable y lo irreparable.

Dice Derrida, para Jankélévitch, “desde el momento en que ya no se puede punir al criminal con una “punicción proporcional a su crimen” y que, en consecuencia, el “castigo deviene casi indiferente”, uno se encuentra con “lo inexpiable” – dice también “lo irreparable” (Derrida, 2003, p. 16). Bajo esa idea el mismo que perdona sería el mismo que decidirá la punición, el perdón se deduciría en una punición, y de “lo inexpiable o lo irreparable, Jankélévitch deduce lo imperdonable. Y lo imperdonable, según él, no se perdona” (Derrida, *op. cit., ibid.*). El perdón condicional de Jankélévitch se reduciría a un perdón por la ley, político y regido por el derecho. Lo que relegaría el perdón a una punición meramente diplomática. Contrario a lo que Alfonso Chaparro Amaya llama la atención sobre colocar el perdón en las manos de la propia comunidad y sociedad.

Colocar ese debate, en principio, por fuera del Estado – en la perspectiva de una memoria, perdón y olvido sin soberanía – es una manera de abordar responsablemente la reflexión sobre el conflicto como un problema de todos los ciudadanos, y también, una manera de vislumbrar otra noción de lo político y de la acción política (Chaparro Amaya, 2005, p. 256).

Esa reflexión sobre el conflicto, sus consecuencias y un probable perdón, se ha dado en diversos contextos de violencia y pos conflicto, como en el caso de los campos de concentración. Llegando también al campo de las artes, no obstante, el perdón no será un aspecto profundizado en el estudio de las obras estudiadas aquí. Pues sobrepasa los propios objetivos y capacidades de esta tesis. Sin embargo, es explorado en este capítulo al ser un tópico abordado en los contextos de violencia.

El perdón de Derrida, diferente al de Jankélévitch que es posible desde la condición esencial de lo político y lo jurídico, es más cercano a la ética. Derrida lo califica como un perdón loco (pues perdona sin condiciones lo imperdonable), y “debe seguir siendo una locura de lo imposible... porque esto quiere decir que sigue siendo heterogéneo al orden de lo político o de lo jurídico tal como se los entiende comúnmente” (Derrida, 2003, p. 19). El perdón de Derrida es loco porque perdona al culpado o responsable sin que este necesariamente pida perdón. Para Derrida “jamás se podría, en ese sentido corriente de las palabras, fundar una política o un derecho sobre el perdón” (Derrida, *op. cit., ibid.*). Arendt diría en su libro *La condición humana*,

que el perdón se da en una relación de amor “que se halla en el más amplio de los asuntos humanos” (Arendt, 2009, p. 261).

El perdón y la relación que establece siempre es un asunto eminentemente personal (aunque no es necesario que sea individual o privado), en el que lo hecho se perdona por amor a *quien* lo hizo. También esto lo reconoció claramente Jesús («Le son perdonados sus muchos pecados, porque amó mucho. Pero a quien poco se le perdona, poco ama»), y éste es. el motivo de la convicción corriente de que sólo el amor tiene poder para perdonar. Porque el amor, aunque es uno de los hechos más raros en la vida humana, posee un inigualado poder de autorrevelación y una inigualada claridad de visión para descubrir el *quién*, debido precisamente a su desinterés, hasta el punto de total no-mundanía, por *lo que* sea la persona amada, con sus virtudes y defectos no menos que con sus logros, fracasos y transgresiones. El amor, debido a su pasión, destruye el *en medio de* que nos relaciona y nos separa de los demás (Arendt, 2009, p. 261).

Cuando Bertha Lucía Fries, una de las víctimas del conflicto armado en Colombia, comienza a querer encontrar las razones lógicas del por qué los responsables de diversos actos fueron capaces de tamañas atrocidades, comienza a desvelar un alguien que juzgaba diferente, su noción de justicia entendida como castigo cambia – “hacer justicia, entendida como castigo: los responsables deben pagar y ojalá los condenen a la sentencia más alta” (Fries, 2020, p. 12). Este cambio se da cuando Fries decide querer reunirse con algunos de los responsables “supe que había una oficina del Estado que trabajaba con, o para, los desmovilizados. Pedí que me dejaran hablar con algunos de ellos” (Fries, *op. cit., ibid.*), ante el poco sentido que ella veía en diversas religiones y formas de perdón en la que ella misma perdonaba, pero sin la experiencia del amor hacia el otro de la que habla Arendt, “encerrados en nosotros mismos, nunca podríamos perdonarnos ningún fallo o transgresión debido a que careceríamos de la experiencia de la persona por cuyo amor uno puede perdonar” (Arendt, 2009, p. 262). En este caso el propio perdón se dio cuando comenzó a conocer el “alguien” que hay atrás de los responsables y culpados, “me reuní con muchos... siempre les pregunté qué le dirían a una víctima. Todos me contestaron: “Pediría perdón”, me pedían perdón sin saber que yo era una víctima” (Fries, 2020, p. 12).

Se puede decir que en este caso se da un perdón incondicional, pues no se le pide al responsable que se arrepienta a cambio de, sino que es el propio vínculo entre dos seres humanos a través del querer comprender al otro, que vendría siendo tal vez una cualidad del amor, que se propicia esa abertura hacia el perdón “me compartían sus vidas...estos encuentros fueron sanadores para mí. Fui sintiendo tranquilidad en mi corazón y agradecí sus palabras, que sentí sinceras. Fue en ese momento cuando entendí que ellos también son víctimas” (Fries, 2020. pp.12-13). El escuchar la historia de los responsables parece ser más sanador que el propio pedido de perdón, pues, es la historia de los propios responsables que permite que Fries sienta que los pueda perdonar. Carolina Sanín imagina “el perdón como el descanso: como la decisión de no cansarse más” (Fries, 2020, p. 45). Esto no significaría ignorar el dolor, sino entregárselo al propio perdón, perdonar lo imperdonable ante la imposibilidad de cambiar lo que ya paso y abrir espacios para crear nuevas memorias. “El perdón, que es íntimo y tal vez inenarrable, indica el cultivo de una nueva memoria. O, en todo caso, el abandono del cultivo de una misma memoria. O la liberación de la memoria” (Sanín, 2020, p. 47).

Los dos tipos tipo de perdón, el jurídico y el individual, aunque en momentos puedan contradecirse entre sí, deben tener un punto de encuentro para que devenga el perdón. Los responsables con los que Lucía Fries dialogó están desmovilizados y fuera de actividades ilegales e ilícitas, lo que tal vez facilita una comprensión mayor de sus historias como individuos y una abertura para el perdón, que perdona lo imperdonable y lo irreparable.

Es entre esos dos polos, *irreconciliables pero indisociables*, donde deben tomarse las decisiones y las responsabilidades. Pero pese a todas las confusiones que reducen el perdón a la amnistía o a la amnesia, a la absolución o a la prescripción, al trabajo de duelo o a alguna terapia política de reconciliación, en suma, a alguna ecología histórica, jamás habría que olvidar que todo esto se refiere a una cierta idea del perdón puro e incondicional, sin la cual este discurso no tendría el menor sentido (Fries, 2003, p. 24).

Sería conceder el perdón individual dentro de la propia ley de derecho, el derecho de gracia, “un derecho que inscribe en las leyes un poder por encima de las leyes” (Derrida, 2003, p. 25). Que sería usado solo para perdonar lo realmente

imperdonable, “perdonar, el crimen contra el perdón, el espíritu según Hegel, y lo que él llama “el espíritu del cristianismo” –, pero es justamente esto imperdonable, y sólo esto imperdonable, lo que el soberano tiene todavía el derecho de perdonar” (Hegel, 2003. p.26). Los límites de este perdón llegan a ser difíciles de encontrar, pues deviene también de lo que se consideraría justo de encuadrar como imperdonable. Derrida advierte que “fuera de esta excepción absoluta, en todos los demás casos, en cualquier parte donde los daños afecten a los sujetos mismos, es decir, casi siempre, el derecho de gracia no podría ejercerse sin injusticia” (Hegel, *op. cit.*, *ibid.*).

El perdón se daría de esa forma dentro de la ley y sobre un soberano que podría ser el estado, sin embargo, siempre sobre límites difusos donde, como ya fue advertido, el perdón condicional e incondicional, tienen que negociar para que perdonar lo imperdonable suceda. En este caso, el soberano sería también cada víctima que dentro de sí concedería el derecho de gracia de perdonar lo imperdonable, pues como cita Hoyos a Brach, “no es nuestra rabia, sino nuestro cuidado, lo que plantará un mundo más justo y amoroso” (Hoyos 2020, p. 35). De esta forma, al pensar que una obra artística puede plantear alguna noción de perdón, probablemente sería bajo una concepción más cercana a la ética que propiamente a la ley.

Pues al estudiar y reflexionar sobre el cómo las obras artísticas son formas de la memoria, llenas de sentido, que comunican, interpelan, incomodan y crean memoria a partir de hechos históricos en el que están entrelazados hechos, responsables, víctimas y consecuencias, podría considerarse infructuoso, probablemente por su carácter inalcanzable al arte, un perdón basado en la ley. En donde básicamente se reconocen los responsables y sus incumbencias ante las víctimas para que cumplan algún tipo de pena y se repare a las víctimas. Tal vez el arte puede denunciar, pero no es en ese punto en donde esta tesis se concentra, sino en el fondo de los afectos a donde las expresiones y formas artísticas colocan y llaman al espectador a un diálogo frente a la memoria de la violencia que las propias víctimas probablemente viven. En las diferentes obras se procurará identificar como son articulados los conceptos, de memoria y arte, principalmente, pero no el perdón por ser un concepto que sobrepasa las posibilidades de esta tesis, a través de las formas plásticas y estéticas de las obras artísticas.

La memoria histórica, el cuerpo lugar, el cuerpo memoria, la coreografía y las imágenes, ¿cómo se presentan y relacionan estos conceptos a través del arte en un

contexto de violencia histórico como el colombiano?, ¿qué de ellos nos pueden tocar vídeos, palabras, imágenes? De tal manera, estos conceptos; memoria, cuerpo, imagen se erguen como la espina dorsal de la presente tesis, sobre el que menos que respuestas definitivas o soluciones para la reconciliación y el perdón social. Se procura encontrar un sentido sobre las obras que se levantan como actitudes diferentes y formas de la memoria frente a las consecuencias de la guerra. Posibilitando la concepción de expresiones artísticas como formas ineludibles y necesarias en la conformación de una memoria de la violencia. A pesar de los responsables, de los hechos, que no pueden ser olvidados, sino perdonados para vivir otro presente.

Viktor Frankl se basaría en su experiencia como prisionero en los campos de concentración – pero podría ser también una víctima de las dictaduras militares de Latinoamérica o de la propia violencia en Colombia, al final las guerras parecen cambiar solo de nombre y responsables cuando se ve desde la perspectiva de las víctimas –, para hablar sobre el poder de tomar una actitud diferente ante los hechos de la guerra.

Los que estuvimos en campos de concentración recordamos a los hombres que iban de barracón en barracón consolando a los demás, dándoles el último trozo de pan que les quedaba. Puede que fueran pocos en número, pero ofrecían pruebas suficientes de que al hombre se le puede arrebatar todo salvo una cosa: la última de las libertades humanas -la elección de la actitud personal ante un conjunto de circunstancias- para decidir su propio camino. Y allí, siempre había ocasiones para elegir. A diario, a todas horas, se ofrecía la oportunidad de tomar una decisión, decisión que determinaba si uno se sometería o no a las fuerzas que amenazaban con arrebatarle su yo más íntimo, la libertad interna; que determinaban si uno iba o no iba a ser el juguete de las circunstancias, renunciando a la libertad y a la dignidad, para dejarse moldear hasta convertirse en un recluso típico (Frankl, 2004, p. 52).

Tomar una actitud diferente requiere asimilar otras formas de narrarlas, presentarlas y/o representarlas, pues como recalca Carolina Sanin, “ninguna narrativa es la verdad. Ni siquiera lo sería la suma inimaginable de todas las narrativas” (2020, p. 48). Esto no excluye los hechos históricos, ni tampoco su memoria, al contrario, las propias obras artísticas vienen hacia un espectador que de alguna forma vive la experiencia de la obra, la asimila y la comprende como puede. Encontrar en una obra

artística, entre otras cosas, una memoria de la violencia y en ella una forma del perdón, es permitirse interpelarse y decidir tomar una actitud diferente frente a los propios hechos históricos. Por medio de obras artísticas se produce el contacto de los cuerpos, los afectos y los sentidos, a través de y en la memoria, en este caso de la violencia en Colombia. “Lo que se busca en el acto de perdón no es saber sino despertar, que es otro nombre para responder, que es otro nombre para nacer, que es acceder a un nombre nuevo” (Sanín, 2020, p. 48).

En los siguientes capítulos se hará un estudio de los conceptos con las diversas figuraciones y representaciones que van surgiendo del estudio reflexivo y crítico que puedan surgir a través de las obras que serán estudiadas en los próximos capítulos.

Capítulo 2: La poética Memorialística de Doris Salcedo

2.1. La poética memorialística en el espacio público

A principios de 2020, con la llegada de la pandemia de COVID-19, los espacios públicos que habitualmente acogían las manifestaciones artísticas más destacadas abandonaron la escena. Sin actuaciones artísticas por parte del alma encantadora de las calles y sin la posibilidad de estar con el arte de los museos, casas de cultura y similares se estableció un vacío y, por mucho que las actividades artísticas desplegadas en las plataformas digitales hayan sido (y sigan siendo) un alivio para los días difíciles de encierro, es en los espacios públicos donde el arte cobra vida en su interacción con los cuerpos errantes de una ciudad. O al menos así era antes de que un virus se cruzara en nuestro camino.

Beatriz Sarlo (2005) argumenta que cada época y cultura establece una relación diferente con el espacio y esta relación diferenciada es determinante en la forma de representar el espacio y, en vista de los espacios públicos, diríamos que en la forma de ocuparlos. Una cartografía del espacio (y aquí pensamos en el espacio público) implica cuestiones sociales, políticas y económicas. Aunque el sentido común relaciona el espacio público con la calle, no todo el espacio público es abierto o está en la calle, por lo que los museos, con proyectos arquitectónicos cerrados, pueden considerarse espacios públicos. Existen los llamados museos “al aire libre”, como el Inhotim, considerado el mayor museo de América Latina (algunos dicen que el mayor del mundo) de este estilo, con una gran colección de arte contemporáneo. Existen espacios públicos urbanos y estos están vinculados a las calles de las ciudades, donde se realizan innumerables intervenciones artísticas, siendo las performances excelentes ejemplos de la apropiación de estos espacios. La *performer* Berna Reale está interesada en realizar sus performances en las calles (las performances también pueden realizarse en los museos), porque cree en la potencialidad de estos espacios, especialmente por el sesgo democrático, ya que en las calles las obras, en cierta medida, pertenecen y/o son accesibles a todos los que las transitan.

No me planteo en absoluto que mi obra esté intelectualizada, que hable de algo con códigos extremadamente sofisticados o específicos que sólo entiende una parte de la sociedad. El trabajo que hago forma parte de la calle, de la ciudad, de donde está la gente común. No me interesa hacer presentaciones dentro del museo [...] (Reale *apud* Rossi, 2017, s./p.)

“La gente común”, como dice Berna, que pase por las calles de Belém, Brasil en algún momento se encontrará con la artista componiendo el tejido urbano de la ciudad a través de sus performances, que tematizan, entre otras cuestiones, la violencia cotidiana y el borrador de la misma por parte de los poderes públicos, como en la performance *Ordinário* (2013), en la que Berna Reale, vestida de negro, empuja un carro de mano con huesos de 40 personas asesinadas, y no identificadas. Al representar el cortejo fúnebre de las víctimas de la violencia por los espacios públicos de Belém, la artista intenta traer a la memoria de la ciudad historias de personas que el mal de archivo borra.

Figura 20. Fotografía de la obra *Ordinário*



Fuente: Berna Reale (2023)

Cuando se trata de intervenciones en espacios públicos, se tienen en cuenta muchas variantes. En el caso de Berna Reale, la artista vislumbra una mayor interacción entre las obras y la “gente común” cuando sale a la calle y se amalgama en el tejido urbano de las ciudades durante un cierto tiempo. Sin embargo, en hay intervenciones que efectivamente alteran el paisaje de las

ciudades, que son las intervenciones artístico-arquitectónicas, como es el caso de los monumentos y memoriales. El *Memorial del Holocausto* de Berlín representa este tipo de intervención. A pesar de la importancia de la obra para la memoria de un pueblo, no podía construirse únicamente con la voluntad y el interés de artistas y arquitectos, ya que se trataba de una intervención directa y permanente en el paisaje de la ciudad. La idea nació en 1988 y la aprobación para su construcción no se concedió hasta 1999, es decir, más de diez años después. La inauguración tuvo lugar en mayo de 2005 y, desde entonces, ha recibido turistas de todo el mundo, lo que ha permitido rentabilizar la inversión realizada. El *Memorial del Holocausto*, por lo que representa como bien cultural situado en un espacio público, se configura como un ejemplo de capital simbólico y cultural. La cultura y el arte urbano aliados al desarrollo urbano, como señala Júlia Lossau (2009).

Con la introducción del "factor cultural" y hablando en los términos planteados por Bourdieu (1987), el capital cultural debería transformarse en capital político y económico, para valorizar las ciudades, en una especie de guerra interurbana por las oportunidades. Las inversiones deben merecer la pena en términos materiales, de manera que retornen, aunque sea indirectamente, a las localidades que invierten, aumentando su capacidad de competir contra otras localidades (Lossau, 2009, p. 39).

El *Memorial del Holocausto* parece responder a lo que Júlia Lossau discute, es decir, mientras intenta, de alguna manera, reparar este trágico y traumático acontecimiento histórico con la ocupación de un espacio público con la construcción de una obra que rinde homenaje a las víctimas de la violencia del régimen nazi, con la función de hacer que el mundo no olvide este triste y lamentable episodio de nuestra historia reciente, asegura el retorno económico a la ciudad: alojamiento, restaurantes, comercio ambulante, tiendas, etc., y también los proyectos políticos de mantenimiento de la ciudad, las políticas públicas, en definitiva, hay una ganancia por todas partes con el capital cultural que se transforma en capital político y económico. La violencia se convierte en memoria, que, a su vez, se monetiza. Por ello, proyectos artístico-arquitectónicos como el *Memorial del Holocausto* cumplen funciones que van más allá de las artístico-culturales, pero que son legítimas para desenterrar recuerdos traumáticos, con el fin de evitar que tales acontecimientos se

borren de los archivos, condenando a la humanidad a un mal de archivo y a una pulsión de muerte, como observa Jacques Derrida (2001), después de todo, es posible que pensemos que las construcciones de esta naturaleza en el espacio público, como capital simbólico, económico y político son “una cuestión de respuesta, una promesa y una responsabilidad para el mañana” (Derrida, 2001, p. 60).

Hasta ahora he hablado de algunas posibilidades más generales de usos artístico-culturales de los espacios públicos. A partir de ahora, la discusión continúa a través de los espacios públicos, sin embargo, de manera más específica, ya que me interesa reflexionar sobre las formas de hacer memoria y algunas relaciones que se construyen en diversos espacios públicos y privados colombianos de la mano de los artistas visuales Doris Salcedo, Óscar Muñoz y Clemencia Echeverri. Pero primero se abordará el espacio-tiempo para entender como este alimento y estímulo de alguna forma las producciones de los artistas ya nombrados.

2.2. ¿Qué puede hacer el arte conmemorativo contra la violencia?

Pensar y reflexionar sobre la cultura de un país indica comprender las formas en que se construyen sus relaciones sociales y económicas, así como sus estructuras institucionales, sus normas políticas, sus expresiones artísticas y esto implica pensar en las relaciones que se construyen *con* y *en los* espacios públicos, especialmente a través de las intervenciones artísticas. Por ello, nos preguntamos qué puede decirnos un país como Colombia.

La relación entre el la sociedad colombiana y las luchas armadas viene de lejos. Algunos conflictos y guerras internas como la “guerra de los mil días” (1898/1902) o la revolución que llevó a la separación del Canal de Panamá en 1903, son algunos ejemplos de esta trayectoria de luchas. Sin embargo, quizá el conflicto más largo tuvo lugar entre los conservadores y los liberales, dando lugar a la llamada “Era de la Violencia”, que quedó marcada en 1948 con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, entonces candidato liberal a la presidencia. Gaitán ocupó importantes cargos públicos, entre ellos el de ministro de Educación. Las tensiones políticas en Colombia se habían agitado durante algunos años, y el asesinato de

Gaitán el 9 de abril de 1948 fue el desencadenante del período de intensa violencia que estaba por venir. Su asesino, Juan Roa Sierra, fue linchado por una turba enfurecida y a partir de entonces la sociedad colombiana entraría en una nueva era. Comienza la llamada “Era de la violencia” y el reinado de las guerrillas, entre ellas las mundialmente conocidas FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), la mayor guerrilla del país y de América Latina.

En 2016, la posibilidad de paz con las FARC se produjo con la firma de un acuerdo con el gobierno, en el que, entre otras cosas, se acordó la entrega total de las armas y la persecución de los delitos del grupo a través de la Jurisdicción Especial de Paz (JEP). De esta manera, se dio por terminado oficialmente un conflicto que cumpliría 68 años en 2016, sin embargo, consecuencias políticas, sociales y económicas derivadas del conflicto armado deben ser superadas bajo mecanismos sociales, políticos y económicos que recién comienzan a formularse. Pues, si bien un acuerdo de paz con la guerrilla FARC, la más numerosa de Colombia, ha señalado un paso importante hacia la escritura de otras narrativas. Este apenas sería el primer paso para iniciar un proceso que dé cuenta de las innumerables historias de dolor que deja la violencia sobre tantas víctimas, y por qué no, una forma de buscar sanar de alguna forma las heridas que la guerra y la violencia deja. Porque nadie sale indemne de una experiencia de esta naturaleza, ya que las cicatrices se constituyen como retratos de recuerdos de momentos difíciles y, una o dos veces, se convierten en heridas abiertas o cicatrices en constante movimiento (Barros, 2008). Es en este escenario donde muchos artistas colombianos contemporáneos han venido reescribiendo otras narrativas, en un proceso artístico arqueológico de pensar/crear las memorias de la violencia, en el sentido propuesto por Didi- Huberman, como se verá más adelante. “La arqueología no es sólo una técnica para explorar el pasado, sino también, y principalmente, una anamnesis para entender el presente” (Didi- Huberman, 2017, p. 67).

De esta forma, parte del interés en las siguientes líneas es pensar en cómo estas obras de arte que ocupan los espacios públicos colombianos se constituyen en elementos de identidad de ese país y, en consecuencia, desencadenan memorias individuales y colectivas, después de todo, como sostiene Stuart Hall, “todas las identidades se ubican en el espacio y el tiempo simbólicos” (Hall, 1999,

p. 71). ¿Qué representan estos espacios públicos, con sus obras de arte, por ejemplo, en la historia de un país marcado por tantos episodios de violencia debido al largo periodo de conflicto armado?

La violencia como tema en el arte colombiano contemporáneo, a lo largo de su historia, es un ejemplo de cómo las palabras, los discursos, las teorías más objetivas a veces no pueden dar cuenta del dolor que deja la violencia, por lo que el arte de la imagen entra en escena y cuestiona, interpreta, produce memoria. A través del arte, en gran medida, se intenta desvelar la estructura en la que la violencia está arraigada y toma forma. Algunos de los artistas mencionados han expuesto su obra en espacios convencionales como museos o galerías, otros han utilizado formatos como el libro para publicar sus fotografías y otros, además de los espacios convencionales, han realizado obras en espacios públicos urbanos. En definitiva, parece que cada vez quieren que los límites entre la obra de arte y el público sean menores a la hora de alzar la voz sobre temas como la violencia y la memoria, para llegar a un público más amplio, como dice la performer brasileña Berna Reale. La necesidad de visibilizar la realidad que rodea a algunas poblaciones parece traspasar las fronteras institucionales y, en tiempos pandémicos, como el de COVID-19, las formas de creación, exhibición y difusión se han vuelto cada vez más variadas y menos restringidas, lo que permite llegar a un número mucho mayor de personas, por lo que no se puede ignorar esta nueva reconfiguración artística que parece haber cambiado no sólo los modos de producción sino también la difusión del conocimiento artístico, creando así nuevas posibilidades de interacciones de las artes con los espacios públicos.

Cuando pensamos en la interacción con los espacios públicos, es imposible no recordar a Georges Didi-Huberman y sus experiencias de visita a museos creados en antiguos campos de concentración. Estas visitas son verdaderos trabajos de arqueología, ya que el filósofo e historiador del arte parece ver lo que los ojos ordinarios no ven. A lo largo de su vasta obra, el investigador trata de narrar los recuerdos del holocausto, hace uso de otros lenguajes que van más allá de las palabras, como es el caso de las imágenes. En la lectura de Didi-Huberman, las imágenes son tan poderosas como cualquier otra forma de lenguaje y, dependiendo del evento, la imagen puede ser a veces más incisiva que las palabras. ¿Qué tipo de mensaje podemos encontrar en las imágenes y objetos que leemos? Lo que

hacen las obras de Didi-Huberman, hasta cierto punto, es intentar revelar lo que no se ha dicho. En realidad, más que eso: mostrar el carácter incompleto que, ante ciertos acontecimientos, habita en el reino de las palabras. Didi-Huberman se dio a conocer en los círculos académicos y artísticos por la investigación de las narrativas producidas en los campos de concentración nazis, prestando especial atención a las narrativas imaginarias. como es el caso de las obras *Images despite everything* (2003), *The surviving image* (2013), *When images take a stand* (2016) y *Shells* (2017).

¿Qué dicen las imágenes sobre los espacios de dolor (como los distintos campos de concentración) que las palabras no pueden o no consiguen decir? ¿Qué tiene de particular la forma de ver de Didi-Huberman? ¿Por qué parece ver lo que nosotros no vemos? En primer lugar, el filósofo realiza un arduo trabajo de arqueología y excavación, ya sea por lectura o por desplazamiento, pues Didi-Huberman se traslada a los lugares donde funcionaron los campos de concentración y bucea en la geografía y la arquitectura de los lugares para identificar detalles y pistas sobre lo que, en realidad, pudo haber sucedido, en definitiva, algo que se escapa a las grandes narraciones históricas y, de pronto, es en una corteza de árbol donde logra ver lo que dejamos escapar. A diferencia de los grandes relatos, Didi-Huberman también ve el poder en los residuos. Un buen ejemplo de ello es su relato de una visita que hizo al museo de Auschwitz-Birkenau en Polonia en 2011. A partir de su encuentro con las pequeñas cortezas de abedul se construye una historia de la memoria. En la obra *Cascas*, hay fragmentos de esta singular y poética experiencia vivida por Didi-Huberman (2017) al fotografiar el crematorio, y en los detalles de los musgos y líquenes encontrar los trazos sobrevivientes de lo que quedó del holocausto. Al mismo tiempo parecen no tener un aparente significado e importancia histórica por su materialidad, pero relevantes al ser la materia arqueológica para entender el presente de los campos de concentración. Es así como se hace necesario realizar un cuestionamiento de las capas que hay en los rastros fotografiados con el propio presente de quien hace la lectura y el movimiento dialectico a través de las imágenes.

La arqueología que Didi-Huberman engendra en los espacios públicos creados para resignificar los relatos del Holocausto es una oda a la memoria de los

que no sobrevivieron para contar sus propias historias. En cierto modo, esto es lo que hacen también los artistas colombianos Doris Salcedo, Óscar Muñoz y Clemencia Echeverri con la materialización a través de la experiencia artística de la violencia vivida en Colombia al producir obras que cuestionan la polaridad presencia/ausencia planteada por el discurso memorialista, así como por la relación con la imagen y lo ausente. “No se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de fuego. Por lo tanto, no se puede hablar de imágenes sin hablar de cenizas” (Didi-Huberman, 2012, p. 5). Las imágenes que traen las obras de Salcedo y Muñoz en los espacios públicos de Colombia se convierten en lugares de memoria, porque, siguiendo el ejemplo de lo que dice Didi-Huberman, (2011), el espacio público se define como un lugar de visibilidad de la palabra y la acción. Las víctimas ausentes se hacen presentes, aparecen por la fuerza de la acción de las obras de memoria de Doris Salcedo, en este caso, pero también de alguna forma, aunque menos pronunciada, en las obras de Muñoz y Echeverri, expuestas en diversos espacios públicos y privados de Colombia, como veremos a continuación.

2.3. Doris Salcedo

Doris Salcedo nació en Bogotá en 1958. Desde hace casi tres décadas, esta artista colombiana realiza obras cuyo epicentro de reflexión es la memoria y su relación con la violencia política. Salcedo explora, a través de lenguaje artístico, las consecuencias de la violencia provocada por el conflicto armado en Colombia, una violencia que ha hecho (y sigue haciendo) innumerables víctimas en todo el país. Será difícil saber el número exacto, ya que muchas de estas personas siguen desaparecidas, lo que revela otra cara cruel de la violencia, ya que las familias de las víctimas se mueven por la vana esperanza de que algún día puedan ser encontradas, pasando años y años en una búsqueda constante de noticias de sus seres queridos. Así, la obra de Salcedo, que tensa la memoria individual y la memoria de la violencia física y la violencia política, ha sido la voz de estas innumerables víctimas abandonadas por el poder público. Como sostiene Assmann (2011, p. 264), “el propio cuerpo lleva en sí mismo las marcas de la memoria, el

cuerpo es memoria”. Si el cuerpo es memoria, como dice Assmann, ¿cómo hablar de la memoria de los cuerpos desaparecidos? Esto es lo que Salcedo intenta, en cierta medida, con sus producciones artísticas. Salcedo reivindica estos cuerpos, los convoca a la memoria e interpela a la comunidad, la saca del silencio al que la historia los ha sometido.

Doris Salcedo aborda la memoria y sus formas de presencia y ausencia, entrelazando y colocando en tensión constante memoria/ olvido, presencia / ausencia, memoria individual y colectiva, violencia física / violencia política. Evocando las marcas que impiden el olvido, según Assman ya citado, de su propia memoria, por tanto, es su propio cuerpo se inscribe esa violencia. Salcedo sufrió el desaparecimiento de familiares a causa del conflicto armado colombiano, sin embargo, la memoria y la violencia política se presentan como tema principal en sus obras, con el lenguaje artístico busca de alguna forma hacer presente las ausencias que la violencia deja, no queriendo substituir la voz de los cuerpos que no están más, sino, hacerlos memoria presente y traerlos del silencio al que pueden ser sometidos por la misma violencia que provocó su desaparecimiento o muerte.

La búsqueda de memorias parece crear la posibilidad del surgir de otras memorias indecibles, que parecen manifestarse siempre desde un tiempo pasado pero en el presente fortaleciendo la relación entre sí, tanto en el tiempo histórico como en el factual, pues, al final, las memorias de la violencia se refieren a personas y cuerpos que tienen presencia real, a familiares que viven el luto, el duelo, el dolor y las consecuencias de la violencia en la propia piel, a ciudadanos que recogen colectivamente las consecuencias de la guerra en la estructura social e institucional del propio estado y de las propias relaciones que se tejen entre sí.

La obra política de Doris Salcedo es muy amplia, y en su mayoría consiste en instalaciones o intervenciones en la vida cotidiana de las personas, ya que sus obras se inspiran en los testimonios y las historias de los rostros comunes de Colombia. *A flor de piel* (2012), un manto hecho de pétalos de rosa tratados y cosidos a mano, por ejemplo, se dice que se inspiró en la historia de la enfermera María Cristina Cobo Mahecha que, en 2004, a los 29 años desapareció. Fue torturada y asesinada y, aun después de la confesión de tal atrocidad, su cuerpo nunca fue encontrado. Salcedo dio al cuerpo de María su mortaja en forma de arte.

Figura 21. Fotografía de la obra *A flor de piel*. 2012



Fuente: Fórum Permanente (2023)

Fragmentos (2018), obra presentada por el Museo de la Memoria como contramonumento, fue la primera obra que ocupó uno de los espacios públicos para el mantenimiento de la memoria, que se construyó en Colombia tras el acuerdo de paz firmado con las FARC. Las treinta y siete toneladas de armas entregadas por la tristemente célebre y temida guerrilla fueron la inspiración para Salcedo, que aprovechó el material de fundición de este símbolo máximo de la violencia para intentar escribir otra narrativa. La artista invitó a mujeres colombianas que habían sido víctimas de abusos sexuales en el conflicto armado, para que hicieran placas que se unieran a la instalación que ocupa un espacio público en Bogotá, un espacio que se ha transformado en un centro de arte y memoria. Como recuerda Santiago Torrado (2019, s./p.), “las 1.300 placas metálicas intervenidas a martillazos por mujeres que sufrieron abusos sexuales en el marco del conflicto armado son ahora el piso de ese espacio de arte y memoria”. Un espacio que ahora es ocupado, en cierta medida, por quienes vivieron, en la piel, la violencia del tiempo de terror impuesto por el conflicto armado.

Figura 22. Foto de la obra *Fragmentos*. 2018.



Fuente: Fórum Permanente (2023)

Salcedo redimensiona el espacio cultural público, sin duda. La obra *6 y 7 de noviembre* (Figura 23), de 2002, consiste en 280 sillas que descienden lentamente por las paredes del Palacio de Justicia de Bogotá, en alusión a las víctimas que se encontraban en ese edificio cuando fue ocupado por la guerrilla del M-19 los días 6 y 7 de noviembre de 1985. Más de trescientas personas fueron tomadas como rehenes, pero la acción de retomar el edificio, por parte del gobierno, fue desastrosa y es considerada una masacre por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). El 6 y 7 de noviembre Salcedo (2013) dice

Quería trabajar en torno al propio edificio, *in situ*. Sobre las dos paredes de la fachada, deslicé sillas vacías, en los momentos en que, según los datos que tenía, había muerto gente. No avisé ni a la prensa ni a la gente, simplemente empezaron a caer las sillas [...] (Salcedo, 2013, p. 28).

Las sillas se presentan simbólicamente para hacer presentes las ausencias de cuerpos caídos por la guerra, presentes en el entorno político y social del país. Se realiza una búsqueda por lo ausente, que al mismo tiempo provoca la manifestación de una nueva forma, su memoria, con rastros de un cuerpo o cuerpos que ya no están presentes, se manifiestan para el lector de forma metafórica, pero haciendo presencia en la memoria de quien los lee. La instalación realizada en el palacio de justicia de Colombia, en la ciudad de Bogotá, en el 2012, se presenta de alguna forma como homenaje a las 94 personas fallecidas, según números oficiales, y algunas desaparecidas. Aunque el espectador, en un primer momento, no establezca una relación directa, la obra le cuestiona o le persigue. En palabras de Didi-Huberman,

cada cosa que se ve, por muy expuesta que esté, por muy neutra que sea su apariencia, se convierte en *ineludible* cuando una pérdida la soporta - aunque sea por una simple asociación de ideas o un juego de lenguaje- y a partir de ahí nos mira, nos preocupa, nos persigue [...] (Didi-Huberman, 1998, p. 33).³⁹

Quizá por eso Salcedo decidió hacer la obra en un espacio abierto y público, porque interpela a los peatones y a los políticos que frecuentan el lugar, pero también a todo el país, de forma pública, para todos. Las sillas interrogan, persiguen la mirada, preguntan por los cuerpos ausentes y por la violencia que puede seguir cobrándose más vidas inocentes. La instalación corresponde a una intervención en que fueron siendo colocadas sillas colgadas en el palacio de justicia en diversos intervalos de tiempo, de forma que cada una de las sillas corresponde de forma metafórica a un fallecido, y la hora en que fue colocada, al horario de su fallecimiento (según las autopsias que serían realizadas después), hasta llegar al último fallecido y en el

³⁹ “cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta – ainda que... por uma simples associação de ideias ...ou de um jogo de linguagem-, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue [...]” (Didi-Huberman, 1998, p. 33).

horario en que concluyó el ataque y retomada por parte de los militares. En palabras de la propia Salcedo, en los momentos de guerra y violencia extrema “nos vemos obligados a enfrentar el vacío y la nada de la pérdida en la guerra. La búsqueda de significado se centra en la actividad irreprimible del recuerdo, que debe comenzar con la inscripción de la fecha en una obra de arte, si es que ha de perdurar”⁴⁰ (Salcedo, 2003, p. 3).

Figura 23. Fotografía de la obra 6 y 7 de noviembre. 2012



Fuente: Relembre (2021)

La propia fecha traída de forma simbólica como la perduración de los hechos en el tiempo, y la propia obra de arte como materia que suscita y trae este tiempo al presente. Percibiendo nuevamente el surgir de la presencia de cuerpos ausentes a través de su recordación, aunque sea de forma metafórica, frente a la ausencia,

⁴⁰ “In Colombia, in this most violent of times, we are forced to face the emptiness and the nothingness of the loss in war. The search for meaning focuses on the irrepressible activity of remembrance, which must begin with the inscription of the date in a work of art, if it is to endure” (Salcedo, *Traces of Memory, Art and Remembrance in Colombia*, 2003, p. 3.).

recordar construir la memoria en el constante presente a través del recuerdo del pasado, como se refiere Beatriz Sarlo (2005), se remite y se aborda el pasado por medio de un relato que contiene personajes, relaciones entre acciones que al mismo tiempo están definidas por objetivos, conscientes o inconscientes.

Se da la articulación de los cuerpos ausentes de forma metafórica y simbólica casi diecisiete años después, en el horario exacto en que fallecieron, pero en el tiempo presente. Agamben llamaría ese anacronismo y también encuentro de distintos tiempos de contemporaneidad que sería “una relación singular con el tiempo mismo, que se adhiere a él y, al mismo tiempo, se distancia de él; más precisamente, se trata de la relación con el tiempo que se adhiere a él a través de una disociación y un anacronismo” (Agamben, 2009, p. 59)⁴¹. Uno de las cosas que nos dice, como espectadores y lectores de esa instalación, es su sentido trágico de los acontecimientos que se vuelven presentes en la recordación simbólica hecha con sillas y con un tiempo cronométrico. La vida de alguien paro de existir en ese momento exacto en que la silla se descuelga y se mantiene durante dos días que dura la obra. Es metáfora corporal que cuestiona a los peatones, a los espectadores que leemos ahora (en el futuro) sobre los cuerpos, el valor de la vida, sobre lo que es presencia y ausencia del otro. El tiempo simbólicamente marca la memoria de los cuerpos perdidos en la violencia, los llama al presente para la lectura del observador, para su memoria.

Durante 17 años, he querido recordar, transformar este evento violento en recuerdo a través del arte. Como artista que trabaja con la memoria, enfrente eventos pasados cuya memoria ha sido borrada intencionalmente, en los que los objetos que llevan las huellas de la violencia han sido destruidos para imponer el olvido. En este caso, quería intentar convertir este olvido intencional, este ‘ya no presente’ en ‘todavía aquí’, en una presencia. Cuando no hay rastros, solo queda una cosa: una fecha, o, en este caso, dos: el 6 y 7 de noviembre⁴² (Salcedo; Doris, 2003, p. 2.).

⁴¹ “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (Agamben, 2009, p. 59).

⁴² “For 17 years now, I had wanted to remember, to transform this violent event into remembrance through art. As an artist who works with memory, I confront past events whose memory has purposefully been effaced, in which the objects that bear the traces of violence have being destroyed in order to impose oblivion. In this case, I wanted to try to turn this intentional oblivion, this “no longer present” into “a still here”, into a presence. When there are no traces, only one thing remains a date, or, in this case,

No obstante, el recordar posee una forma fragmentaria desde el sentido de la pos memoria que Sarlo se refiere “los discursos de la pos memoria renuncian a la totalización no sólo porque ya ninguna totalización es posible sino porque ellos están destinados esencialmente al fragmento” (Sarlo, 2005, p. 142). Eso es posible también desde una perspectiva no autoritaria, dada por la crisis de los discursos históricos. Así, las recordaciones y la memoria nunca son completas, desde sus formas de suscitarse por el artista o escritor, hasta, por la lectura del observador lector.

Después de la obra *Seis y 7 de noviembre*, Salcedo creó una instalación también en el espacio público, en la octava bienal de Estambul llamada *topografía de la guerra 2003*, inspirada en la instalación del palacio de justicia en Colombia, en que repite las sillas como elementos simbólicos, sólo que en este caso ocupa el espacio vacío entre dos edificios con 1550 sillas, que parecen una fosa común y que seguramente puede tener relación con el genocidio del pueblo Armenio por el imperio turco otomano en la primera guerra mundial.

De esta forma, se reafirma el interés de forma amplia por parte de Salcedo de abordar la violencia política y las expresiones violentas del poder político sobre la sociedad, sea a través del propio estado o de las consecuencias que puedan surgir a causa de motivaciones políticas por diversos factores, como es el caso colombiano “Me he centrado en formas extremas de violencia política, desplazamiento forzoso, desaparición, masacres, persecución que terminan en muerte. Me enfoco en la violencia política. Violencia que se ejerce contra personas que son invisibles” (Salcedo, 2003, pp. 4-5).⁴³

Esa posible invisibilidad a la que se refiere Salcedo, es cercana a una no presencia de los cuerpos y flagelos a los que son sometidos los ciudadanos civiles en

two: November 6th and 7th” (Salcedo, *Traces of Memory, Art and Remembrance in Colombia*, 2003, p. 2)

⁴³ “In my work on political violence, I have tried to interpret how human life is manipulated by calculations of power. I have focused on extreme forms of political violence, forceful displacement, disappearance, massacres, persecution that end in death. My work is about the ones that have been expelled from their place and have nothing left, as Paul Celan said, “the ones that are unsheltered even by the traditional tent of the sky... I focus on political violence. Violence that is exerted against people who are invisible. There are always plenty of political, historical or personal reasons that motivate those that wish to kill, that declare entire civilian populations as invisible ones, as military targets, so they won’t see the individuals who suffer and can center their attention on the historical reason that justifies and legitimates their killings” (Salcedo, 2003, pp. 4,5).

una situación de guerra. Son invisibilizados de forma sistemática por diversas formas de poder en las que se pueden incluir el estado, los grandes medios de comunicación y los actores / responsables armados de los conflictos armados. Así, Salcedo busca por medio de las obras artísticas traer de vuelta las características deshumanizadas⁴⁴ de estos cuerpos y seres violentados que buscan ser invisibilizados y olvidados.

Figura 24. Fotografía de la obra *Topografía de la Guerra*, 2003.



Fuente: Fundación Actual (2021)

Esas dos y otras obras de Salcedo, como se estudia más adelante, poseen también un carácter de vestigio o rastro, en que el espectador tiene que buscar lo que hay detrás de la apariencia de los objetos o lo que ellos quieren representar. Esos rastros se presentan en el sentido en el que Walter benjamín reflexiona sobre las fotografías de Eugène Atget, “Molestan al observador, que debe seguir un camino

⁴⁴ “Searching for humanity, searching for what is purely human in the middle of inhuman acts and inhuman conditions is what has guided my work. But, what is that element that we can identify ed as purely human? Where can we find it? I found an answer to these questions in the writings of the philosopher Franz Rosenzweig. He explains that what is purely human, is what is equal in all of us, and this purely human element is awakened in tragedy” (Salcedo, 2003, p. 5).

definido para acercarse a ellos” (Benjamin, 1955, p. 5)⁴⁵. La instalación da pistas como, el espacio y el tiempo donde se realiza la obra, en los dos casos anteriores se da más en un sentido metafórico más que en el propio material, corriendo el riesgo de poder parecer vago y muy conceptualizado para quien no conoce el contexto anterior desde el que se producen las obras.

Por otro lado, las obras buscan crear más preguntas que propiamente dar una respuesta o buscar una reparación de las víctimas, aunque incompleta, las obras se suman a la memoria del conflicto. Coloca en tensión la memoria de la violencia y sus partícipes, cuestionan y traen, el dolor, la ausencia y el silencio del estado, ayudan a recordar, a crear memorias, pero se presentan lejos de ser una verdad o voz absoluta de los acontecimientos y sus actores. Doris Salcedo trae consigo una arqueología construida con relatos de personas que sufrieron directamente la violencia y crea representaciones de ellas en el sentido de figurar de la imagen de Didi-Huberman en *Ante la imagen*, esto es de “modificar figuras e por tanto efectuar el trabajo de una desfiguración en lo visible” (Didi-Huberman, 2013, p. 270). De ese modo, las obras que ella hace son principalmente instalaciones y esculturas con objetos que buscan alentar a los lectores (as) / espectadores (as), de realizar una inmersión sensitiva y reflexiva, amplia de los objetos, más allá de las palabras, intenta traer y crear al mismo tiempo, parte de las memorias y vestigios de la violencia, sea en imágenes o esculturas, tanto en los museos como en los espacios públicos. Didi-Huberman, indica en su artículo *Coisa pública, Coisa dos povos, Coisa plural*, el “espacio público definido como el dominio de aparición de palabras y acciones.” (Didi-Huberman, 2011, p.51)⁴⁶ Traducción nuestra, donde sucede también la política y se presenta como apariencia y realidad, siendo que “la política siempre está del lado de lo que se presenta.” (Didi-Huberman, *op. cit., ibid.*)⁴⁷ Traducción nuestra.

La túnica de la huérfana (2007) es otra obra en la que Salcedo se cuestiona sobre el vacío que provoca la ausencia de los desaparecidos, utilizando para ello sencillos objetos cotidianos, como es el caso de esta obra, en la que dos mesas están unidas y cubiertas por un velo blanco que parece cosido por un cabello humano.

⁴⁵ “elas inquietam o observador, que presente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas” (Benjamin, 1955, p. 5).

⁴⁶ “espaço público definido como domínio de aparição da palavra e da ação” (Didi-Huberman, 2011, p.51).

⁴⁷ “a política está sempre do lado do que se apresenta” (Ibid, op. cit., p.51).

Figura 25. Fotografías de la obra *La túnica de la huérfana*, 2007



Fuente: Museum of Contemporary Art Chicago (2022)

Doris Salcedo lleva su trabajo de reflexión y constatación fuera de las fronteras colombianas. La artista ha “agrietado” el suelo del famoso museo londinense – *Tate Modern* – con la instalación *Shibboleth* (2007), una grieta de 167 metros de largo en el suelo de la galería, en la que cuestiona las fronteras que fomentan la segregación racial, de la que ella misma es víctima, dado que su origen colombiano la sitúa en un espacio de desconfianza por su nacionalidad.

En el caso de “Shibboleth”, me interesaba cambiar la perspectiva tradicional, que es la triunfalista europea. [...] Intento no trabajar sobre la experiencia personal en mis obras. Pero como ciudadano colombiano, necesito un visado para ir a 172 países. Es un absurdo (Salcedo *apud* Gioia, 2008, s/p).

Figura 26. Fotografía de la obra *Shibboleth*, 2007



Fuente: Revista Transas (2021)

En 2004, Inhotim dedicó un pabellón entero a Doris Salcedo para inaugurar una obra en Brasil. Hablamos de *Neither*, una obra idealizada por Salcedo tras una visita al campo de concentración de Auschwitz. Sobre esta obra, Salcedo dice

Cuando empecé a trabajar en esta obra, me pregunté cómo podríamos vivir con el horror. Cómo, en los años 30 y 40, sabíamos de la existencia de los campos de concentración, pero vivíamos una vida normal y considerábamos que los campos de concentración no existían. Vivimos en la misma época. Sabemos de su presencia, se han transformado, pero no han desaparecido. Vivimos con ellos. Así, la idea es yuxtaponer en un espacio blanco, que es un espacio que remite a nuestra intimidad, a nuestro hogar, que nos protege, la idea de exterioridad extrema, que es la rejilla (Salcedo *apud* Gioia, 2008, s/p).

Figura 27. Fotografía de la obra *Neither*, 2004



Fuente: Inhotim (2021)

Es en el contexto anterior en el que también surge la obra *Quebrantos* (2019), que, según la propia artista, “es una acción de luto que busca honrar la memoria de los líderes (sociales) asesinados en Colombia” (Salcedo, 2019, p. 2). Salcedo cuestiona la forma en que el gobierno olvida a las víctimas del conflicto armado, condenando a estas personas a una segunda muerte, la muerte por olvido o en la lectura de Derrida, en su estudio de Freud (2001), un mal de archivo definido por el como una pulsión de muerte que “amenaza de hecho todo principado, todo primado arcóntico, todo deseo de archivar” (Derrida, 2001, p. 23)⁴⁸. Lo que en otras palabras es el deseo por eliminar cualquier memoria. Es necesario nombrar las voces que han sido silenciadas por la violencia del conflicto armado, ya que esto garantiza una cierta presencia (y una cierta justicia) de aquellos hombres y mujeres que se han ido. De esta forma, es esencial para Salcedo, que esos seres que levantan su voz contra el conflicto armado sean nombrados y que ellos permanezcan a pesar de no estar más en cuerpo vivo.

⁴⁸ “ameaça de fato todo principado, todo primado arcôntico, todo desejo de arquivo” (Derrida, 2001, p. 23).

Figura 28. Fotografía de la obra *Quebrantos*, 2019



Fuente: Revista Semana (2019)

Quebrantos se enmarca en el contexto histórico de la implementación del acuerdo de paz realizado entre la guerrilla de las FARC y el gobierno de Colombia en 2016, en el que se acordó la creación de la Jurisdicción Especial para la Paz o Justicia Especial para la Paz (JEP), una especie de comisión de la verdad, para garantizar la justicia a las víctimas del conflicto armado, dando respuesta a la sociedad sobre las vidas que se fueron hasta 2016. Sin embargo, los términos del acuerdo no se han implementado de forma efectiva, ya que los líderes sociales y comunitarios son perseguidos y asesinados por diferentes grupos armados, algunos, autodenominados disidentes de las FARC. Llevando literalmente los nombres de estas víctimas a las calles de la ciudad de Bogotá, como hace en *Quebrantos* (Figura 28), Salcedo busca recordarlos y, en cierto modo, hacerlos presentes. Una especie de presencia de la ausencia. Como dice Didi-Huberman (1998, p. 96), “la ausencia da contenido al objeto al mismo tiempo que constituye al propio sujeto”.

Salcedo suscita los nombres como forma de rememorar, de recordar, y así, hacerlos presentes, lo que el nombre significa es toda la historia y la vida que el contiene, la lucha por los derechos sociales de las comunidades donde los cuerpos

vivos de estos nombres trabajaban “En la medida en que nombramos estos nombres nosotros logramos que ellos estén aquí, en nuestra vida, en nuestro mundo, en nuestro presente. No estamos hablando simplemente de ausencias sino, de unas presencias que tienen un poder enorme para convocar a toda la sociedad a actuar” (Salcedo, 2019, p. 2). La obra es un homenaje a los más de cuatrocientos líderes sociales, activistas y defensores de los derechos humanos que fueron asesinados tras la firma del acuerdo de paz con las FARC. La voz del otro, fallecido en ese caso, es la voz de los que permanecen presentes con el mismo objetivo, son impresiones de un ser que se hace presente en los otros, según Andreas Huyssen, sobre la prominencia de los discursos actuales de la memoria-historia, “En esta prominencia de la mnemohistoria, la memoria y la musealización son necesarias juntas para construir una protección contra la obsolescencia y la desaparición, para combatir nuestra profunda ansiedad sobre la velocidad del cambio” (Huyssen, 2000, p. 28)⁴⁹. Salcedo busca renombrarlas, como dice Didi Huberman (1998, p. 96), “la ausencia da contenido al objeto al mismo tiempo que constituye al propio sujeto”.

Sobre la obra *Quebrantos*, argumenta Salcedo,

El vidrio, como la vida, es frágil y una vez roto no puede restaurarse. [Estas personas ya han sido asesinadas, si nos olvidamos asesinamos dos veces. Este tipo de acto pretende mantener vivas a estas personas mediante la invocación continua desus nombres. [...] Rompiendo el cristal estamos rompiendo el silencio, si logramos romper el silencio en torno a estas dolorosas muertes haremos que de repente se detenga (Salcedo *apud* Torrado, 2019, s/p).

La artista también lleva su trabajo fuera de los espacios institucionales, como los museos y las galerías, y llega así a un público más amplio, para reivindicar con él la memoria de las víctimas, creando así un escenario para la producción de memorias reconocidas de una forma más amplia. De la misma forma, en su propuesta de instalación, Salcedo considera, para la metaforización de las presencias de los cuerpos ausentes, el lugar, el material y la forma en que es intervenido por la obra artística. Levantando la cuestión de la “especificidad del medio, en toda su

⁴⁹ “nesta proeminência da mnemo-história, precisa-se da memória e da musealização, juntas, para construir uma proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança” (Huyssen, 2000, p. 28).

complejidad histórica, técnica y teórica” de la que Huyssen (2014, p. 32)⁵⁰, se refiere en relación a los estudios de los medios de comunicación con la memoria y el modernismo. El espectador y los creadores hacen una arqueología desde el punto de vista de Didi-Huberman, para la mirada del espectador, lector y “comparar lo que vemos en el presente, lo que sobrevivió, con lo que sabes que ha desaparecido” (Didi-Huberman, 2017, p. 41)⁵¹ Al mismo tiempo, el nombre gana otro sentido cuando Salcedo escoge hacer un montaje de estos, en un lugar, contexto y materiales diferentes “una misma palabra solamente gana sentido si es utilizada en contextos en los que se sabe variar, experimentar” (*op. cit. ibid.*)⁵².

Quebrantos cobra vida en el espacio público de la plaza, pero no en una plaza cualquiera. Es la Plaza Bolívar, en Bogotá, donde se ubican, entre otros, el Congreso de la República y el Palacio de Justicia, es decir, el “corazón político” del país, enviando, de esta manera, un mensaje claro y directo al gobierno colombiano, al fin y al cabo, como dice Didi-Huberman (2011, p. 53), “la política nace en el espacio-que-está-entre-los-hombres, por tanto en algo fundamentalmente externo al hombre”. Sobre la elección del espacio, señala Salcedo (*apud* Torrado, 2019, s./p.)⁶, “lo que quiero es que los ausentes se manifiesten allí, en ese centro de poder, que es exclusivo para los vivos”.

El material con el que fueron elaborados los nombres fue el vidrio que, al mismo tiempo, fueron siendo colocados y quebrados cuidadosamente, para metaforizar la fragilidad de la vida, explica Salcedo.

El país en estos últimos ocho meses hemos notado un deterioro radical de la calidad de vida en Colombia, los asesinatos se han incrementado, entonces el vidrio nos está hablando de algo que es frágil que si no se trabaja con cuidado se rompe, es frágil como la vida y además el vidrio es un material que no se puede remendar, como la vida, la vida se perdió y se perdió. Entonces por eso el vidrio es una metáfora muy clara que señala tanto la fragilidad como la imposibilidad de devolver vida aquello que ya ha sido asesinado (Salcedo, 2019, p.3).

⁵⁰ “especificidade do meio, em toda a sua complexidade histórica, técnica e teórica” (Huyssen, 2000, p. 32).

⁵¹ “comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (Didi-Huberman, 2017, p. 41)

⁵² “uma mesma palavra só ganha sentido se utilizada em contextos que convêm saber variar, experimentar” (*op. cit. ibid.*).

El hecho de reescribir los nombres de las personas ausentes, no significa, el deseo de buscar la eternidad, pero si, una incesante lucha por el no olvido, por tocar a quien permanece vivo y conmoverlo, hacer un contacto, aunque sea en la memoria, a través del vacío que producen sus ausencias. La simbología de los nombres escritos con vidrio, son una señal de la fuerza de la imagen que Aleida Assman refiere cuando dice que “las imágenes están más cerca de la fuerza omnipresente de la memoria y más distantes de la fuerza interpretativa, el poder de las imágenes busca sus propios caminos de mediación” (Assman, 2011, p. 244)⁵³. La instalación busca, un diálogo con el observador, un lugar de la memoria, siendo posible percibir un deseo de Salcedo, de un cambio en la realidad política y social del país, cuando dice “así si cada muerte tiene dolientes, si cada vida es llorada vamos a lograr otro país definitivamente.” (Salcedo, 2019, p. 1) Sobre la elección del espacio dice, Salcedo (*op. cit., ibid.*), “lo que yo quiero es permitir que los ausentes se manifiesten ahí, en ese centro de poder que es exclusivo para los vivos”.

Quizás, ese cambio no es garantizado a través de manifestaciones artísticas que revelan las ausencias de los cuerpos víctimas del conflicto, pero si, importantes cuestionamientos de las decisiones políticas sobre los derechos humanos y de la sociedad y su población en un país como Colombia, pudiendo extenderse claro, a otros casos. Es importante considerar lo anterior, para no caer en un vacío de supuestas reivindicaciones que puedan disfrazar intereses particulares en sus manifestaciones, como indicaría Huyssen, “la ubicuidad de las reivindicaciones de derechos es paralela a la inflación de las reivindicaciones de memoria, y tanto los discursos de derechos como de memoria son blancos fáciles de abuso, como velo político para encubrir intereses privados” (Huyssen, 2014, p. 201)⁵⁴. Con esto no se quiere decir que Salcedo disfracé detrás de sus obras artísticas un interés particular propio, sino, destacar el riesgo que los propios discursos de la memoria y los derechos humanos corren cuando son direccionados a intereses particulares.

⁵³ “as imagens estão mais próximas da força impregnante da memória e mais distantes da força interpretativa, o poder das imagens procura seus próprios caminhos de mediação” (Assman, 2011, p. 244).

⁵⁴ “a ubiquidade das reivindicações de direitos é paralela à inflação das reivindicações da memória, e tanto o discurso dos direitos quanto o da memória são alvos fáceis de abuso, como véu político para encobrir interesses particulares” (Huyssen, 2014, p. 201).

El llamado que hace Salcedo es para las voces de la comunidad civil y política de todo un país, para la reconstrucción y no olvido de su memoria. Para que esta sea posible, son necesarias manifestaciones de voces, de formas, de escritos, narrativas, en fin, de expresiones que traen las voces del pasado para el presente, voces que no solo nos informan de lo sucedido en la historia, sino que cuestionan el propio presente para entender y construir otras formas del futuro en las que se contemple la humanidad de cada ser, de cada yo.

El arte también es mediación; y, por lo tanto, permite que un yo encerrado en su propia tragedia despierte a otro yo, que es igualmente solitario. El arte es el despertar de lo humano como soledad trágica: como miedo y compasión. El miedo y la compasión son los únicos sentimientos capaces de confrontar y romper el egoísmo, capaces de despertar la solidaridad entre los seres humanos" (Salcedo, 2003, p. 7)⁵⁵.

Podría considerarse todo ese conjunto de manifestaciones de voces, como documentos de la memoria. El documento, como es señalado por Foucault, sería el principal problema de la historia, destaca que "no es el feliz instrumento de una historia que es, en sí misma y con pleno derecho, memoria: la historia es una determinada manera de una sociedad que da estatus y elaboración a una masa de documentos de los que no puede separarse" (Foucault *apud* Le Goff, 1990, p. 471)⁵⁶. De esa forma, la suma de los documentos artísticos, como las obras de Doris Salcedo y de otros lenguajes y manifestaciones artísticas, crean memorias que componen la historia, y producen, la presencia de aquellos cuerpos ausentes, en la voz del otro, en el presente, en otros cuerpos, en otras formas. Por más que las metáforas en las obras artísticas puedan parecer banas y superfluas, son otras formas de lenguaje para llegar a un lector / espectador, de una forma más sensible, donde las palabras y formas

⁵⁵ "Art is also mediation; and therefore it enables a self enclosed in his own tragedy to awaken another self, who is just as solitary. Art is the awakening of the human as tragic solitude: as fear and pity. Fear and compassion are the only feelings capable of confronting and breaking egoism, capable of awakening solidarity among human being" (Salcedo, *Traces of Memory, Art and Remembrance in Colombia*, 2003, p. 7).

⁵⁶ "não é o feliz instrumento de uma história que seja, em si própria e com pleno direito, memória: a história é uma certa maneira de uma sociedade dar estatuto e elaboração a uma massa documental de que não se separa" (Foucault *apud* Le Goff, 1990, p. 471)

demasiado objetivas y racionales no llegan, creando así, tal vez, espacios de memoria que se inscriben en el cuerpo.

En 2019, Doris Salcedo ha sido la primera galardonada con un importante premio internacional, *el Nomura Art Award*, un galardón japonés creado, en 2019, para honrar a un artista que haya creado un conjunto de obras artísticas de marcado valor cultural. El premio de un millón de dólares sólo tiene una restricción: el dinero debe destinarse a la producción de nuevas obras artísticas, lo que para Salcedo no es un problema, ya que, como ella misma afirma, sus producciones artísticas son mayoritariamente no comerciales, por lo que es libre de producir obras que estén fuera del mercado tradicional del arte. Y para un artista comprometido con las causas sociales y políticas, como es el caso de Doris Salcedo, la libertad de crear es un bien realmente precioso. Así, dice Salcedo “cerca de la mitad del trabajo de mi vida no ha sido comercial. Son piezas efímeras, políticas, específicas del lugar, basadas en el tiempo. Premios como éste me dan la libertad de hacer trabajos como éste, que son únicos y muy importantes para mí” (Salcedo, 2019, p. 3).

Con este interés en la creación de obras sociales y políticas, Salcedo cuestiona la noción de memoria, cuerpo y tiempo a través de la propia materialidad de las obras y de los espacios donde se exponen y/o crean, convirtiéndolas en imágenes que cuestionan la violencia en sus diversas expresiones. Haciendo una llamada al acto de no olvidar y con ello la posibilidad de crear otras narrativas en el presente, para garantizar la existencia de un futuro al fin y al cabo “el archivero produce el archivo y por eso el archivo nunca se cierra. Se abre desde el futuro” (Derrida, 2001, p. 88). Salcedo es la artista-archivero que garantiza el no borrado de la memoria de tantas víctimas que un día se fueron.

Así, las obras artísticas o literarias relacionan el pasado y el presente y cuestionan su valor histórico y de memoria, pueden traer las memorias, de una forma que el lenguaje excesivamente objetiva no alcanza, incluyéndose en la retórica de la memoria de una forma más amplia que la individual que Astrid Erll menciona, y de la cual, dice, se manifiesta en diversos modos, Salcedo podría encajarse en algunos de estos;

“En el *modo asociado con la experiencia*, lo relatado se muestra como objeto de la memoria comunicativa cotidiana. En el *modo monumental*, lo

representado se muestra como vinculante de un horizonte cultural amplio (nacional, religioso) de sentido...En el *modo reflexivo*, la obra literaria hace posible una auto-observación mnemocultural” (Astrid Erll, 2012, pp. 230-231).

Las obras de arte de Salcedo, así como las de los próximos artistas, Óscar Muñoz y Clemencia Echeverri, se expresan como formas artísticas que buscan articular una lectura crítica y reflexiva de la memoria individual y con esta, la memoria que se teje entorno de un contexto más amplio, como en este caso, el contexto político y social colombiano. Donde los cuerpos físicos y los tejidos sociales han sido sometidos durante décadas a la violencia contra lo que puede ser considerado esencial para una vivencia mínimamente humana y digna. Esto es el derecho a la vida. Recordar y preservar la memoria de los cuerpos mitigados por la violencia, aunque sea de forma breve. Pues a pesar de que el arte, no comunique de la igual forma que el lenguaje hablado, posee el poder de tal vez despertar en el espectador la presencia de los cuerpos ausentes y sus memorias a través de la mirada silenciosa de las obras, una comunidad efímera, “una que se forma durante el breve momento en que el espectador contempla en silencio la obra de arte” (Salcedo, 2003, p. 7). El arte como forma de recordar y traer en este recuerdo, aunque sea por un momento, la memoria de un ser ausente a través del espectador, traer en la memoria el tiempo de la vida que se convierte en una resistencia al olvido.

Capítulo 3: Óscar Muñoz: El tiempo en un soplo

Óscar Muñoz nació en Popayán, Colombia, en 1951. Se graduó en Bellas Artes en la ciudad de Cali, donde creció. Gran parte de la experiencia de Muñoz en los espacios de la ciudad de Cali está presente en sus producciones, como se puede ver en obras como *Ambulatorio* (1994), y *Proyecto para un memorial* (2004-2005) – figuras 29 y 30. Aunque argumenta con razón que una obra de arte no se sustenta únicamente en la materia de lo vivido.

Es innegable que el hecho de haber vivido y crecido en Cali, Colombia, un país con numerosos, complejos y difíciles conflictos, contribuyó a una cierta perspectiva, una motivación, quizás, una necesidad de explorar esto en cierta medida en mi trabajo. Sin embargo, siempre he considerado que una obra de arte requiere un desarrollo y no puede sostenerse sólo con esto. El desarrollo de esta realidad, de estas experiencias, elevándolas a un nivel poético, a un nivel universal y a un nivel que se relaciona con el lenguaje artístico, es más o menos lo que he estado explorando en mi trabajo (Muñoz *apud* Rocha, 2017, p. 25).

Figura 29. Fotografía de la obra *Ambulatorio*, 1994



Fuente: Meer (2022)

Figura 30. Fotografía de la obra *Proyecto para un memorial*, 2004, 2005



Fuente: Universis in universe (2022)

Su producción artística es variada en técnicas, explorando el dibujo, el grabado, el video y en gran parte las fotos instalaciones, cuestionando bajo la propia materialidad de las técnicas, especialmente la fotografía, y sus componentes expresivos, la luz y la sombra, aspectos relacionados a la imagen, el tiempo, la memoria y la propia relación del espectador con la obra de arte y el paso del tiempo. En 2018 ganó uno de los premios más importantes del sector, aunque él no se considere fotógrafo, el Hasselblad, que desde 1979 elige a los nombres más significativos de la fotografía mundial. En su primera exposición, realizada en la Casa Cultural *Ciudad Solar*, en Cali, presentó al público dibujos de cuerpos amorfos sobre madera – *Dibujos morbosos* (1973) – dando ya una idea de los caminos por los que transitaría con su obra, en los que ya era para el artista “esencial representar la luz y la sombra en los espacios y sobre las cosas” (Wills, 2011, p. 1). Una característica marcada de la producción artística de Muñoz es la exploración de materiales no convencionales o que obedecen a un orden estricto de técnicas clásicas.

Entre los materiales inusuales que utiliza Muñoz para componer sus producciones artísticas están los pozos de café, los terrones de azúcar y el agua. Tal vez esta intensa exploración de los materiales tenga que ver también que para Muñoz el dibujo “es algo que está en nuestra vida y en nuestra mente, es parte de nuestra idea de la estructura de las cosas” (Wills, 2011, p. 1). Muñoz, al igual que Salcedo, ha vistoreconocido su trabajo a nivel internacional. Durante más de treinta

años, Muñoz ha llevado a sus obras las preocupaciones relacionadas a la memoria, el tiempo, las apariciones y las desapariciones en la imagen y estas a su vez han sido conectadas con la realidad social del conflicto armado en Colombia, a través de la fugacidad de la memoria de los rostros dibujados que se desvanecen “en un abrir y cerrar de ojos”, y los muchos rostros que cobran vida de alguna manera en la poética efímera de Muñoz. Que de alguna forma nos hablan de las memorias de rostros, de personas, de imágenes de personas desaparecidas, así su trabajo se convierte en un referente artístico cuando se habla del paso del tiempo, lo efímero y la memoria.

Óscar Muñoz creció en una ciudad que, entre los años setenta y noventa, era conocida por las intensas disputas territoriales entre los cárteles de la droga y, por tanto, también por los grandes episodios de violencia. Muñoz se apropió de este contexto y de un episodio biográfico para componer la obra *Ambulatorio* (1994).

Figura 31. Fotografía de la obra *Ambulatorio*, 1994



Fuente: Hasselblad Foundation (2022)

Llevó a un espacio público un poco de lo que las calles de Cali como espacio público escribieron en su cuerpo. El desafortunado episodio fue un atentado en Cali

y, tras la explosión de la bomba, el artista caminó por las calles de la ciudad, sintiendo los fragmentos de vidrio bajo sus pies. Así nació *Ambulatorio* (1994), una obra que consiste en una fotografía aérea de la ciudad de Cali, impresa en una hoja especial de vidrio de seguridad. Cuando los visitantes caminan sobre la fotografía de la ciudad, oyen el sonido de los cristales que se rompen. Como observa Sara Mejía (2020, s/p), “los espectadores caminan sobre las fotos y al hacerlo rompen y crean celosías que dialogan con el tejido de la ciudad”. En esta obra la fotografía se presenta como parte de una obra más amplia que se crea con la participación de cada espectador, componiendo la obra cuando los espectadores caminan sobre ella, la imagen total aparece con las pisadas del espectador.

La fotografía de Muñoz en *Ambulatorio*, y en otras de sus obras, no es el instante decisivo de la fotografía de Cartier-Bresson, no es un momento congelado en una imagen, no sigue el principio de la fotografía que sería el fijar imágenes, sino que la obra de Muñoz según José Roca y María Wills, “se sitúa en el espacio temporal anterior (o posterior) al verdadero momento decisivo en el que se fija la imagen: ese proto-momento en el que la imagen está por ser, finalmente, fotografía, el trabajo de Muñoz es protográfico” (Roca; Wills, 2011, p. 2).

Se produce una tensión entre la propia concepción de tiempo lineal en la imagen, así, pasado, presente y futuro parecen conjugarse y transformarse en un tiempo de apariciones y desapariciones, tiempo convocado y evocado en y por la imagen. Al mismo tiempo la temporalidad escruta sobre el carácter representativo de la imagen en su sentido de guardar relación específica con aquello que las imágenes aparentemente representan, ya que como visto en “*Ambulatorio*”, estas se presentan en diversas obras de Muñoz entre el momento anterior a la fijación de la imagen – fotografía, dibujos, grabados, etc –, y posterior a ella.

3.1. Anacronismos: Aparecer y desaparecer de la imagen

La poética de Muñoz, en el sentido de evocar la memoria y evitar el mal del

archivo, del que habla Derrida (2001), es poderosa, como es el caso de la videoinstalación *Proyecto para un Memorial* (2005).

Figura 32. Fotografía de la obra *Proyecto para un memorial*, 2004-2005



Fuente: Exporevue (2022)

El artista usa un pincel mojado para dibujar diversos rostros en lugares poco comunes como lo es el piso de la calle pública el cual con el propio calor del suelo provoca que los rostros dibujados por Muñoz vayan desapareciendo con el tiempo crónico, para luego ser rescatados para el espectador por el registro audiovisual. Muñoz nos presenta como obra final videos con dibujos de rostros de personas que fueron realizados sobre piedras y que se evaporan brevemente. Los *Re/tratos* que componen *Proyecto para un memorial* se borran incluso antes de estar terminados, lo que refuerza la liquidez de la vida y lo dudoso de la memoria que camina *pari passu* con el olvido. Los rostros se desvanecen con el agua, cuando parecen finalmente conformar una posible imagen identificable, el dibujo evaporarse, no hay una imagen

fija como en la fotografía y si una secuencia de apariciones y desapariciones de un rostro en un tiempo fluido.

Compuesto por cinco pantallas que muestran una mano dibujando un rostro tras otro, con un pincel mojado en agua, sobre una superficie de piedra gris y caliente de las calles de Cali. Al terminar el dibujo, el agua comienza a evaporarse y la cara desaparece gradualmente, hasta que no queda nada. Entonces comienza el dibujo de un nuevo rostro, también destinado a desaparecer. Una vez más son los rostros de los desaparecidos en los conflictos armados de Colombia; podrían ser los desaparecidos o los muertos de cualquier guerra en cualquier lugar. Son retratos frontales, como en los documentos de identidad, como si esta fuera la última forma de reconocimiento posible ante los sistemas gubernamentales, que se muestran incapaces de minimizar las muertes en los conflictos sociales, y de recordar las memorias de los participantes en nuestra historia (Rocha, 2017, p. 25).

Esta obra, y otras como la video-instalación, *Biografías* (2002), en este caso nos referimos a la serie elaborada a partir de imágenes de personas anónimas, extraídas de obituarios, que aparecen y desaparecen de forma efímera y cuyo paso del tiempo es captado en vídeo. Pues, también fue presentada una exposición de Muñoz con el mismo nombre en la Galería de Vicente do Rego Monteiro en Recife, en 2014. La serie de video instalación *Biografías*, así como otras obras, conjugan varios tiempos e inquietan sobre la identidad, la memoria, la imagen que no termina de ser creada, que parece ser igual, pero que está reconstruyéndose, la acción *in-situ* no se fija en un instante de tiempo, solamente su registro hecho por la cámara es un documento. Muñoz intenta capturar la idea de un instante de un rostro en su propia efimeridad en el tiempo, haciéndolos aparecer, siempre distintos, y estos a su vez desapareciendo en el tiempo.

Figura 33. Fotografía de la obra *Biografías*, 2004-2005



Fuente: NSW, Art Gallery (2024)

Figura 34. Fotografía de la obra *Biografías*, 2004-2005



Fuente: NSW, Art Gallery (2024)

De esta forma Muñoz cuestiona los propios mecanismos del cuerpo y de la memoria – el recuerdo y el olvido –, “¿cuál es la imagen, tuya o mía, que uno recuerda después de un rato de verla? ¿es una sucesión de imágenes que se superponen? ¿Es una imagen en movimiento?” (Muñoz, 2010, p. 9). Muñoz apela bajo sus palabras a una conciencia de la imagen de sí, en este caso del espectador a través de los *Re/tratos* en sus obras, las obras son, pero señalan fuera de sí, esa conciencia es lo que produciría, según Derrida, la propia presencia.

Ahora bien, ¿qué es la conciencia? ¿Qué quiere decir 'conciencia'? Lo más a menudo en la forma misma del 'querer-decir' no se ofrece al pensamiento bajo todas sus modificaciones más que como presencia para sí, percepción de sí misma de la presencia. Y lo que vale de la conciencia vale aquí de la existencia llamada subjetiva en general. De la misma manera que la categoría del sujeto no puede y no ha podido nunca pensarse sin la referencia a la presencia como *upokeimenon* o como *ousía*, etc., el sujeto como conciencia nunca ha podido anunciarse de otra manera que como presencia para sí mismo (Derrida, 1989, p. 51).

¿La conciencia producida en *Proyecto para un memorial* además de hacernos reconocer la presencia de sí nos remite a otras presencias? El propio Muñoz diría que ese no es “un ejercicio de la memoria, pero que tiene que ver con ella” (Muñoz, 2010, p. 9), y creemos que tiene relación en el sentido en que ya fue mencionado, actuando sobre los mecanismos de la memoria – el recuerdo y el olvido –, siendo este un tiempo policrónico, donde se conjuran pasado, presente y futuro. Para Didi-Huberman este sería el estudio de la historia del arte en el tiempo a través de las imágenes, un tiempo valga la pena destacar, anacrónico. “La historia de las imágenes es una historia de objetos temporalmente impuros, complejos, sobre determinados. Es una historia de objetos policrónicos, de objetos heterocrónicos o anacrónicos” (Didi-Huberman, 2011, “a”, p. 45).

La obra de Muñoz confronta, sin proponérselo específicamente, el ordenamiento a través de las imágenes de la memoria, y con ella; de los rostros, del propio cuerpo, de la identidad de todas las imágenes de los responsables y víctimas del contexto de violencia colombiano y sus consecuencias sobre la población. Esto porque “la memoria es psíquica en su proceso y anacrónico en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de decantación del tiempo” (Didi-Huberman, 2011, “a”, p. 60). Los rostros suscitan no solo un pasado en imágenes, sino que son un constante cuestionamiento de la propia transitoriedad del ser del hombre en el tiempo, un rostro podría ser el de cualquiera, aunque fácilmente el espectador lo pueda localizar como un rostro de Colombia por el contexto del artista. El tiempo sería un constante aparecimiento y desaparecimiento, un devenir, que, a través de un montaje de imágenes no histórico del tiempo, se constituye memoria y que para Didi-Huberman no es exactamente el pasado. Muñoz, tal vez sin pretenderlo, se apropia de los elementos tiempo y memoria, que son también, parte de la materia prima de un

historiador y crea un diálogo entre posibles memorias de otros tiempos en sus obras. Lo hace para atraer la atención del espectador, pues contrario al historiador este no afirma con sus obras una verdad ni propone una lectura objetivada del tiempo y sus memorias, sino que abre una puerta hacia una lectura más sensible de la memoria y el tiempo.

Ese tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la *memoria*. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud, Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial, Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente “el pasado” (Didi-Huberman, 2011, “a”, p. 60).

En el conocido mito griego, Narciso, al contemplar su propia imagen, se deja llevar por el agua. Muñoz, en varias ocasiones, engendra su propia interpretación del mito, haciendo un autorretrato con polvo de carbón sobre el agua, que se diluye hasta que la imagen desaparece con la evaporación o el flujo del agua. Los dibujos e imágenes producidos por Muñoz son efímeros, transitorios en el tiempo, y el uso del agua como elemento de composición en algunas obras corrobora esta efimeridad, evoca constantemente momentos diversos del tiempo.

Figura 35. Fotografía de la obra *Narciso*, 1994



Fuente: Argos (2022)

La obra *Narciso* enfrenta al observador con la instantaneidad y transitoriedad, el aparecimiento y desaparecimiento de la imagen que se deshace con el agua. El espectador puede cuestionar no sólo la imagen que se le presenta, sino también su propia imagen, como si la obra fuera su propio reflejo. Muñoz cuestiona la fijación de la imagen y la idea de eternización de “un instante irrepetible, al exponerse aquí, como en el relato de Dorian Gray, a una continua transformación en el tiempo” (Wills, 2011, p. 2). Esta imagen que desaparece en el agua nos hace pensar la conformación de la memoria a través de los rostros de las víctimas de muertes violentas o de los desaparecidos en Colombia, ya que no sólo es la oportunidad de ver los rostros de ese otro ausente, sino de ponerse en su lugar, ya que el observador podría ser el observado. Como señala el artista visual portugués Rogério Paul Baptista da Silva, *Narciso* reflexiona

Este proceso de inestabilidad y carácter efímero que se da a través de la metamorfosis de la materia líquida nos enfrenta a la cuestión de la inmaterialidad de la memoria, no sólo como forma estabilizadora que puede ser fijada mentalmente en determinadas circunstancias, como afirma Bergson, cuando son “aprimionadas” por la repetición se vuelven más importantes y las recordamos (Bergson, 1999), sino también como destructora de la representación de sí misma, hecho que se establece a través de la desaparición del agua en el lavabo, llevando tras de sí un rostro desintegrado, como una forma abstracta da (Silva, 2016, p. 153).

La imagen que aparece y desaparece en *Narciso*, es la paradoja visual de la aparición según Huberman y que se presenta como *imagen-síntoma* que vendría a ser la imagen que “interrumpe el curso normal de la representación” y que puede pensarse más como “un inconsciente de la representación” (Didi-Huberman, 2011, “a”, p. 63). Esta imagen-síntoma trae consigo al mismo tiempo una paradoja temporal, el anacronismo, pues el síntoma, “aparece siempre a destiempo como una vieja enfermedad que vuelve a importunar nuestro presente” no se presenta en un tiempo lineal y cronológico, sino que “resiste a la observación banal, una ley subterránea que compone duraciones múltiples, tiempos heterogéneos y memorias entrelazadas” (Didi-Huberman, 2011, “a”, p. 64).

Muñoz no se propone indagar específicamente sobre la memoria pero acaba adentrándose en los mecanismos que la componen, tampoco es historiador pero indaga de forma poética parte de la memoria histórica de Colombia a través de sus imágenes-obras, pudiendo convertirse en objetos históricos donde “todos los tiempos se encuentran, entran en colisión o bien se funden plásticamente los unos en los otros, se bifurcan o bien se enredan” (Didi-Huberman, 2011, “a”, p. 66). Los *Narcisos* tienen la característica de desencadenar en su acción y con sus propios materiales, el agua y el carbón, cuestiones como la vida y la muerte.

Estos tres momentos del proceso en los *Narcisos*: cuando el polvo toca el agua y se convierte en imagen, los cambios y transformaciones que sufren durante la evaporación y cuando finalmente el polvo se adhiere al fondo, aluden para mí a tres momentos definitivos: la creación, la vida y la muerte (Wills, 2011, p. 2) .

Y desarrollar conceptos que parecen corresponder exclusivamente al estudio de la imagen o la historia del arte como la fijación de imágenes en el tiempo o la técnica del retrato. Pero su poética acaba extendiéndose a las imágenes y a los rostros de los sujetos en el contexto social y político en donde se producen. De esta forma, pero no exclusivamente, sus obras indagan y cuestionan la memoria histórica además de conceptos que son desencadenados por este estudio como el tiempo, la efimeridad y la historia.

El aparecer y desaparecer de la imagen de Muñoz es lo que Derrida denominaría un juego de temporización y no ya una temporalidad, serían una *différance*, que es

lo que hace, que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado ‘presente’ que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca del pasado y dejándose ya hundir por la marca de su relación con el elemento futuro, no relacionándose la marca menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituyendo lo que se llama el presente por esta misma relación con lo que no es él: no es absolutamente, es decir, ni siquiera un pasado un futuro como presentes modificados (Derrida, 1989, p. 48).

Las diferencias al mismo tiempo que aparecen, desaparecen y no se clasifican ni tienen una jerarquía sobre un tiempo u otro, Muñoz destaca que el rostro de la obra es de él, pero podría ser el de cualquier persona “cuando hice los *Narcisos*, pensé en el individuo, puede haber referentes autobiográficos, pero no necesariamente por ser mi imagen representada. Mi cara es un tema secundario” (Wills, 2011, p. 4). Al mismo tiempo la imagen está en un constante juego temporal, en lo que parece ser un presente instantáneo, cada vez que la obra se le aparece al espectador, se produce un juego temporal entre pasado y futuro, la imagen aparece y después va desdibujándose, desapareciendo con el fluir del agua, para luego aparecer de nuevo, se manifiesta un juego de tiempos, un tiempo circular, muestra este juego temporal que “si la *différance* es lo que hace posible la presentación del presente, ella no se presenta nunca como tal. Nunca se hace presente” (Derrida, 1989, pp. 41-42).

Las apariciones y desapariciones de la imagen, tanto en *Proyecto para un memorial* y *Narcisos*, como en otras obras de Muñoz, como *Líneas del destino*, *Aliento* o *Biografías*, se presentan imágenes que generan relaciones a través de su propia presencia, efímera y sin marcarse en una temporalidad específica. Al respecto Didi-Huberman cita a Deleuze que dice que una “presentación directa del tiempo no implica la detención del movimiento sino más bien la promoción del movimiento aberrante” (Didi-Huberman, 2011, “a”, p. 84) Y el movimiento aberrante al contrario del tiempo directo y lineal “nos da una representación indirecta, este da fe de una anterioridad del tiempo que él nos presenta directamente” (Didi-Huberman, *op. cit.*, *ibid.*). De esta forma, las obras de Muñoz se presentan como constantes apariciones entre tiempos, siendo así, obras anacrónicas. Parte de la fuerza de sus obras es que, en sus imágenes, y las apariciones y desapariciones que estas traen consigo, se materializa el carácter histórico (anacrónico), y, por tanto, memorialístico que pueda tener una imagen a causa de su doble temporalidad anacrónica, al respecto dice Didi-Huberman,

La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Posee -o más bien produce- una *temporalidad de doble faz*: lo que Warburg había captado en términos de “polaridad” (*Polarität*) localizable en todas las escalas del análisis, Benjamín terminó de captarlo en términos de “dialéctica” y de “imagen dialéctica” (*Dialektik, dialektische Bild*) (Didi-Huberman, 2011, “a”, p. 143).

Las obras de Muñoz, así como las de Doris Salcedo y Clemencia Echeverri, son imágenes dialécticas por su doble temporalidad que al mismo tiempo solo es posible porque se inscriben como objetos históricos anacrónicos, de ahí también la potencia de estas obras, y uno de los motivos de estudio de estos artistas y sus obras en el presente trabajo de tesis, pues no necesariamente se enmarcan exclusivamente en el tiempo, la memoria, la historia, los cuerpos del contexto de violencia en Colombia sino en un contexto amplio en el que se hacen presentes y se discuten estos conceptos alrededor de la imagen.

La paradoja del anacronismo comienza a desplegarse desde que el objeto histórico es analizado como síntoma: se reconoce su aparición -el presente de su acontecimiento-, cuando se hace aparecer la larga duración de un pasado latente, lo que Warburg llamaba una "supervivencia" (*Nachleben*). (Didi-Huberman, 2011, "a", p. 144).

Las imágenes son supervivencias en el sentido de Warburg, son la aparición de la duración de un pasado latente, que exigen del historiador, dice Didi-Huberman, y en este caso el artista y el espectador, si cabe la denominación, "una interpretación de los sueños. Se comprende que hace falta ampliar, abrir la historia a nuevos modelos de temporalidad: modelos capaces de hacer justicia a los anacronismos de la misma memoria" (Didi-Huberman, 2011, "a", p. 147). En ese sentido Muñoz parece ser un intérprete de sueños y al mismo tiempo los crea para los espectadores que interpretaran los anacronismos de la memoria. "Se trata de buscar, en cada obra, la articulación de *singularidades formales* y de *paradigmas antropológicos*. Se trata, pues, de articular dos órdenes de magnitud aparentemente contradictorios" (Didi-Huberman, 2011, p. 351), la historia y la memoria, a través de lo que sería la imagen dialéctica propuesta por Walter Benjamín y analizada por Huberman.

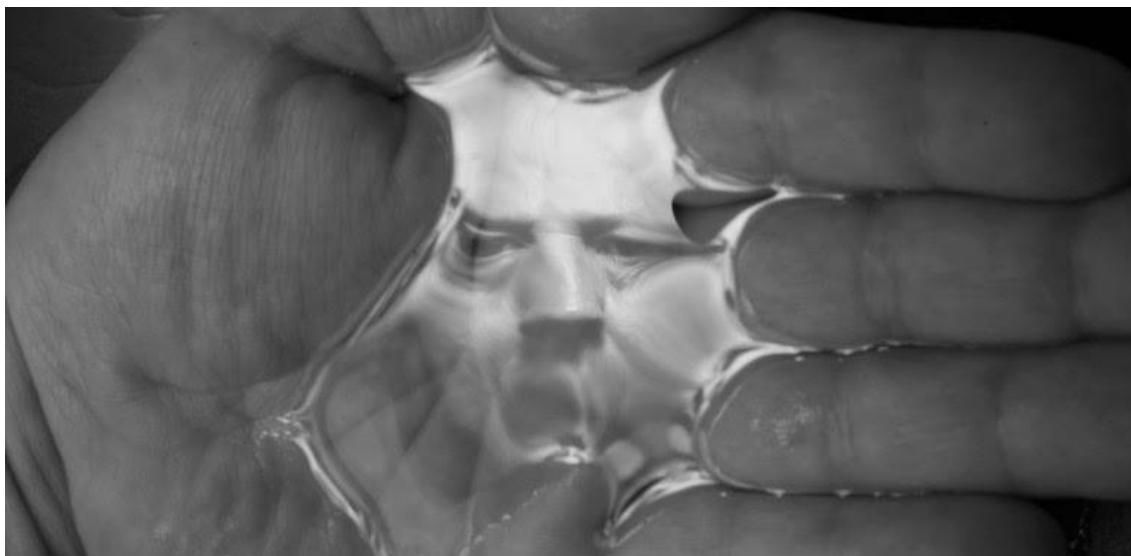
3.2. Imagen dialéctica: imágenes del Otrora y el Ahora

La suposición benjaminiana del aura y de este *origen* entendido como presente reminiscente donde el pasado no se rechaza ni se hace nacer, sino que simplemente *vuelve* como *anacronismo*. Benjamín la designa bajo la expresión poco explícita de *imagen dialéctica*. ¿Por qué *dialéctica*? Porque el autor de las *Tesis sobre el concepto de historia*: busca producir un modelo temporal que pueda tener _en cuenta las contradicciones, sin apaciguarlas, estrecharlas ni cristalizarlas en el espesor de cada puesta en marcha singular. ¿Por qué una *imagen*? Porque la *imagen* designa, en Benjamin, algo distinto a una imáginería, una *picture*, una ilustración figurativa. La imagen es primero un *crystal de tiempo*, la forma, construida y resplandeciente a la vez, de un choque fulgurante donde "el Otrora", escribe Benjamín, "encuentra el Ahora en un relámpago para formar una constelación":

No hace falta decir que el pasado ilumina el presente o que el presente ilumina el pasado. Una imagen, al contrario, es eso en lo que el Otrora encuentra el Ahora en un relámpago para formar una constelación. En otros términos, la imagen es la dialéctica en suspenso. Pues, mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la relación del Otrora con el Ahora presente es dialéctica. No es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticas [...] (Didi-Huberman, 2011, "a", p. 353).

Podemos deducir de lo anterior que la imagen dialéctica, es una imagen entre cortada producida por el *Otrora* con el *Ahora*, ese *Otrora* corresponde al pasado y el *Ahora* es el presente de la imagen sucediendo frente al espectador. Las obras de los tres artistas corresponden a imágenes dialécticas, pues suspenden dos tiempos diferentes, para que el espectador, en suspenso por la imagen, dialogue con ellas. Muñoz, destaca la constelación producida por las imágenes de forma destacable por la propia materialidad en sus técnicas de creación, efímeras pero potentes. *Líneas del destino* (2006) es otra obra en la que Muñoz hace uso del agua como materia prima de su producción artística y de la que podemos decir que es la obra en la que más late la noción de efímero.

Figura 36. Fotografía de la obra *Narciso*, 1994



Fuente: Argos (2022)

En la palma de la mano del propio artista hay un pequeño charco de agua donde aparece el reflejo de su rostro, que en segundos desaparece con el agua que escurrirá por sus dedos, dejando sólo el registro del momento fugaz en la foto-instalación. El reflejo que en instantes irá a formar parte de un *otrora*, pero que en el presente es una constelación, posible por el registro fotográfico, produce un diálogo en el espectador directamente con su propio rostro y su fragilidad en el tiempo, lo que viene a ser un diálogo consigo mismo – o por lo menos una pregunta sobre ese rostro –, el rostro de Muñoz viene a ser el rostro de los otros, que es el de todos menos el del espectador mismo, que en ese momento se pregunta sobre su propio rostro. La fragilidad del “ahora” se presenta en su propia materialidad. Es así como la constelación, que es imagen, produce diálogos, incesantes y diferentes, pudiendo variar para cada espectador, el propio autor lo resalta “mi idea de una obra que puede establecer una buena relación con el espectador es la de una obra intrigante...y que abre un diálogo reflexivo o crítico del espectador” (Muñoz, 2010, p. 10). No obstante, en un contexto social de violencia en el que se produjeron las obras, aunque no fuese el objetivo principal de Muñoz, como el propio autor lo destacaría en constantes ocasiones, las obras llaman la atención sobre los rostros de desaparecidos, víctimas de la violencia, pues apelan a un diálogo crítico con el espectador sobre imágenes de *otrora* y sobre otros, que al mismo tiempo van constituyendo la propia memoria histórica, aunque se produzca de forma indirecta.

En la obra *Aliento/Respiração* (Figura 37), realizada entre los años 1995 y 2002, la imagen dialéctica y la idea de transitoriedad permanecen, así como en la mayoría de sus obras, tanto por el material como por la experiencia estética del propio espectador a través de la imagen.

Figura 27. Fotografía de la obra *Aliento*, 1995



Fuente: MacLennan (2018)

Aliento es una obra que, por excelencia, desconcierta por completo al espectador que desea encontrar su imagen. En general, cuando nos miramos en un espejo, esperamos ver nuestra cara en él y esta es la invitación que hace *Aliento*, al menos al principio. La obra consta de siete espejos circulares de unos 20 cm de diámetro cada uno. Estos siete círculos pueden reflejar la imagen del espectador, sin embargo, cuando la gente se acerca y sopla su aliento frente a los círculos espejados, este gesto hace que aparezca en el círculo la fotografía de un rostro, de alguien que

ya no está, de una imagen desaparecida y evoca de esta forma, aunque el artista no se lo proponga directamente, a los desaparecidos de la violencia en Colombia. “No estaba pensando hacer una obra sobre desaparecidos, con la carga y el sentido que nosotros le damos al término desaparecido. La acción tenía más que ver con la pulsión infructuosa de reclamar al que ya no está” (Wills, 2011, p. 16).

Las fotos, al igual en que la obra *Biografías*, son extraídas de las necrológicas de los periódicos colombianos, que adquieren por unos instantes el protagonismo de la historia. Se convierte en una experiencia singular que en términos de Didi-Huberman sería una experiencia de una “huella aurática”, donde “la mano no siempre interviene directamente, y produce la aparición de lo lejano y, por decir así, llegan a *hacernos toca la profundidad*” (Didi-Huberman, 2011, p. 372). Durante unos instantes, el espectador, con su respiración, devuelve la vida a los desaparecidos del humo del olvido. Es así como el artista, para Didi-Huberman del siglo XX y en este caso, para nosotros, la obra de Óscar Muñoz

llega a donarnos obras que "nos miran", más allá de toda relación objetiva, más allá de todo lo que "nos vemos" en ellas: una doble distancia se instaura, en la cual nuestra proximidad al trabajo formal, al *subjectile* y a la materia deja llegar esta respiración aurática que no nos impone nada, pero nos pone frente a la simple elección de *mirar* o no, de implicar o no la eficacia visual del sujeto (Didi-Huberman, 2011, "a", p. 372).

El aliento del espectador suscita apariciones de imágenes, por un momento, el espectador es obligado a elegir si mirar o no la aparición de la imagen de otro, más allá de la propia materialidad formal de la obra. Se le plantea al espectador el diálogo entre distancias diferentes, yo y el otro, el otrora y el ahora, la aparición y la desaparición. Óscar Muñoz, al igual que quien estudia este tipo de obras, no consigue en gran parte mensurar el propio resultado de la obra en el espectador, sin embargo, la propia propuesta estética lleva a considerar la obra como una imagen dialéctica, donde se entabla algún tipo de diálogo del espectador, aunque sea una reflexión íntima consigo mismo.

La “huella aurática” es analizada por Didi-Huberman con relación al concepto de aura en la obra de Barnett Newman, y ha sido desarrollado por diversos teóricos y estudiosos de diversas expresiones artísticas, en las que se incluyen estudios sobre

la imagen y el arte de forma amplia. De esta forma, el aura en el sentido en que Didi-Huberman presenta, dialoga en parte con el estudio de la obra de Muñoz, Salcedo y Echeverri, como también de obras de artistas modernos y contemporáneos, donde el aura de Benjamín “decae, se declina y se repliega en contacto con el sujeto, la materia y lo subjectile” (Didi-Huberman, 2011, “a”, p. 372). El aliento es un signo de vida, por lo tanto, es el aliento el que da vida a las fotografías extraídas de las esquelas. Se produce el encuentro entre una imagen del pasado, ya desaparecida, con cuerpos del presente. Lo que para Huberman es el diálogo entre el Otrora y el Ahora, para Leonor Arfuch es la triangulación en la enunciación como acontecimiento entre yo, tú y el ahora (tiempo/espacio).

En esta definición de la “subjetividad en el lenguaje” (que es verdaderamente una intersubjetividad), la instancia de enunciación es también el momento en que la multiplicidad del sujeto se articula fugazmente en una unidad imaginaria cuyo soporte no es el abismo de la interioridad sino una marca gramatical: “Es el Ego quien dice ego”, nos recuerda Benveniste, y en este acto da testimonio de su identidad (Arfuch, 2018, p. 59-60).

La instantaneidad de la aparición de la imagen de otro sólo es posible a través del aliento de un cuerpo presente, que le da presencia en su propia temporalidad. La memoria de estos rostros no se presenta como archivos congelados en el tiempo para revisitarlos apenas como documentos que traen consigo una fecha y un acontecimiento. Sino que se hacen presentes a través del aliento, se hacen memoria activa por la presencia dada por otra persona en el presente, son memoria poética. Los rostros que aparecen reclaman un espacio, pues sólo son posibles cuando otras personas los devuelven con su aliento de vida.

Algunas obras semejantes, y que de hecho podría atribuírseles una proximidad mayor con las obras de Muñoz a partir de su experimentación con el agua y con esta relación de la obra, el espectador y la memoria, son: *Monumento alla Partigiana Veneta*, de Augusto Murer e Carlos Capra, Venecia, 1969; y *Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez*, de Claudia Fontes, Buenos Aires, 2000.

El *Monumento alla Partigiana Veneta* es uno de los monumentos más intrigantes del siglo pasado, y el más oculto: la mujer nos es mostrada en su momento de mayor desamparo, de mayor soledad; un cadáver que el mar depositó sobre la arena, quién sabe cuándo, las aguas turbias de la Laguna expulsaron de sus entrañas ese cuerpo muerto, pero nadie lo reclamó. Abandonado en la arena, el cuerpo de bronce nunca se descompondrá (Melendi; Ágelica, 2012, p. 104)⁵⁷ Traducción mía.

Figura 38. Fotografía de la obra *Monumento alla Partigiana Veneta*, 1965



Fuente: Adevarul.ro (2024)

Esta escultura fue erguida como monumento contra el reciente fascismo ya exacerbado por la guerra en los años de 1960, los cuales habrían sido también responsables por destruir una obra con el mismo nombre, en el año de 1957 producida por Leoncillo Leonardi. La escultura en bronce del cuerpo de una mujer en la playa que se niega a desaparecer, al igual que en las obras de Muñoz, no tiene tanto valor sino hay alguien que la observe, al mismo tiempo este observador, después de más de setenta años, probablemente no conozca con toda profundidad el contexto en el

⁵⁷ O *Monumento alla Partigiana Veneta* é um dos mais intrigantes monumentos do século passado, e o mais oculto: a mulher nos pe mostrada no seu momento de maior desamparo, de maior solidão; um cadáver que o mar depositou sobre a areia, quem sabe quando, as águas turvas da Laguna expulsaram de suas entranhas esse corpo morto, mas ninguém o reclamou. Largado na areia, o corpo de bronze não se decomporá nunca. (Melendi; Ágelica, 2012, p. 104)

que surgió esa imagen y su conexión con el tiempo presente en el que tal vez se presenta esa escultura. No obstante, está puede producir evocaciones de cuerpos y memorias que se entrecruzan en el tiempo, aunque no se produzca un diálogo objetivo, pero eso sí, probablemente un diálogo interior sobre la propia soledad de sí mismo, la posibilidad de yacerse muerto y desolado, a orillas de la playa, intentando no desvanecerse con el paso de las ondas del mar.

Lo mismo sucede con la obra *Reconstrucción del Retrato de Pablo Míguez*, de Claudia Fontes, en Buenos Aires, 2000. Donde la escultura de Pablo Míguez de catorce años que sería secuestrado y posteriormente asesinado en la dictadura militar argentina, el 12 de mayo de 1977. Se ergue en la costa del Río de La Plata, mirando hacia el horizonte y apareciendo casi de forma espectral, remite al otrora, del pasado, y el ahora, del presente, conjugados en ese instante. Llama al espectador a ver, a adentrarse en las memorias y tiempo que contiene.

Esta es la figura *pathos* de la obra: vemos, podemos ver la imagen sustraída de Pablo Míguez porque creemos. En ese casi nada de reflejos y de neblinas, a la orilla del río, él aparece porque deseamos su aparición. La imagen lejana y fugaz de un cuerpo ausente entrelaza memoria e historia con la ficción, ética con estética, olvido con recuerdo. Al penetrar el territorio de la memoria, de lo que ya no es más visible, desvelamos los invisibles que reverberan ante nuestra mirada. (Melendi, 2012, p. 107).⁵⁸ Traducción nuestra.

Figura 39. Fotografía de la obra *Reconstrucción del Retrato Pablo Míguez*, 2000

⁵⁸ “Essa é a figura *pathos* da obra: vemos, podemos ver a imagem subtraída de Pablo Míguez porque acreditamos. Nesse quase nada de reflexos e de névoas, à beira do rio, ele aparece porque desejamos sua aparição. A imagem longínqua e fugidia de um corpo ausente entrelaça memória e história à ficção, ética à estética, esquecimento à lembrança. Ao penetrar o território da memória, do que já não é mais visível, desvelamos os invisíveis que reverberam ante nosso olhar”(Melendi, 2012, p. 107).



Fuente: Martín Sassone (2024)

Sin duda, Muñoz engendra un poderoso juego de reflexiones y evocaciones con los rostros de aquellas personas que han desaparecido por diversas circunstancias y, de este modo, dota a la obra de un carácter más político y de una constelación significativa en términos dialógicos, donde la imagen dialéctica sólo existe en interacción con el espectador. La identidad de los otros puede ser la identidad del propio observador. Sin embargo, esta experiencia especular también está marcada por el signo de la imposibilidad, ya que, como observa Susana Rocha, “el artista [Óscar Muñoz] crea así una relación de dependencia entre la voluntad de recordar al muerto, en la acción de expirar, y la necesidad de seguir viviendo, en la acción de inspirar – siendo que, en el espejo, el retratado y el observador nunca pueden existir simultáneamente” (Rocha, 2017, p. 25).

Así, en la poética de Óscar Muñoz, sus imágenes, a veces con aires fantasmales, como es el caso de la instalación *Cortinas de baño* (1985-1986), problematizan el olvido a través de una memoria que fluye en el tiempo presente, al poner los rostros entre el aliento y el agua, aunque sea por momentos fugaces, el artista da vida a estos rostros doblemente victimizados: por la violencia y por el olvido. Con los rostros suscita apariciones de historias que no están más presentes en vida pero que aparecen en el presente, aunque sea por un momento. Son biografías incompletas pero posibles por la presencia de la imagen y el diálogo con el espectador. “Consiste en tratar de tejer una larga historia en un instante, o en desbaratar el instante tejiendo una larga historia” (Wills, 2011, p. 17). Este deseo del artista se ve tanto en obras como *Biografías*; *Aliento*; *Narciso*; *Cortinas de Baño*” y de forma más politizada

y directa con la violencia en las obras, “Impresiones débiles, Haber estado allí.”

Figura 40. Fotografía de la obra *Cortinas de baño*, 1985-1986



Fuente: Argos (2022)

Óscar Muñoz aborda las capacidades expresivas de la propia materialidad de los recursos y técnicas que usa en sus obras y los articula con conceptos sobre el tiempo, la memoria, la imagen dialógica, como ya ha sido abordado, incluyendo la fotografía, que por veces es usada para dejar un documento de las obras, pero en ocasiones es la propia obra – aunque no sean del propio artista –, como en el caso de la serie “Impresiones débiles”. Estas obras, al contrario de las anteriores, están relacionadas de una forma más directa a hechos históricos y políticos, desde su propia materialidad, con la violencia en Colombia.

Figura 41. Fotografía de la obra *Horizonte de la serie Impresiones débiles*, 2011

Fuente: Art, San Francisco Museum of Modern (2023)



Impresiones débiles en realidad es una serie de fotografías re-impresas como grabados usando la técnica de serigrafía con polvo de carbón sobre acrílico, de la que se generan variados puntos de discusión desde su propia materialidad. Entre estos la relación histórica de los primordios de la técnica de la fotografía y su fijación – tema que le interesa a Muñoz –; la propia relación del sujeto con la fotografía y el contexto histórico-político al que se remiten los propios personajes que aparecen en las obras y las obras en si desde su propia técnica. “Muñoz toma fotografías con una fuerte carga histórica y las somete a un proceso de indefinición formal que recuerda aquellas fotos “lavadas” en las cuales la sobreexposición a la luz deteriora la imagen hasta hacerla apenas perceptible” (Republica, 2023).

Esta alteración de la imagen original se da especialmente a partir de la relación entre obra y espectador, donde Muñoz intenta guiar la lectura y mirada de la imagen, son imágenes dialógicas entre distintos tiempos, pero bajo una misma memoria histórica, los factores de la violencia en Colombia, hechos memoria imagen, y ahora interactuando como memoria poética.

Impresiones débiles, las hice pensando en la mirada, son tres imágenes icónicas de la memoria política del país. Esas imágenes tienen más o menos mi edad y pensaría que están en todos los libros de historia. Fueron tomadas entre 1948 y 1953, y yo nací en 1951. Por años han sido difundidas en libros y publicaciones, y a pesar de estar tan ligadas a los eventos que presentan y a nuestro pasado, me pregunto si podría ser posible que las veamos desgastadas o vaciadas de sentido precisamente por esta causa, por el mismo motivo que les ha permitido su difusión por tantos años; la conexión física e indisoluble con su poderoso referente. O

si por el contrario, al mirarlas ahora desde nuestro presente tengan la capacidad de desatar aquello que mora dentro de lo que ha sido. (Wills, 2011, p. 19).

El espectador ante las imágenes se pregunta sobre aquellos personajes que están en las imágenes, algunos de forma difusa, y otros – destacados por el artista a propósito –, de forma más clara. La impresión como “algo que se te queda grabado en la memoria, que te impacta, que produce una marca, una huella, y desde el punto de vista técnico imprimir es estampar ejerciendo una cierta presión, dejar un grabado en el papel” (Muñoz, 2011, p. 20). Lo que permite que se abra un diálogo entre obra y espectador de la misma forma en que fue visto en algunas de las obras anteriores, el tiempo parece ser circular en las obras de Muñoz, el pasado confrontado en el presente frente a la mirada del espectador, el “otro y el ahora” de Didi-Huberman, en la “imagen dialéctica”, provocan un cuestionamiento directo sobre los propios mecanismos de la memoria. Tanto institucionales, siendo que fueron imágenes reproducidas en libros y publicaciones educativas, como fue resaltado por Muñoz, como memoria apropiada por los artistas para promover el propio diálogo alrededor de la memoria-histórica y política entorno a la violencia en Colombia.

Horizonte se divide en cuatro fotos, en la primera se destaca la figura de un hombre con un fusil al hombro, dos hombres, igualmente armados le preceden, solo que sus figuras son más difusas. En la segunda y tercera imagen se destaca también la figura de un hombre igualmente armado sobre el resto de figuras, solo que van aumentando consecutivamente el número de figuras de otras personas que se mezclan con el fondo y se destacan menos. Así hasta la cuarta foto, donde apenas se resalta una línea de horizonte en el paisaje – hecha por hombres en fila –, tal vez por esto el nombre de la obra. Para Didi-Huberman, que remite al propio Benjamín, el momento dialéctico entre el “otro y el ahora”, el tiempo pasado y el tiempo presente en el espectador frente a la obra, “remite al momento frágil del despertar, momento dialéctico a sus ojos, porque es el momento de la frontera evanescente, ambigua, de las imágenes inconscientes y de la necesaria lucidez crítica” (Didi-Huberman, 2011, “a”, p. 354).

La imagen original es una foto de guerrilleros que estaban entregando las armas, esta escena se ha repetido consecutivamente a lo largo de varias décadas y en distintos años, se produce una articulación del pasado y el presente, en un ahora,

que es el momento en que se encuentra el espectador con la obra. Se busca producir así una reformulación de la mirada del espectador sobre el pasado, en este encuentro de la memoria de un tiempo pasado y el ahora presente, se crea un diálogo. Las imágenes son impresas, no solamente sobre el soporte de la obra, sino que son impresiones de hechos históricos y que el artista busca cuestionar al mismo tiempo ¿si son o no y cómo son marcados estos hechos en la memoria? “Planteé ese nombre para la serie porque las impresiones tienen diferentes niveles de presión, pueden estar en contacto con la seda y allí imprime más o separado de esta, es una impresión débil, sin presión. Por el lado más metafórico ese estar o no estar fijado es el debate que tenemos con la memoria y el olvido” (Muñoz, 2011, p. 20). El propio Benjamín definiría esto como “el aura como aparición de una lejanía, tan próxima como sea” (Didi-Huberman, 2011, “a”, p. 372).

Figura 42. Fotografía de la obra *Imágenes de la serie Impresiones débiles*, 2011



Fuente: Museo Banco de la Republica (2023)

Figura 43. Fotografía de la obra *Imágenes de la serie Impresiones débiles*, 2011



Fuente: Museo Banco de la Republica (2023)

No necesariamente se graba una imagen en particular, sino un todo difuso, un aparecimiento y desaparecimiento de imágenes como en *Horizonte* y las otras obras que hacen parte de la serie *Impresiones débiles*. Una línea de horizonte en todo el paisaje que hace parte de la memoria y el imaginario histórico de Colombia, pero al final ¿qué está impreso en la memoria del país? Es una pregunta que no es

fácil de responder. No obstante, el trabajo de los propios artistas ha sido traer y revivir estas memorias para el espectador, de variadas formas y a través de distintas técnicas, de forma que el espectador se cuestione sobre la memoria y su propio papel en su constitución. “Esta obra es un intento por desplazar el punto de la mirada, un intento por ver la foto de otra manera, por reinventarla” (Muñoz, 2011, p. 21).

La propia forma y materialidad de las obras de Muñoz, así como de Salcedo, y como se verá, de Echeverri, promueven esas apariciones y desapariciones de un diálogo entorno a las formas de producir memoria. De alguna forma, el arte como lo mencionaría Salcedo, “permite que un yo encerrado en su propia tragedia despierte a otro yo, que es igualmente solitario” (Salcedo, 2003, 7). El arte de Muñoz, Salcedo y Echeverri, busca a través de la imagen y el arte una mediación, que no es sino el encuentro, también de la parte trágica del ser humano, y con esto la posibilidad tal vez de construir con la memoria otras posibilidades que no sean la tragedia de una memoria desgarrada por la violencia. Saber que vamos a morir, y encontrar en la memoria, la posibilidad de ver el otro, la posibilidad de morir de forma diferente y ver al invisible, recordarlo, compadecerse y hacer otro futuro, otra memoria.

Capítulo 4: Clemencia Echeverri: el sonido de las ruinas.

Con diversas técnicas artísticas han nacido elaboraciones estéticas alrededor del hacer memoria de la violencia en Colombia, sea directa o indirectamente, como se ha visto hasta ahora con los artistas Doris Salcedo y Óscar Muñoz. Una artista que también merece ser destacada, por su empeño a lo largo de los años y principalmente por plantear en la plasticidad del sonido y la imagen, la sensibilización de la mirada, los oídos y el corazón hacia las almas, cuerpos y seres de quien atravesó y atraviesa a una guerra, por medio de la experiencia con sus obras de video arte y vídeo experimental es Clemencia Echeverri. Nacida en Salamina, Caldas, Colombia en 1950, realizó su pregrado en comunicación visual en la Universidad Pontificia Bolivariana y de Artes Plásticas en la Universidad de Antioquia. También realizó cursos de posgrado en Artes Visuales e Historia del Arte en diversas universidades y ejerció la docencia por 27 años en la facultad de artes en la Universidad de Antioquia y Nacional de Colombia. “Su carrera artística comenzó con un énfasis en la pintura y luego en la escultura. Desde los años 90 explora problemas relacionados con la violencia, la memoria y la fuerza de la naturaleza en Colombia. Mediante el dibujo, el video, la fotografía, la video-instalación, el sonido y la interactividad” (Echeverri, 2023, p. 2).

Aunque su carrera artística se remonta a casi tres décadas de creación, su trabajo ha tenido una visibilidad más amplia en la última década por medio de diversas retrospectivas y exposiciones que han visibilizado su obra, entre las que se destacan *Supervivencias* en Rencontres internationales, París, Francia (2014); *Juegos de Herencia* en Instants Video 50 Ans d’Artvideo; Marselle, Francia (2013) y en *Cosmovideografías Latinoamericanas* en CENART, Ciudad de México (2011). Retrospectivas de sus obras que resumen en ocasiones décadas de creación como *LIMINAL/Clemencia Echeverri*, Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU) del Banco de la República de Colombia (2019-2020), que resume más de 20 años de carrera. Y también ha hecho parte del Premio a la creación del Museo Nacional de Colombia en 2019 con su trabajo *Duelos* en la galería; *Fragmentos*; Espacio de Arte

y Memoria, lugar idealizado por la propia Doris Salcedo con el incentivo del gobierno de Colombia⁵⁹.

Entre sus obras más destacadas se encuentran *Casa íntima* (1996); *Apetitos de Familia* (1998), *De doble filo* (1999), *Cal y canto* (2002), *Voz resonancias de la prisión* (2006); *Treno* (2007), *Juegos de Herencia* (2009), *Versión Libre* (2011), *Frontera* (2011), *Supervivencias* (2012), *Sacrificio* (2013), *Nóctulo* (2015), *Sin Cielo* (2017), *Duelos* (2019) y *Deserere* (2022). Sus obras se basan principalmente en la técnica de la video instalación en la que el espectador tiende a sumergirse en una experiencia sensorial a través del sonido y la imagen proyectada, en ocasiones, por medio de diversas pantallas y una sofisticación del sonido.

Sin embargo, lo interesante de Clemencia Echeverri para el presente trabajo, además del uso de una técnica artística no convencional, es su capacidad para valerse de los recursos expresivos del audiovisual para proponer y plantear reflexiones acerca del hacer memoria, preguntarse sobre la pérdida, el tiempo y el duelo a través del arte. Sol Astrid Giraldo dice que “lo que persigue Echeverri son las apariciones, lo no dicho ni resuelto, lo que irrumpe intempestivamente como síntoma, como aquello que se resiste a la simbolización, sobre la linealidad y supuesta claridad de la historia oficial” (Astrid, 2017, p. 27). Pues en las obras de Echeverri se encuentran recurrentemente un tiempo de espera, acompañado por la incompletud de una imagen que no se presenta, de una voz que no se escucha. Es un tiempo de espera por una imagen y sonidos espectrales, algo que no se presenta esencialmente con las marcas de una historia o tiempo lineal. Parece ser un tiempo poético en el sentido de Angela Guida, “el tiempo que persiste en la memoria es tiempo poético” (Guida, 2013, p. 47)⁶⁰. En sus obras se despierta lo que no se puede decir en palabras, el silencio del duelo, la incapacidad de la memoria completa y narrativa linealmente de los seres a los que alude, y que hacen parte de la memoria espectral de la violencia en Colombia.

⁵⁹ La obra de Clemencia Echeverri hace parte de las colecciones de museos e instituciones culturales como: Musée les Abattoirs, Toulouse, Francia; Ulrich Museum Collection, Kansas, y Museo de Arte Latino Americano de los Ángeles (MOLAA), Estados Unidos. También de la Colección Daros–Latinamerica, Zurich, Suiza; Colección Arte Latinoamericano, Essex, Inglaterra; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Badajoz, España; Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), México; Museo Nacional de Colombia, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia y Colección del Banco de la República de Colombia, Bogotá (Echeverri, Clemencia Echeverri, 2023, p. 1).

⁶⁰ “o tempo que persiste na memória é o tempo poético” (Guida, 2013, p. 47).

En las siguientes páginas serán estudiadas algunas de sus obras, principalmente audiovisuales, las cuales fueron elegidas básicamente por su accesibilidad, pues debido a que la mayoría de las obras de Echeverri son instalaciones cuya experiencia estética depende de la propia presencia del espectador para experimentar las obras y son presentadas bajo propuestas inmersivas y de experiencia sensorial a través de multipantallas y sonidos en vivo, quisimos estudiar obras con acceso online, mismo que no sea la propuesta expositiva de la obra, enfocando de esta manera el estudio de sus obras en su propuesta teórica y conceptual así como su estética que alude a la memoria, al duelo, al tiempo y a la violencia.

Comenzaremos definiendo los rasgos característicos y aparentemente más superficiales, pero que se conectan con los rasgos más profundos de su obra, y que, de hecho, son los que la hacen posible. Para ir adentrándonos poco a poco, en los detalles estéticos y conceptuales de su obra. Una característica primordial en las obras de Echeverri es que acude al audiovisual para interpelar o generar una experiencia estética en el espectador, recurriendo constantemente a imágenes de lugares cuya geografía alude a algunos hechos relacionados a la violencia perpetuada en Colombia durante varias décadas por distintos actores armados. Echeverri crea video-instalaciones a partir del principio de una relación entre historia, lugar y sonido, para aproximar al espectador con una experiencia sensorial lo más próximo posible a su propia concepción y experiencia de lo que debe ser instigado a ser visto sobre la violencia y que de alguna forma parece huírle al espectador en la cotidianidad de los días, pero también es un acto de solidaridad con quien de alguna forma vivió esa violencia directamente en su propio cuerpo, en ese lugar, de quien vive el duelo de la violencia.

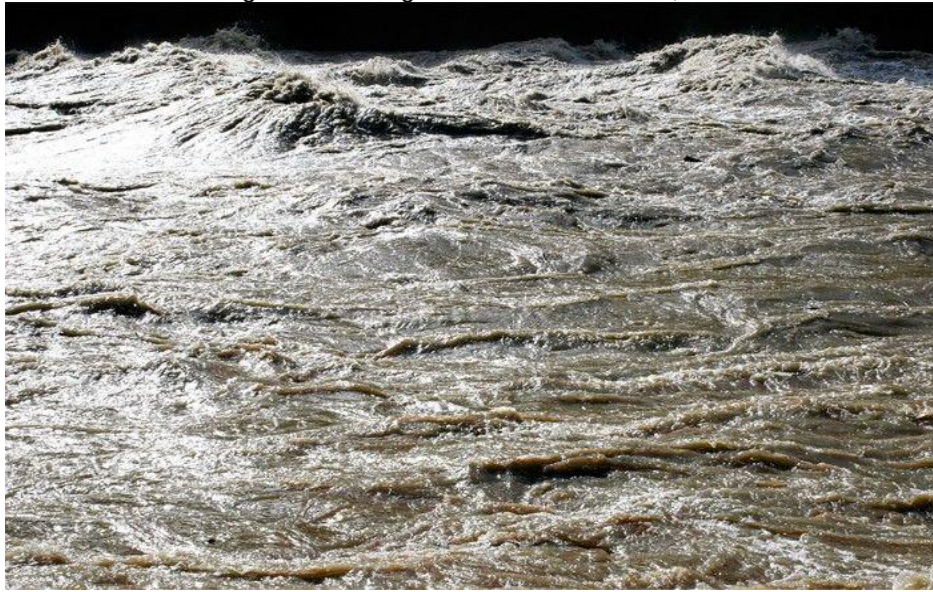
Bueno, este tema de las motivaciones es un poco complejo porque han ido surgiendo muy lentamente con el tiempo, con el paso de los años y al estar de testigo y frente a los eventos. Esos eventos llegan, te alteran y te movilizan. Yo creo que ese es un primer paso y un primer punto donde nos situamos aquellos artistas a quienes nos interesan estos problemas. Esto me lleva inevitablemente a buscar un desplazamiento y una movilización geográfica: ir a los lugares en donde algunas cosas han venido pasando, cosas que queremos constatar y conocer, en vez de quedarnos con la idea de que ya las conocemos. Hay tantas circunstancias variables, eventos y encuentros que modifican nuestro percibir y nuestro pensar, que vale la pena buscar ese encuentro directo. Así que esas son las motivaciones, que pueden ser el desconcierto, la alteración, la movilización incómoda e inquieta

frente a lo que sucede. También es una movilización solidaria, porque si no existiera un poco ese elemento de la solidaridad, tampoco tendría sentido compartir esas obras con otras personas para ver si en esas comunicaciones generamos algo de ese sentir, ese percibir y ese pensar (Echeverri, Clemencia, 2020, p. 317).

Echeverri resalta que ella se interesa en producir obras artísticas alrededor de la violencia como temática porque de alguna manera fue alterada por algunos eventos que ella no vivió de primera mano, pero que la movilizan para conocer los lugares donde algunos de estos acontecimientos sucedieron. Que pueden ser la alteración en una forma de ver una situación, el desconcierto de no comprenderla o lo “movilización incómoda e inquieta frente a lo que sucede”. Ella se moviliza geográficamente, graba lugares y produce sonidos porque según Echeverri hay “cosas que queremos constatar y conocer, en vez de quedarnos con la idea de que ya las conocemos” (Echeverri, 2020, p. 317).

Para crear desconcierto, comprensión, alteración, pero también movilizar y crear lazos comunicativos entre lugares y cuerpos diferentes, pero consonantes en historia, Clemencia Echeverri plantea las obras artísticas como intermediarios entre el espectador y la situación de: duelo, violencia o memoria. Gloria Anzaldúa diría que “la capacidad del relato (prosa y poesía) de transformar a quien narra y a quien escucha en algo o alguien distinto es chamanística. La persona que escribe, como ser cambiante, es un nahual, un chamán” (Anzaldúa, 2016, p. 120). Anzaldúa explica que la relación entre arte y cultura, y con ellas la historia y la memoria de un pueblo, son algo indisociable para la cultura chamánica a la cual se refiere en su Libro “La Frontera”. “En la etno-poética y performance del chamán, mi pueblo, los indios, no separaban lo artístico de lo funcional, lo sagrado de lo secular, el arte de la vida cotidiana. Los fines religiosos, sociales y estéticos del arte estaban todos entrelazados.” (Anzaldúa, *op. cit.*, *ibid.*).

Figura 44. Fotografía de la obra *Treno*, 2007



Fuente: Echeverri (2023)

Figura 45. Imágenes de la obra *Nóctulo*, 2015



Fuente: NC, Arte (2023)

Figura 46. Imágenes de la obra *Nóctulo*, 2015



Fuente: NC, Arte (2023)

En las obras de las últimas dos décadas de Echeverri se evidencia un abordaje, principalmente del audiovisual, como técnica protagonista de su trabajo, pues la artista obedece a un proceso en el que la interiorización por parte de la artista de las imágenes y la historia de los lugares que registra, se da a través del montaje. Detalle que no es menor, pues sus obras dependen y obedecen a una expresión atravesada por el montaje, antes, durante y después de su creación y en la exposición, donde se completa con el espectador. Conformando lo que puede ser un círculo infinito de interpretaciones mediante la propia experiencia del espectador.

Yo sí creo que eso es lo que está en juego en mi manera de trabajar el material, de interiorizarlo y dejar que me atravesase, buscando identificar en la naturaleza algo que tiene un comportamiento particular y unas fuerzas que hay que entender, traerlas y devolverlas. Ese ir y venir hace que de alguna manera se involucre el espectador, porque es un *entre*: entre las cosas, entre el allá y el acá, lo que percibí y lo que no alcanzamos a ver, porque la naturaleza también genera situaciones con las que uno se encuentra sin esperarlo, como pasa en *Sin Cielo* (2017) y de lo que se trata es de potenciarlas en el estudio para que aquello que he descubierto realmente se deje ver y se convierta en algo experiencial, más que en algo narrativo o documental [...] (Echeverri, 2020, p. 316).

Las obras de Echeverri buscan lo sensorial, con un montaje perpetuo, que comienza en el registro de imágenes y sonidos, y continua sin apenas limitarse al montaje final presentado al espectador. No es un catálogo de imágenes y si un “atlas”, correspondiendo al montaje de imágenes para la interpretación de la historia propuesta por Aby Warburg, en donde el montaje no es una pieza final, sino apenas un comienzo de la creación de un rompecabezas más grande y que conlleva, en este caso, a los caminos de la lectura de la interpretación de la violencia. Pasando por sus técnicas de la crueldad evidenciadas en su voluntad por un desaparecimiento de huellas y vestigios de sus responsables, preguntándose por las formas y caminos del duelo.

Este rasgo característico en las obras de Echeverri es uno de los factores que motivan el estudio de sus obras, pues Echeverri no está preocupada por hacer un cuestionamiento directo, un juicio de valor o una narrativa documental, sino que se pregunta primero por como con sus obras puede hacer aparecer aquello que no se ve pero que afecta al espectador. Hace un llamado al sentir, al recordar, al dejarse afectar por aquello que parece ocultarse en la violencia normalizada por los dispositivos de información y la saturación de imágenes y su banalización del dolor y la violencia.

Por esto parece querer crear un atlas audiovisual que afecte sensorialmente al espectador, no apenas durante el transcurso de la obra, sino que sea una interpelación interior constante.

El catálogo propone una sistematización ordenada de un universo acotado a partir de unos criterios fijos previamente establecidos (de ahí, la frecuente crítica a determinados catálogos como “incompletos”). El Atlas, por el contrario, es por definición necesariamente incompleto, una red abierta de relaciones cruzadas, nunca cerrado o definitivo, siempre ampliable a la incorporación de nuevos datos o al descubrimiento de nuevos territorios. El Atlas constituye un *Work in Progress stricto sensu* (Tartás; Guridi, 2023, p. 2).

Este posible atlas que busca la afección en el espectador, Echeverri lo plantea con obras, en su grande mayoría, espectrales y fantasmagóricas, al contrario del aparecer y desaparecer figurativo propuesto por Óscar Muñoz. Los dos artistas tienen como referente una realidad concreta que conforma sus investigaciones y propias

imágenes de sus obras, no obstante, el juego de miradas que busca Muñoz tiene que ver con el paso del tiempo de la imagen, su desaparecimiento y su memoria. Echeverri no se concentra tanto en la memoria de la propia imagen sino en los fantasmas que esconden las propias imágenes y sonidos, y sobre todo en lo que estos pueden traer y despertar dentro del espectador. Como resalta Sol Astrid Giraldo “Su obra lleva al espectador a un mundo sin la univocidad de los discursos oficiales, plañideros o contestatarios. Crea espacios donde se puede percibir la textura de los fantasmas, cuidándose para ello de no encender la luz que los haría poner en fuga” (Astrid, 2017, p. 31). Esa luz podría interpretarse como la imagen imitativa de la realidad, la imagen figurativa que no le permite al espectador realizar su propia lectura.

No se trata de propuestas crípticas para iniciados, ni de remitir a un texto ajeno que tenga correspondencias directas y definitivas, como lo exigiría una alegoría, por ejemplo. Al contrario, sus preguntas están esencialmente «Sin respuesta».1 La artista se decide por señalar puntos álgidos, ardientes, en la memoria colectiva del país. Aunque sus gestos son asépticos, fríos y neutrales, el material que usa está absolutamente cargado. Es explosivo. (Giraldo E. S., 2017, p. 31).

Al mismo tiempo las imágenes de Echeverri son metafóricas en el sentido en que “a diferencia de la imagen introduce un grado mayor de concepto y a diferencia del símbolo, un grado mayor de iconicidad. Ella exalta su propia visibilidad. No es mera representación de contenidos extrínsecos, sino que conlleva un despliegue y un goce en la presentación de sí misma” (Giraldo E. S., 2017, p.31). Las imágenes de Echeverri suscitan y traen consigo la metáfora de los cuerpos, siempre de forma fugitiva a la literalidad.

4.1. Voces sobrevivientes: *Treno*

Antes de la luz, la oscuridad, antes de la palabra el sonido. El sonido ambiente de un lugar en la oscuridad que luego presenta su luz en forma de río desbocado, en doble pantalla. Así es como inicia *Treno*, la obra de Echeverri que fue presentada al público por primera vez en 2007, tiene una duración total de 14 minutos y de alguna forma podría decirse que marca una aproximación más directa en la exploración y

creación artística de la violencia en las obras de Echeverri. ¿Qué nos dice?, aparentemente nada, es un vacío, un flujo constante de las aguas oscuras del río Cauca y el sonido ambiente del lugar que se mezcla en ocasiones con algunas voces de las que después se pueden localizar el cuerpo que los origina de forma breve y unos vestigios de ropas.

Figura 47. Imagen de QR de la obra *Treno*, 2015



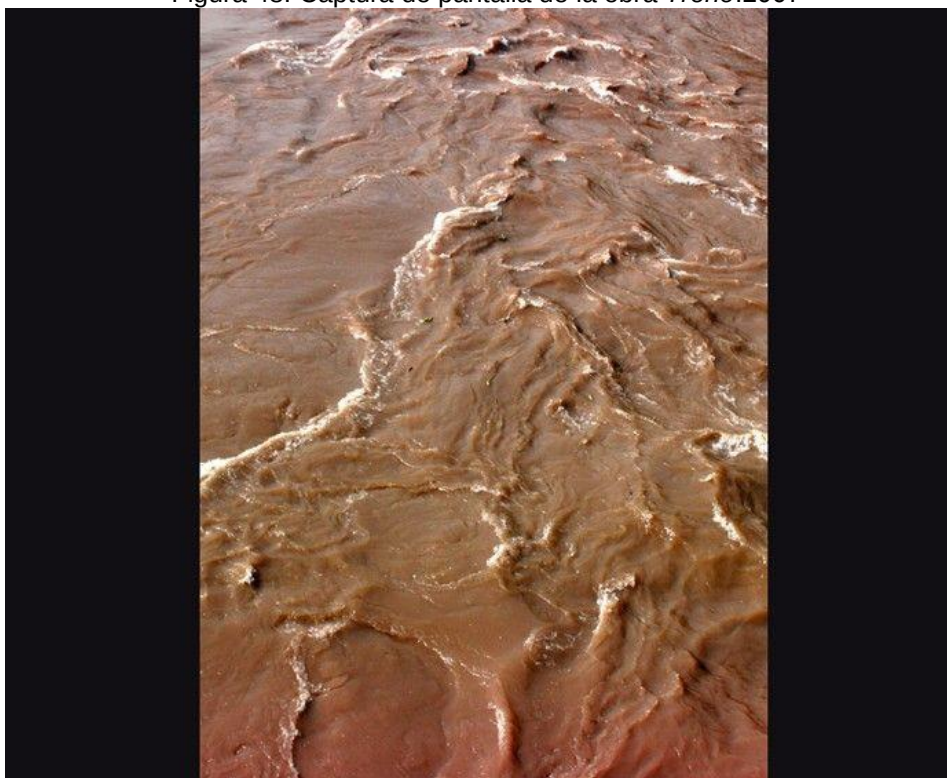
Fuente: Echeverri, Clemencia (2024)

No obstante, Echeverri nos presenta bajo este vacío, una forma de la memoria de la violencia un poco más compleja de lo que se puede pensar en un primer momento, al igual que al estudiar las obras de Doris Salcedo y Óscar Muñoz. De esta forma, expondremos *Treno* (2007), *Rio por Asalto* (2018), *Nóctulo* (2015), y *Duelos* (2019); así como otras obras suyas a forma de citación y algunas de las discusiones que han surgido desde diversos autores, curadores, críticos de arte, literatos, filósofos y antropólogos que han ido conformando una capa espesa de estudios, de los cuales serán importantes para entender la obra de Clemencia Echeverri y su relación con el duelo, la violencia, la memoria y el vacío, presente en las obras de casi sus últimos 20 años.

Es importante destacar que en este estudio no se pretende demostrar una intención única y específica de Echeverri en sus obras, sino a través de las imágenes y sonidos ir encontrando en su propia materialidad y aparente vacío, las raíces que sustentan y conectan a groso modo sus obras como un todo, identificando las

características en ellas y así la importancia de su obra en las expresiones artísticas que remiten a la violencia en Colombia y sus otras formas de cuestionarla, pensarla, entenderla, interpretarla, digerirla, hacer duelos donde parece imposible haberlos.

Figura 48. Captura de pantalla de la obra *Treno*.2007



Fuente: Echeverri, Echeverri Clemencia (2024)

Treno significa, canto fúnebre, y se presenta como un canto, pero sin narrativa lineal o de forma directa, evitando presentar diálogos, imágenes informativas o hechos directos que conllevarían a deducir la historia, narrativa o tiempo lineal de los cuerpos a los que se refiere. Este canto fúnebre, “construye un diálogo entre dos orillas del Río Cauca en Colombia, sumergiendo al espectador entre el crecimiento del agua y los gritos a través de llamados sin respuesta” (Saez, 2023, p. 1).

El diálogo de las voces en el vídeo es ininteligible, y el llamado no es respondido en la obra de forma directa hacia un interlocutor, sino que se mantiene en flujo, se dirige al interior del espectador a través de imágenes del río Cauca, de ropas que van siendo pescadas y que nos hablan del duelo, un duelo que no tiene cuerpo

del fallecido, pero que se presenta a través de vestigios en el curso de las aguas caudalosas del río. “Las fuerzas del torrente se arremolinan, crecen en nuestro interior y afloran a la superficie. Se trata de llamados; voces que viajan a través de silencios remotos, en la oscuridad de la profundidad de las aguas” (Saez, 2023, p. 1).

El río Cauca, reconocido en el 2023 por la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) como víctima del conflicto armado por los daños causados a su ecosistema por la guerra, es caudal de cuerpos y voces apagadas por la guerra, al igual que el río Magdalena y otros tantos otros ríos en Colombia. Así, “en Treno se proyectan las turbulencias de un río mítico, nuestro ancestral “río de las tumbas”, alcantarilla natural a dónde van los muertos de la violencia” (Giraldo, Sol Astrid, 2013, p. 100). Cuerpos sin nombre, NN y los ríos como tumbas de cadáveres sin vida, pero de voces que aún buscan por ellos en la penumbra de la sombra que puede ser el duelo sin cuerpo.

El ruido del agua es permeado por gritos de personas llamando a personas, de familiares buscando a sus desaparecidos en los abismos húmedos de la geografía y la historia. Bocas que lanzan a la nada el hilo de Ariadna de su voz, tratando de rescatar con ella a sus deudos de los laberintos de la muerte (Giraldo, Sol Astrid, 2013, p. 100).

Este duelo sin cuerpo también está presente en la obra de Juan Manuel Echavarría con Réquiem NN, según Ileana Diéguez, “los renombramientos y los ‘nacimientos al revés’ que practican los habitantes de Puerto Berrío son un conjuro contra la muerte violenta, como también una manera de realizar los propios duelos no realizados” (Diéguez, 2013, p. 166). *Treno* de Clemencia Echeverri, propone al espectador a través de la visualización de la imagen del río en flujo, una posibilidad de crear y evocar el duelo por otros cuerpos desconocidos para el espectador, que remontan a la propia situación de duelo que viven algunos de los familiares cuyos cuerpos de parientes o conocidos permanecen desaparecidos.

A través del cuerpo de otro se practican los cuidados que sus propios muertos no pudieron recibir. Si consideramos que algunas de las suplicantes en el cementerio de Puerto Berrío son mujeres que nunca pudieron dar sepultura al cuerpo de sus hijos, esposos o hermanos, es inevitable pensar que a través de estos renombramientos también se tramitan duelos postergados. El NN se vuelve el depositario de un deseo y de un rito que permite tramitar el dolor, pues el duelo sólo

es posible bajo la premisa de tener un cadáver o una sepultura” (Dieguéz, 2013, p. 166).

Por otro lado, la obra *Río por asalto* de 2018, aunque remite y se sucede en el mismo río Cauca, once años después, se pregunta ya no por el duelo consecuencia de cuerpos desgarrados y desproveídos de vida material y depositados en una fosa común en el río. Sino que la reflexión conlleva al espectador a pensar en el río como un propio cuerpo y ecosistema vivo, con una fuerza vital descomunal, violentado de algunas formas, pero no por ello con menos fuerza. El río “encarna literal y metafóricamente, una fuerza vital...Puesta en evidencia en seis pantallas en sincronía, esta fuerza en su desmedida turbulencia, va horadando violentamente su cauce, arrastrando sin discriminación alguna todo lo que cae en su torrente” (Malagón-Kurka; Margarita, 2023). Las imágenes de Río por asalto, remiten a la propia fuerza de la presencia del río y su camino hasta desembocar en el océano nos provocan preguntas de fuerzas poéticas que se dirigen a una posible reflexión de la relación humano y río, o naturaleza de forma más amplia. Pues, aunque se presenten en algunos momentos vestigios, lugares y personas, estos son apenas destellos que dejan en evidencia la fuerza del propio río.

Figura 49. Imagen de la obra *Río por asalto*, 2018



Fuente: Echeverri, Clemencia (2023)

En *Treno*, la única imagen presente en el vídeo que remite a un cuerpo humano sin vida, por lo tanto, un vestigio que indica la probable existencia de un duelo sin cuerpo, es la ropa que una persona encuentra y se encarga de sacar de las corrientes del río. Se presenta apenas un vacío, la imagen no nos plantea una presencia, tal vez

una ausencia del cuerpo, que en seguida nos lleva al otro movimiento del agua. Clemencia Echeverri da imágenes como si fueran vocales para que el espectador construya sus propios diálogos con la obra y teja el duelo en su interior. Pero, ¿cómo es construir a través de vestigios nimios de ropas la memoria del cuerpo de un otro cuerpo ya ausente?, ¿cuáles son los caminos para recrear o crear la memoria de un alguien del que ni siquiera se conoció el rostro en vida?

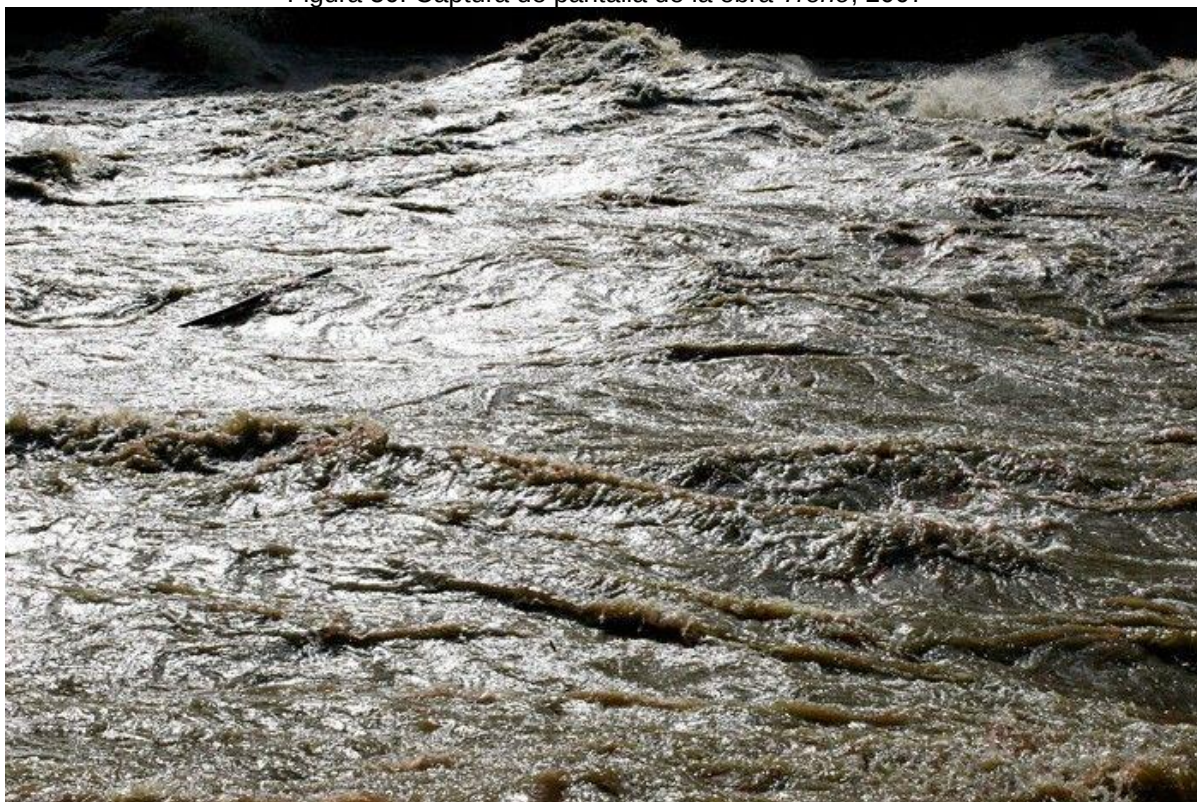
El sentido del cuerpo que (des)aparece en la superficie móvil viene y se va; tan pronto llega a nuestro ojo, ya está fuera de él, fuera-en-el-adentro de nuestra mirada que sólo puede retenerlo en su huida: es un sentido por siempre in absentia, un au-sentido*, diría Nancy, que nos permite tocar el cuerpo del desaparecido en su desaparición. Un au-sentido que, con ello, hace posible, “no llegando al contacto de su presencia manifiesta, acceder a su presencia real, que consiste en su partida” (Nancy, NMT, p. 27). Treno no dice nada, no significa nada; su sentido, su verdad, es la verdad de la retirada de la verdad, de la salida de la presencia, que es la condición de posibilidad de la aparición del sentido en su síncope infinita, en la visión suspendida de su evanescencia. (Pérez; Juan Diego, 2018, p. 44).

En la citación anterior Pérez indica bajo el concepto de au-sentido, la presencia manifiesta por su propia ausencia, la verdad y la realidad de un cuerpo se presenta cuando está ausente, el sentido de un cuerpo está en su fugacidad. Lo que el propio Jean-Luc Nancy refiere cuando dice que “estar a la escucha es estar *al mismo tiempo* afuera y adentro, el estar abierto *del* afuera y *del* adentro, de uno al otro y de uno en el otro” (Nancy, 2007, p. 33). El sonido y estar a la escucha es un acto duplo de toque, primero físicamente cuando llega al sentido del oído y segundo el sonido va y viene entre emisor y receptor, todo al mismo tiempo. De esta forma, el sonido en Treno no se conforma como mero acompañante de las imágenes, sino que es propia presencia viva que se expande al interior de quien escucha en un vaivén. “Mientras la presencia visible o lo táctil se mantienen en un «al mismo tiempo» inmóvil, la presencia sonora es un «al mismo tiempo» esencialmente móvil, vibrante por el ida y vuelta entre la fuente y el oído, a través del espacio abierto, presencia de presencia, más que pura presencia” (Nancy, 2007, p. 37).

Por eso la importancia del sonido en *Treno* y en general, de las obras de Echeverri, exponiendo imágenes que en sí mismas están llenas de sentido “exponer no es mostrar algo, no es extraer sentido, sino más bien subrayar su movimiento

infinito de vaciamiento, su resistencia a todo intento de apropiación. El sentido se expone en la imagen como lo distinto” (Pérez J. D., 2023).

Figura 50. Captura de pantalla de la obra *Treno*, 2007



Fuente: Echeverri, Clemencia (2023)

El río Cauca en *Treno* y en *Río por asalto* son la imagen de lo distinto, de lo fantasmal. En el primer caso, a su destino inicial, pues el río ya no es apenas un ecosistema acuático con peces, plantas, piedras, arena y todo lo que un río deba contener naturalmente, sino que es, como el nombre treno lo indica, un canto fúnebre, un canto de duelo por los cuerpos que mantienen sus voces presentes en los cuerpos de los vivos, sean familiares, amigos, conocidos. En el segundo caso, en *Río por asalto*, el río nos recuerda la fuerza vital y sobrehumana que contiene la naturaleza. Recuerda que, en sus corrientes de agua, lleva consigo, aunque metafóricamente, la fuerza de toda la naturaleza que desembocan en un mar de vida. Esas corrientes de agua no son nada tranquilas, por el contrario, amenazan

con devastar lo que se atravesase por delante, pero no lo hace, el río parece indicar un adentro que está en flujo, tal vez del propio espectador. No es difícil identificarse con el propio río, cuando el río hace parte de los cuerpos y las memorias de la violencia en Colombia. Clemencia Echeverri trae el lugar del río, su triste historia, pero también su fuerza, por donde pasa el río a través de sonidos externos articula la escucha interior, de sí mismo y de otras posibles voces. El río Cauca es en sí una memoria e historia viva de la guerra, por veces metafórica, simbólica o física.

4.2. La imagen fantasmagórica y el tiempo interior: *Nóctulo*

Nóctulo es un proyecto de videoinstalación y sonido multicanal en dos cuadrafónicos que se propone producir un “mecanismo invisible y espacial desde el sonido ultrasónico del murciélago (inaudible) en sintonía con lo audible (su eco) territorial y la imagen en movimiento de un espacio en abandono”, según María Belén Sáez de Ibarra (2024. p.1). Mediante cuatro pantallas la artista propone una inmersión en sombras y audios que ecoan en la casa que se corroe exteriormente por el abandono, y que al mismo tiempo suscitan los espectros que indican las posibles memorias que contiene, provocando y creando reflejos de un espacio interior.

Figura 51. Imagen de QR de la obra *Nóctulo*, 2015



Fuente: Echeverri, Clemencia (2023)

Figura 52. Captura de pantalla de la obra *Nóctulo*, 2015



Fuente: Echeverri, Clemencia (2023)

Dentro de *nóctulo*, los audios y las imágenes se muestran fantasmales, los sonidos del murciélago aparecen de modo difuso como la mayoría de imágenes y las voces, cuyas frases en ocasiones son casi inentendibles, siempre hacen eco. Este eco condensa las apariciones y desapariciones que se presentan durante los catorce minutos y trece segundos que dura la proyección de la obra. “La videoinstalación funciona como la superficie de reflexión que devuelve un sonido que, como tal, ya no existe, que solo está presente como reflejo. La metáfora central de la obra iguala el testimonio de las víctimas al ultrasonido del murciélago” (Juan Carlos, 2024. p.1). Ese ultrasonido del murciélago que está entre lo inaudible y audible, es condensado en dibujos creados por la propia artista y que corresponden a la transposición del sonido en composiciones. “Realicé composiciones para tratar de entender su estructura y

establecer relaciones entre el trayecto en eco del sonido del murciélago y las voces de reclamo desde nuestra región colombiana” (Echeverri, 2024, p. 1).

Figura 53. Captura de pantalla de la obra *Nóctulo*, 2015



Fuente: Echeverri, Clemencia (2023)

Apariciones y desapariciones proyectadas a través de una obra artística audiovisual que se vale de elementos, inconexos en la propia realidad, pero posible de conexiones para el espectador por medio del propio descubrimiento que el espectador puede hacer en la obra y que hace parte del propio proceso de la artista, “más que de contemplar yo hablaría de descubrir. Se trata de encontrar las variables que van apareciendo a lo largo de un recorrido [...]” (Echeverri, 2020, p. 317). Recorrido este que es la experiencia estética en el espectador, y en la naturaleza y los lugares de captura y creación de Echeverri. Ahora se estudiarán algunos de los elementos que hacen posible que sea una obra relevante al momento de hablar de las expresiones y formas de la memoria de la violencia en Colombia.

En los primeros segundos se escuchan lo que serían los sonidos del aleteo de los murciélagos nóctulos, un animal que se manifiesta principalmente en la noche, un animal nocturno, al igual que las sombras y los espectros de imágenes que van saliendo y desapareciendo en la oscuridad de la pantalla y en los restos de una casa antigua. El aleteo de las alas es seguido algunas veces por voces con eco, imágenes que aparecen y desaparecen. Por medio del montaje Clemencia Echeverri, también hace aparecer una habitación de paredes blancas con un dibujo, que en un primer momento parecían ser los vestigios de excremento de murciélago pero que en realidad son las partituras musicales del sonido ultrasónico que hace este mamífero. “Detrás de lo que oímos, quizás ni vemos o ni siquiera sabemos, hay una labor del murciélago diaria, lenta y persistente” (Echeverri, 2024, p. 2). Echeverri le presenta al espectador la posibilidad de oír estos sonidos que normalmente son imperceptibles al oído humano y los transpone también con imágenes. El rompimiento de la relación inmediata que se pueda hacer entre imagen y sonido tiene un sentido para Echeverri; “el sonido se vuelve una imagen también. Hay que decidir entonces en qué momento acercarlo, en qué momento el sonido estalla un nuevo sentido. Se trata de hacer una reconstrucción de sentido para evitar que el sonido se quede ilustrando la imagen” (Giraldo, 2017, pp. 191-192).

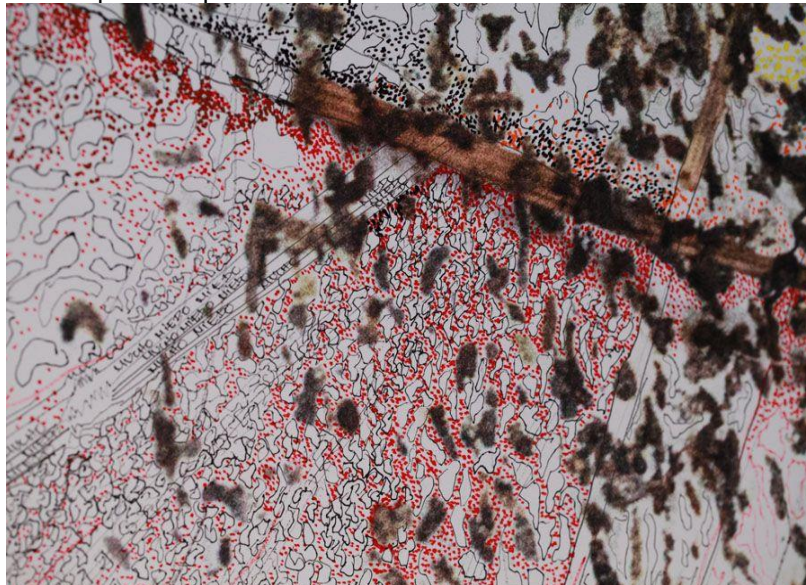
Dibujando esta partitura en la pared trae algo que existe pero que no percibimos y lo hace posible a nuestra, por veces, limitada realidad. “Quería traer al murciélago a través de su propio sonido, de su inaudibilidad; quería volverlo materia, oírlo y verlo. Atravesar el lugar de lo físico y de lo real, a través de lo sonoro” (Echeverri, 2024, p. 2). Junto con el sonido del mamífero, Echeverri trae también las voces de los espectros de la guerra y algunas palabras que ecoan insistiendo en la materia de los vivos y su extensión en el mundo, es decir, a través de la memoria.

Figura 54. Captura de pantalla de proceso de creación de la obra *Nóctulo*, 2015



Fuente: Echeverri, Clemencia (2023)

Figura 55. Captura de pantalla del proceso de creación de la obra *Nóctulo*, 2015



Fuente: Echeverri, Clemencia (2023)

“Mucho miedo, mucho miedo”, se alcanza a leer en uno de los dibujos de la partitura, de esta forma Echeverri también trae con lo que oímos, las palabras y las voces que a veces ni imaginamos existen. Las voces de los cuerpos de la guerra que se presentan como luces difusas, sombras que surcan la memoria de quienes los recuerdan. De la historia ensangrentada de un país marcado de décadas de guerra y de los espectros de la muerte que deja un duelo a base de voces que resuenan desde lugares invisibles, donde los vivos buscan sus cuerpos. Se crea una tensión del sentido de la obra y la presencia de los cuerpos y seres en la memoria, a través de su evocación por los diversos elementos visuales y sonoros en la obra que en momentos parecen sobreponerse entre sí y crear un desequilibrio. “La presencia y el sentido, sin embargo, siempre aparecen juntos y siempre están en tensión. Es imposible compatibilizarlos o reunirlos en una estructura fenomenológica ‘bien equilibrada’” (Gumbrecht, Hans Ulrich., 2010, p. 134).⁶¹ Traducción nuestra

Nóctulo aparece y desaparece en el montaje, va de la pared blanca a las imágenes fantasmales del murciélago y la tierra. Después se divisa un pasillo con algunas puertas, no son imágenes sino espectros, por más que se quieran tocar se sabe que no son palpables, no son cuerpos físicos, tal vez de la memoria. Aparecen personas de espaldas, la luz ilumina o desaparece en la penumbra, Echeverri hace surgir fantasmas con el montaje, imágenes y sonidos de una memoria espectral.

⁶¹ “A presença e o sentido, porém, sempre aparecem juntos e sempre estão em tensão. É impossível compatibilizá-los ou reuni-los numa estrutura fenomênica “bem equilibrada”(Gumbrecht, Hans Ulrich., 2010, p. 134).

Figura 56. Captura de pantalla de la obra *Nóctulo*, 2015



Fuente: Echeverri, Clemencia (2023)

Examinemos con más detalle algunos momentos de la obra que evidencian estos elementos. Una luz se mueve y aparece la sombra de un hombre pasando, luego otras y una luz latente en el fondo. Luego aparece la imagen más visible de un señor de edad, aparentemente, caminando por los escombros de una casa, no es posible reconocer el rostro, en seguida desaparece y vuelve la penumbra. Es interesante la relación entre *Nóctulo*, que es la especie del murciélago y las imágenes de las personas que aparecen en la obra, los dos surgen en la aparente quietud de la noche, entre luces y sombras, en los lugares más oscuros.

Los rostros, al igual que el sonido ultrasónico del murciélago, son prácticamente imperceptibles y se presentan como pequeños vestigios de algo más, ¿ese algo más qué puede ser? La obra en sí misma da algunas pistas que la plantean como una obra que remite a algo más, que habla de algo que está más allá de lo que vemos. En la partitura dibujada por Echeverri, además de los sonidos del murciélago aparecen algunas palabras y en el sonido voces en eco, estas al mismo tiempo hablan desde donde ya no hay más cuerpos palpables, desde el lugar de los no vivos, donde las sombras permanecen. El espectador se ve interpelado directamente por la obra, aunque de forma sensible y no directa, creando situaciones en busca del encuentro entre la obra y el espectador, algo que parece querer incomodar al mismo tiempo en que cuestiona. Esto por medio de la experiencia estética con los propios materiales,

el sonido y la imagen fantasmal, y más que por una narrativa propiamente dicha, como lo deja claro Echeverri.

eso es lo que está en juego en mi manera de trabajar el material, de interiorizarlo y dejar que me atravesase, buscando identificar en la naturaleza algo que tiene un comportamiento particular y unas fuerzas que hay que entender, traerlas y devolverlas... Ese ir y venir hace que de alguna manera se involucre el espectador, porque es un *entre*: entre las cosas, entre el allá y el acá, lo que percibí y lo que no alcanzamos a ver, porque la naturaleza también genera situaciones con las que uno se encuentra sin esperarlo... y de lo que se trata es de potenciarlas en el estudio para que aquello que he descubierto realmente se deje ver y se convierta en algo experiencial, más que en algo narrativo o documental [...] (Echeverri, 2020, p. 316).

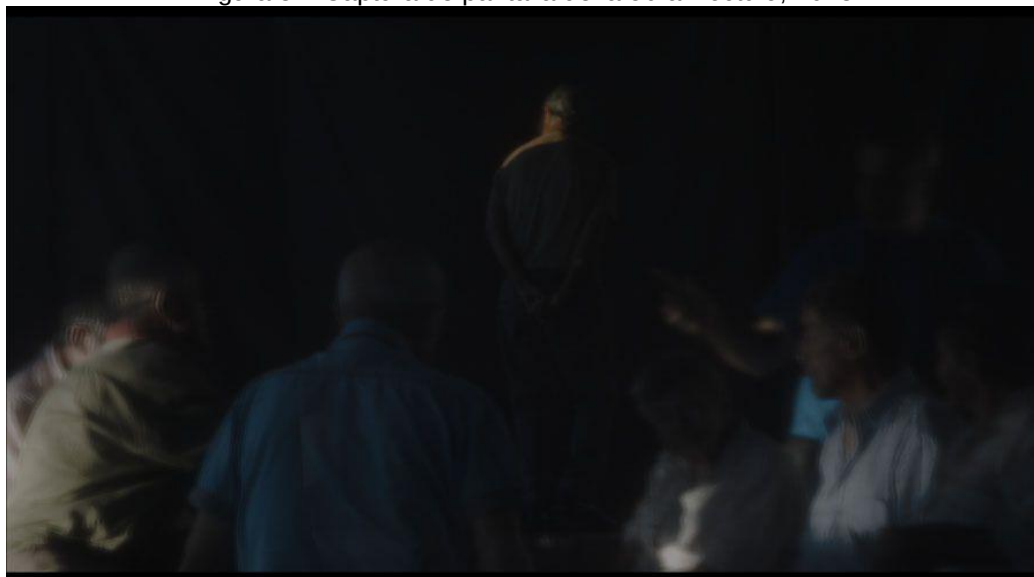
De las imágenes espectrales o fantasmagóricas surgen dualidades; movimiento y quietud, sonido y silencio, abandono y esperanza. Se puede observar de una forma más clara en algunos momentos. Cuando aparece un rostro más reconocible entre los otros, de un señor iluminado por una luz y que mira directamente al espectador, enseguida baja la mirada, como esperando, al lado derecho una mujer, al lado izquierdo, más oscuro una otro rostro, con la cabeza más baja. La silueta de un cuerpo que está más cerca de la cámara se levanta, aparece otro al lado, y comienza a caminar, otros espectros aparecen, mirándolos. Luego la imagen del señor aparece andando, propositalmente su rostro está cubierto con sombras, no le llega luz. Después la sombra de la señora se levanta y se sienta en el lugar en donde estaban las anteriores siluetas, que salieron de cámara. La silueta del señor se levanta y sale, en seguida viene la oscuridad.

Esta descripción de la centralidad que los cuerpos, aunque fantasmales, tienen en la obra de Echeverri, traen las ausencias, los silencios, las presencias que deja la violencia y bien puede corresponder a una descripción de cuerpo, señalada por la antropóloga Sônia Weidner Maluf, “no sólo como un objeto de cultura, sino... dotado de su propia agencia, no sólo como un receptáculo de símbolos culturales, sino como un productor de significado” (Weidner, 2001, p. 88)⁶² Traducción nuestra.

⁶² “não apenas como objeto da cultura, mas...dotado de agencia própria, não apenas como receptáculo de símbolos culturais, mas como produtor de sentido” (Maluf, 2001, p. 88).

Es decir, el cuerpo no apenas construido antropológicamente, pero en sí mismo cargado y capaz de producir sentido. En este caso, sentidos que se hacen presentes en el propio espectador, que hablan del propio cuerpo individual y que pueden ser interiorizados de diversas formas, que hablan más de los afectos en un contexto de violencia, más que de la propia materialidad del cuerpo y los seres. Que están inseridos en un contexto cultural pero no son exclusivos a él. Pues el cuerpo fantasmagórico habla más de lo que fue, habla de lo que el cuerpo es y podría ser también, ausencias dejadas por la violencia, silencios del olvido, duelos del presente.

Figura 57. Captura de pantalla de la obra *Nóctulo*, 2015



Fuente: Echeverri, Clemencia (2023)

De los sonidos en eco, los rostros fantasmales y el ir y venir de sombras. El cuerpo fantasmal en la casa trae un contexto específico, en ruinas, caminando, se escuchan aleteos y una voz que nombra “salamina”⁶³. Masacre ocurrida en 1999 en el municipio que lleva este nombre. Después se escucha una voz en eco que dice

⁶³“El 12 de junio de 1999 guerrilleros de las Farc asesinaron a cinco personas en dos veredas ubicadas en el municipio de Salamina, Caldas. La guerrilla ingresó en la vereda La Cimitarra en el corregimiento San Félix y asesinó a tres personas, luego mató a otras dos en la vereda San Pablo. Entre las víctimas estaba un padre y su hijo. Según ha documentado el centro de investigación académica Cinep, la masacre fue perpetrada por las Farc. En la zona han delinquido los frentes Noveno y 47 de este grupo guerrillero, estructuras que posteriormente se unieron al Bloque Iván Ríos. También estuvo el Frente Cacique Pipintá del Bloque Central Bolívar. La guerra entre ‘paras’ y guerrilleros dejó decenas de civiles muertos en la zona” (Rutas del Conflicto, 2024, p. 1).

“esperando-o-o-o-o” en tono de pregunta, interpela de esta forma al espectador. De forma parecida, a través de la imagen se ha procurado hacer una “arqueología de la ausencia” de los desaparecidos en Chile creando un “archivo virtual que plantea la recuperación testimonial de la vida de los Detenidos Desaparecidos en Chile, víctimas del golpe militar de 1973” (Troncoso, Peñalosa y Soto., 2024, p. 1). No obstante, el único testimonio presente en nóctulo es la imagen fantasmal, las pocas palabras que remiten a un contexto, el espectador es quien busca dentro de sí un archivo de los afectos posible de dichos cuerpos y se abre al sentido de las emociones, del sentir frente a un lenguaje que ha sido rasgado. María del Rosario en sus gramáticas de la escucha, propone que quien pasa por la experiencia del trauma se depara con dos retos:

Por un lado, está el reto que proviene de ese exceso y ausencia de memoria propios del trauma, y de las temporalidades paradójicas que resultan del encuentro imposible entre lo ilocalizable del evento y su repetición compulsiva. Por otro lado, queda planteada la dificultad que resulta de aquella catástrofe del sentido proveniente de la violencia traumática, del encuentro paradójico entre la ausencia radical de sentido y el exceso de significación que queda atrapado, sin poder ser comunicado, en el intervalo abierto entre la pérdida del lenguaje y la elocuencia de sus grafías dañadas (Rosario, 2019, p. 73).

Las obras de Echeverri parecen traer consigo la capacidad de conmover y emocionar en el sentido de que “como las emociones son movimientos, movimientos, conmociones, también son transformaciones de quien se conmueve” (Didi-Huberman, 2016, p. 38)⁶⁴ Traducción nuestra. Por tanto, las obras son invitaciones a moverse, aunque sea en un sentido interior y no apenas a detenerse pasivamente frente a las obras.

Continuando con Nóctulo, aparece el lugar en negativo con la partitura de Echeverri. Sombras casi imperceptibles van apareciendo y se oscurece. Aparece una ventana, no se sabe si con excremento, suciedad o hace parte también de otro dibujo o partitura hecho por la artista. De la nada la imagen del señor que caminaba ahora permanece sentada, mirando por la ventana, después mira para los

⁶⁴ “as emoções uma vez que são moções, movimentos, comoções, são também transformações daqueles e daquelas que se emocionam” (Didi-Huberman, 2016, p. 38).

lados, en cuanto fuma, voces en eco, otro espectro viene y se sienta, otro espectro caminaba por la casa también. ¿Qué esperan estos espectros?; ¿Qué más podrían esperar después de desapegarse de la ropa material? Estos parecen esperar algo de quien está del otro lado, del lado de los vivos que miran, ven y pueden sentir también el espectro de la ausencia. Parecen esperar una transmutación o una transformación que viene de la propia capacidad de emocionarse, pues “es a través de las emociones que eventualmente podemos transformar nuestro mundo, siempre, por supuesto, que ellas mismas se conviertan en pensamientos y acciones” (Didi-Huberman, 2016, p. 38)⁶⁵ Traducción nuestra.

Figura 58. Captura de pantalla de la obra *Nóctulo*, 2015



Fuente: Echeverri, Clemencia (2023)

En un momento surge una saturación de voces e imágenes, la imagen fantasmal continúa y pasa por otras siluetas, en cuanto se escucha una voz en eco que dice “mucha ge-e-e-n-n-n-t-t-e”. Personas de edad andando, sus sombras, otra voz “uno se pone a pensar en todo este pasado-o-o-o.”; “pues yo creo que eso es lo más horrible que podía haber pasado”; “la niña se fue con la guerrilla”, espectro del señor de edad continua andando; “y dijeron que era un secuestro, que ni hablara”. De

⁶⁵ “é por meio das emoções que podemos, eventualmente, transformar nosso mundo, desde que, é claro, elas mesmas se transformem em pensamentos e ações” (Didi-Huberman, 2016, p. 38).

repente surge una cortina blanca y aparecen manos que parecen querer salir de lo que podría ser una pared que oculta los cuerpos de esas voces.

De esta forma Echeverri, a pesar de dar una margen de interpretación libre al espectador, sitúa a *Nóctulo* en el contexto de violencia en Colombia y sus marcas en los cuerpos que ahora se manifiestan en las voces que vienen con los sonidos ultrasónicos del nóctulo, aquello que ya no podemos percibir con nuestros sentidos directamente, se hace presente a través de otros recursos, en este caso de la obra artística. Haciendo parte, de lo que, en términos de María Acosta, podría ser una nueva gramática de la escucha donde las diferentes voces puedan ser escuchadas en otros términos de la memoria diferentes al testimonial, jurídico o histórico y que al mismo tiempo se complementen. Como bien señala Didi-Huberman, “no podemos hacer política eficaz sólo con los sentimientos, ni podemos hacer buena política descalificando nuestras emociones, es decir, las emociones de todas y cada una de las personas, las emociones de todos en nadie” (Didi-Huberman, 2016, p. 38)⁶⁶ Traducción nuestra.

Figura 59. Captura de pantalla de la obra *Nóctulo*, 2015



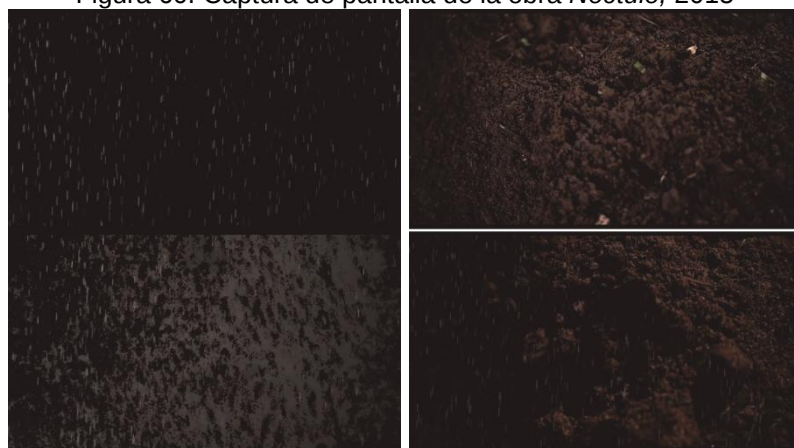
Fuente: Echeverri, Clemencia (2023)

⁶⁶ “não podemos fazer política efetiva apenas com sentimentos, tampouco podemos fazer boa política desqualificando nossas emoções, isto é, as emoções de toda e qualquer pessoa, as emoções de todos em qualquer um” (Didi-Huberman, 2016, p. 38).

El cuerpo ausente, las voces que son ahora, son ecos de otros tiempos, no se especifican ni fechas ni nombres de dichos seres, pero esas voces manifestadas en el presente, para el espectador, tienen la posibilidad de convertirse en un tiempo interior, de reflexión, de una memoria conectada a la memoria histórica, de una memoria interior de la vida que tendrían esos cuerpos.

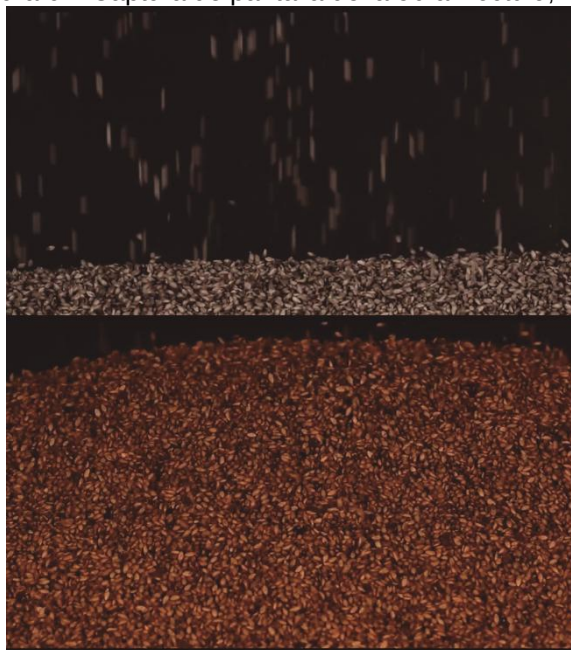
Después de las voces, el sonido y la imagen de lo que parece ser lluvia, se hace presente, como en el inicio del vídeo, luego se transpone a semillas y una voz en eco que dice “lo que-e-e-e o-o-o-i-i-g-o”. Las semillas van cayendo, se van acumulando y ocupando el espacio negro de la imagen, semillas que ya van dando sus frutos, el sonido se hace más intenso y terminan tapando toda la imagen hasta llegar a una imagen en negro. La obra finaliza con el sonido de murciélago nóctulo. Terminar la obra de una forma sonora y con la frase “lo que oigo” es un llamado a la escucha, no apenas físicamente, sino al interior de si, donde se puedan escuchar las sombras y espectros de los cuerpos que cada uno puede ser.

Figura 60. Captura de pantalla de la obra *Nóctulo*, 2015



Fuente: Echeverri, Clemencia (2023)

Figura 61. Captura de pantalla de la obra *Nóctulo*, 2015



Fuente: Echeverri, Clemencia (2023)

A pesar de no tener una narrativa clásica, *Nóctulo* presenta algunos momentos que podrían considerarse cambios que crean momentos latentes de elementos dados al espectador para reconstruir la propia obra. Contiene algunos elementos que permiten que la obra sea compleja, aborda el duelo, el cuerpo o mejor, la ausencia de él y las voces que pueden surgir a partir de esa falta. Sin embargo, lo más destacado en esta obra, tal vez sea que en vez de referirse a una memoria histórica en donde sean enunciadas de forma sistemática fechas, nombres de víctimas y todos los responsables para crear un archivo, sugiere y suscita la construcción de una memoria interior del propio espectador a través de la plasticidad del sonido y la imagen.

Por medio del sonido ultrasónico del nóctulo, los espectros y las imágenes fantasmagóricas, (de forma similar Óscar Muñoz lo hace con los materiales de la fotografía y los rostros sin nombre de los espejos y Doris Salcedo con las sillas en *Noviembre 5 y 6*, (*Shiboleth* y *la Flor de piel*), presentan un escenario en donde el propio espectador puede formar una memoria interior sin sobreponerse ni sobrepasar los hechos históricos. De esta forma puede llegar a pensarse en el papel pedagógico, educativo y de resistencia al olvido que podrían tener estas obras, como lo menciona Gerardo Vélez Villafañe.

Pensar los procesos de construcción de memoria desde la dimensión educativa remite a un ejercicio de apertura del pasado, consistente en la problematización crítica de los olvidos, esto es, la desestabilización desnaturalizadora de la supuesta amnesia colectiva, para afirmar las posibilidades de pluralizar – tensionar LOS horizontes de expectativa unidireccionalmente determinados por los marcos normativos que regulan “la transición”. (Villafañe, 2012, pp., 255-256).

Los materiales y la forma estética obedecen tal vez a un propósito histórico, memorialístico y pedagógico, pero también poético, en un contexto en donde la guerra y sus consecuencias, normalmente parecen no dejar espacio para sobreponerse a ella. Se proponen otras formas de ver, oír y crear memoria de la violencia con otros sentidos y a partir del interior de sus actores y no solo desde las consecuencias externas dejadas en los cuerpos, lugares e instituciones físicamente, sino en el interior de sus actores.

4.3. Duelos

La memoria, especialmente en un contexto de violencia, parece poseer varios momentos, entre ellos el del duelo, las obras de Echeverri no se limitan a estudiar apenas uno de estos aspectos de la memoria, sino que se entrelazan entre sí, algunos más visibles en algunas obras y otros en otras. La obra *Duelos*, como su nombre lo indica, destaca el duelo en un contexto de violencia, el duelo por muerte violenta, desaparecimiento, olvido sin valerse de los recursos del reportaje, la entrevista, el testimonio y otros recursos narrativos y de escrita para articular un discurso de la memoria, es decir lo que queda después de la violencia.

Figura 62. Imagen de QR de la obra *Duelos*, 2019



Fuente: Echeverri, Clemencia (2019)

Duelos es “una obra de video instalación de nueve imágenes en sincronía que, unidas a tres niveles sonoros, abrazan la sala y evocan un duelo sin fin que sigue sucediendo en Colombia” (Echeverri, 2024, p. 1). Ese duelo sin fin es evocado a través de la imagen, pero al igual que en *Nóctulo*, el sonido se destaca, posiblemente por la capacidad inmersiva que genera en la sala del lugar expositivo, *Fragmentos: espacio de arte y memoria*, proyectado por Doris Salcedo por encargo del gobierno colombiano después del acuerdo de paz firmado con las FARC, *Duelos* es la obra inaugural. Para el estudio en este trabajo, dicha obra fue accesada en la propia página web de la artista y no fue posible apreciar la obra en el formato expositivo que fue pensado originalmente. No obstante, por su pertinencia en términos artísticos, estéticos y en los estudios sobre la memoria de la violencia en el arte Colombiano y en un contexto histórico amplio he decidido reflexionar y estudiar sobre ella, aunque esto signifique tal vez una experiencia estética incompleta o diferente de la que fue propuesta inicialmente por la artista.

Figura 63. Imagen de la obra *Duelos*, 2019



Fuente: Echeverri, Clemencia (2019)

La obra comienza destacando una voz en eco que parece salir debajo de la tierra. Al igual que en nóctulo las voces se presentan como presencias de otros tiempos y lugares, pues su ininteligibilidad plantea como algo casi imposible localizar el lugar y el tiempo exacto de donde surgen, estos son indeterminados. El sonido aquí demuestra su importancia para hablar de aquello que es innombrable, que permanece oculto pero que se intuye, se oye hablar en forma de susurros y de repente se le presenta al espectador abruptamente, esto es la violencia y sus consecuencias más profundas.

El sonido acá es protagonista: así como lo indecible siempre se moverá en el espacio indeterminado del rumor y las verdades se desharán en multitud de fragmentos mediados por la conveniencia política, el sonido en *Duelos* no es unívoco ni jerarquizado: asalta al participante desde múltiples puntos de habla. A veces subrepticamente, como el susurro ininteligible de muchas voces tratando de darle sentido a lo que es por definición inexplicable, a veces de manera frontal y contundente como el ruido atronador de la máquina, del escombros cayendo por la ladera de la montaña, de la tierra crujiendo bajo el peso de las capas sucesivas de (historia) material. Resistirse es improbable: uno siempre puede cerrar los ojos para evitar involucrarse con lo innombrable; tapar los oídos es mucho más difícil (Roca, José Ignacio 2019, p. 22).

Con una imagen proyectada de escombros van apareciendo voces que por el contexto en el que se da la obra, remiten a testimonios, probablemente de madres o familiares de personas desaparecidas. *Duelos* se forma a partir de grabaciones hechas en “La escombrera” lugar de depósito de escombros en Medellín, pero también, clandestinamente, de cuerpos desaparecidos. “fue allí en donde se

enterraron los cuerpos de las víctimas de varias operaciones militares y de desapariciones forzadas posteriores” (Roca, 2019, p. 22). Esto se dio durante muchos años, lo que hace casi que improbable encontrar vestigios o restos de cuerpos. Por esto las imágenes de los escombros que luego se entrecruzan con imágenes de la tierra del lugar es la forma de Echeverri presentar las diversas capas que se van creando en la propia búsqueda simbólica de los cuerpos desaparecidos y sus familiares. Las imágenes de este territorio son las memorias innombrables, irrecuperables, lo que no se puede decir, pero también son imágenes/ memorias que buscan resistir al olvido. Unos de estos conceptos desarrollados hacia la resistencia de la imagen en contextos de violencia es el de *Gramáticas de lo inaudito*.

Esta denominación pone de relieve un doble sentido de lo inaudito: lo inaudito como aquello que es inaudible, que no se puede escuchar como algo que es parte del mundo de las apariencias porque conlleva la desestructuración de ese mundo; y lo inaudito como aquello que, por no poder ser escuchado sin saturar nuestras estructuras de sentido (sin hacer tambalear los pilares de nuestro mundo de sentido), nos supera, y al abrir nuestra sensibilidad a ello, nos sorprende, nos duele, y nos indigna. Ambos sentidos de lo inaudito son muy importantes y están íntimamente relacionados; pero el último punto sobre la indignación pone de relieve algo esencial sobre el carácter moral y afectivo de lo inaudito: porque hay “formas de daño sin precedentes que desafían nuestra imaginación ética de manera radical” (Acosta, 2022, p. 145), cuando se inauguran nuevas formas de escucha que nos hacen atender y sensibilizarnos a esos daños, nuestra atención y sensibilidad nos duele e indigna. Las gramáticas de lo inaudito nos permiten desarrollar una nueva sensibilidad epistémico-hermeneútica que posibilita nuevas dinámicas testimoniales e interpretativas, y al mismo tiempo también una nueva sensibilidad ético-política que posibilita nuevas dinámicas de atención al daño tanto en las relaciones interpersonales como en las relaciones grupales e institucionales en la esfera pública. De esta manera, las gramáticas de lo inaudito de Acosta López muestran cómo la resistencia estética es al mismo tiempo una forma de resistencia epistémica y política, y cómo contribuye de manera fundamental a la lucha contra la injusticia epistémica, así como a la lucha por la justicia social en general (Medina; José, 2022, p. 161).

De lo inaudito surgiría lo inenarrable y de este las imágenes estéticas y al mismo tiempo epistémicas y políticas de la memoria en contextos de violencia. Así, el arte se presenta como una forma de resistencia al olvido, pero también a la propia violencia. De la obra *Duelos*, en este caso, surgen apenas marcas y vestigios de algo. ¿Cómo nombrar lo que queda?, Cómo sino como lo que es, un duelo incesante por los cuerpos ausentes, sus memorias que luego serán casi imposible llegar a encontrarlas. que una tras otra, van convirtiendo los escombros en apenas silencios.

Se destaca una voz que pronuncia algunas frases, ininteligibles también, y sonidos de vidrios. Continúan las voces.

Figura 64. Imagen de la obra *Duelos*, 2019



Fuente: Echeverri, Clemencia (2019)

Después de muchos años este vertedero de escombros, y clandestinamente de cuerpos, en 2015 tras un fallo de la fiscalía pudo ser acto de una exhumación en busca de estos cuerpos, lo que resultaría como lo indica Roca por ser una “conquista simbólica” (2019, p. 26), porque según Clemencia Echeverri, “cuando se toca la tierra, se marcan áreas físicas que desestabilizan la presencia ante un territorio no solo físico sino también afectivo, que vuelve a producir esperanzas, que trae el tiempo pasado al presente y que remueve las historias familiares” (Roca, *op. cit.*, *ibid.*). De esta forma, esa búsqueda simbólica del cuerpo que remueve las historias familiares y trae el tiempo presente y pasado al ahora trae consigo la dimensión del duelo. Aludiendo en esta obra a un duelo no apenas individual y sobre una pérdida por motivos o causas naturales, sino que se presenta en su dimensión política, capaz de nombrar a través de la desaparición forzada de algunos cuerpos, todos los cuerpos desaparecidos forzosamente por causa de la violencia, ahí una de las potencias de esta obra de Echeverri, precedida también por *Nóctulo* y otras obras como elegía, que también sucede en el lugar “la escombrera”.

la problematización del nivel político del duelo se da en contextos de desapariciones forzadas en conflictos sociopolíticos, en los que la incertidumbre sobre el paradero del cuerpo del desaparecido impide la realización del duelo y perpetúa la tragedia personal. Este estado de incertidumbre arroja las vidas de los deudos de este duelo no realizado a un estado de permanente sozobra: son vidas que quedan malogradas, que no pueden desarrollar su proyecto vital, que pierden las posibilidades de participación y empoderamiento en la esfera pública al quedar su tiempo congelado en la espera de una respuesta que no llega [...] (Laura Flores, 2019, pp. 38-39).

En el vídeo al que tuvimos acceso aparecen cuatro pantallas y una proyección en el suelo, en las pantallas, en diversas perspectivas, aparece un camión, que generalmente es usado para transportar escombros, andando. Luego se muestra un pequeño morro de escombros cayendo y el camión desocupando su contenido, el sonido es estruendoso e inmersivo junto con las pantallas que cubren el espacio. Este estrepito físico direccionado y creado para el espectador parece querer producir una experiencia estética de afuera hacia dentro, buscar dentro de sí lo que hace falta en la obra y completarla, presentar el duelo de los familiares al espectador, el espejo de dos caras según María Victoria Uribe, “una superficie velada que separa para siempre a quienes quedan de un lado y quienes quedan del otro. Este velo opaco escinde para siempre cotidianidades y afectos entre personas que no vuelven a verse nunca” (Uribe, 2023, pp. 53-54).

En medio del velo, que es la obra *Duelos* están los desaparecidos de un lado y los familiares del otro, sin embargo, el velo también se carga de la mirada y el lenguaje del espectador. Está cargada de lo que no se puede expresar apenas en un lenguaje lógico o racional, como el lenguaje jurídico o social, pero lo puede complementar y tal vez llegar a trascender. Como destaca Flores, esta es “una forma de construir un lenguaje expresivo (no una lógica científica) capaz de expresar el nivel somático o mimético (no racional) del trauma a través del arte” (Flores, 2019, p. 46). De esta forma, *Duelos* al hablar de cuerpos e historias que se abren al público, al espectador, y no solo a los actores y a las familias afectadas directamente toma un cariz político, pues se torna un lenguaje construido públicamente a través de la relación entre desaparecidos, familiares, obra y espectador. De la misma forma en que se presentó en las otras obras de Echeverri y en obras como *Espejos* de Óscar Muñoz.

El duelo a su vez está asociado a la memoria de la violencia y en este caso de los desaparecidos de forma forzada, lo que la coloca como una memoria que se

construye por medio de imágenes imposibles, que es la misma característica que Flores destaca en el propio *Duelo*. “El duelo es, en los casos de desaparición forzada, una imagen imposible. Es un trabajo que solo puede realizarse desde la ficción” (Flores, 2019, p. 52). Pues los propios cuerpos son buscados de una forma más simbólica políticamente contra los actores y las instituciones que serían responsables de garantizar este cuidado y realizar algún tipo de búsqueda y hacerse cargo de las responsabilidades institucionales y jurídicas. Es una búsqueda simbólica que repercute de una forma más amplia y de otra manera a través del lenguaje artístico para que las víctimas y los familiares no queden en la opacidad esa en la que “los desaparecidos quedan suspendidos en un espacio intersticial que se configura desde el momento de su detención arbitraria, atraviesa su eventual asesinato y muerte, que nunca terminará de ser certificada” (Uribe, 2023, p. 57).

Sería pretencioso por otro lado, creer que el lenguaje artístico alcanza a reparar, substituir o solucionar una pérdida violenta y sistemática como se da en el caso de los desaparecidos a causa de la violencia en Colombia, pues el propio duelo llega a presentarse como una incertidumbre y una sozobra que puede llegar a ser tormentosa:

La incógnita acerca del paradero de un ser querido que ha sido desaparecido es quizá la pregunta que más atormenta a los familiares... el desaparecido toma una connotación de muerto-vivo que lo convierte ante los familiares en una especie de fantasma que los atormenta, los angustia porque no fue posible enterrar su cuerpo y, al mismo tiempo, porque se trata de un ser vivo que podría estar pasando fuertes necesidades fuera de casa. Los desaparecidos no solo son borrados de sí mismos, sino de lo que han dicho o hecho en sus vidas (Uribe, 2023, p. 59).

Así, las obras tanto de Echeverri como de Doris Salcedo y Muñoz, son mediaciones del lenguaje artístico, que articula la memoria presente y pasado y que cuando están ante un espectador procuran afectarlo, sensibilizar su memoria, en un sentido de afección interna, de moverlo en su interior y revelarle a través de imágenes que remiten a memorias pasadas de acontecimientos y sucesos donde otras personas se vieron afectadas, su propia precariedad y fragilidad. La búsqueda de Echeverri es preguntar, incomodar, cuestionar, mover capas de escombros que conforman el presente y la memoria, individual, social y política, en el espectador. Es un intento de

desmontar las avalanchas de escombros psíquicas y de afección de quienes vivieron y viven estas pérdidas.

Las imágenes se presentan como rastros de algo más, no representan, pero traen en sí una fuerza que coloca al otro, los cuerpos ausentes, frente al espectador y le puede generar un debate consigo mismo, pues le revela que ese(os) cuerpo(s) podría(n) ser el propio. Esta revelación en realidad es una memoria de la propia fragilidad y vulnerabilidad de sí, el lenguaje artístico y la obra “no comunica un mensaje a través del material, sino que evoca una memoria, permitiendo al espectador conectar su propia experiencia con la experiencia ajena. No hay redención, hay comunión” (Flores, 2019, p. 56).

El espectador crea una comunión afectiva a través del recordar y traer de su memoria su propia vulnerabilidad, conectándose al cuerpo del desaparecido y la familia sin tocarlo físicamente, aunque sea por un breve momento. Todo esto ante la magnitud de la video instalación y el sonido inmersivo que, procura, brindar los medios necesarios para que se produzca este encuentro, está comunión con el otro. Esto considerando también, como recalca Flores, que “el nivel estético converge en los niveles ético y político de la existencia en sociedad de los sujetos” (Flores, 2019, p. 58). Los espectadores de la obra y las víctimas de los acontecimientos. “Así la tensión que la experiencia estética de la obra introduce a través del lenguaje que elabora el dolor del otro permite crear una especie de puente para comprender el duelo inacabado no como una tragedia particular, sino como un asunto social” (Flores, *op. cit.*, *ibid.*). Tarea ardua, pues ese colocarse en el lugar del otro en comunión, es recordar la fragilidad pero al mismo tiempo tener que olvidarse por un momento de sí, y entender la fragilidad de los otros cuerpos, vivir su tragedia, aunque probablemente no sea posible del todo.

Echeverri explora artísticamente una preocupación de los familiares de las víctimas de desaparecimiento forzado y su proceso de duelo, la indiferencia y la “anestesia cultural” (Uribe, 2023, p. 61). Aunque las propias víctimas generen comunidades con diversos procesos que promueven la visibilidad y la lucha contra la indiferencia de algunos sectores de la sociedad y el estado, como en este caso fue posible un fallo a favor por parte del estado para que después de tantos años acumulados de escombros, consiguieran buscar los cuerpos, aunque simbólicamente, en la escombrera de la comuna 13 de Medellín. “El cuerpo llorado y el cuerpo que llora

se tocan sin tocarse, se sienten en el cuerpo de la onda que va del grito mudo del primero al corazón estremecido del segundo” (Pérez, 2019, p. 72). Se producen una comunión de cuerpos y memorias sentidas, el sonido en las obras de Echeverri parece ir en busca de este encuentro, de cuerpos y sentidos mutuos sin estar presentes físicamente, uno frente al otro. “El cuerpo vivo tiembla, escucha: su cavidad acoge la resonancia de los cuerpos desaparecidos que la habitan, que sobreviven en su morada interior justo porque resuenan en ella sin ser ella, desde la cesura que el eco abre en su propio proceder” (Pérez, *op. cit.*, *ibid.*).

Continúan surgiendo imágenes de los escombros en distintos momentos, las capas de tierra que se van formando con la caída de estos, el sonido de los materiales cayendo permiten percibir e imaginar la densidad de lo que cae y prácticamente la imposibilidad de volver a ver lo que se cubre. Vuelven las imágenes de piedras y escombros quietos presentados al inicio, y con el las voces en eco hasta difundirse en el fondo negro. La obra *Duelos* se presenta como una imagen imposible del duelo, pero a través del sonido presenta ante el espectador la memoria de lo que está escrito en los cuerpos de los familiares, de las víctimas y propone un encuentro de lo que se puede escribir en los afectos en esta comunión de sentidos. Formulación estética presente en las obras de Clemencia Echeverri y que buscan aturdir el interior de sí, la memoria del corazón que cada uno lleva, y claro, por qué no, el campo institucional e histórico al que pueden complementar, aunque en algunos momentos parecen no llegar.

Capítulo 5: Encuentros entre Doris Salcedo, Óscar Muñoz y Clemencia Echeverri

Todos vamos a morir, solo no sabemos cómo y bajo que circunstancias. Mientras sucede la vida ¿cómo lidiar con las circunstancias que colocan las propias fuerzas del cuerpo y de la psique en estados que pueden llegar a ser paralizantes física y psíquicamente como lo es el duelo provocado por la muerte violenta, el desaparecimiento forzado y la guerra?. En ocasiones el duelo se suma a la frustración de no encontrar los cuerpos y no tener a quién reclamárselos, de esta forma parece formarse una suma de preguntas sin probables respuestas que surjan de forma pronta y bajo mecanismos convencionales como las instituciones estatales. De igual forma, en algún momento alguien podrá preguntarse ¿cómo y para qué preguntar sobre estos cuerpos y sus memorias?

Estos cuestionamientos, como se ha visto hasta ahora, llevaron al estudio de la hipótesis de la siguiente tesis; el estudio del arte como uno de los posibles medios y mecanismos de la elaboración de la memoria. La memoria de los cuerpos y los individuos desfallecidos a causa del desaparecimiento forzado, las masacres indiscriminadas por parte de diferentes grupos ilegales y/o la misma guerra entre diversos grupos legales e ilegales que acaban dejando no solo cuerpos ausentes, sino la ausencia en vida de quien los recuerda. Esta memoria de los cuerpos estaría sustentada en una dialéctica del deseo, en este caso de; ver, evidenciar y cambiar el contexto y la narrativa de los cuerpos violentados, hacerlos evidentes para no olvidar y proponer una nueva mirada hacia el futuro.

Una situación de guerra y violencia que enfrentan diversos cuerpos físicos e institucionales, acaban formulando cuestionamientos y abordajes teóricos entre política y estética que reflejan, entre otras cosas, la importancia de la memoria y su relación en el estudio de las consecuencias de la violencia y su relación con las instituciones, los responsables y principalmente, las víctimas directas e indirectas de estos hechos. Pues como se ha tratado en esta tesis, la pregunta sobre la memoria de los cuerpos que se cruzan en la guerra y sus consecuencias y reflexiones, han sido elaboradas también a través de obras artísticas.

Las consecuencias de la guerra reflejadas en los cuerpos de las víctimas y los testigos vivos, como lo son los familiares que viven el luto de sus familiares ausentes, generan debates que de alguna forma permiten que las memorias de los individuos, las familias y sujetos afectados directa o indirectamente permanezcan en una lucha constante contra el olvido, y se levantan como pequeñas pero nítidas luces que vislumbran probables caminos para que estas situaciones no se repitan.

La relación entre arte y memoria, en la dimensión contextual de la violencia, se entrelaza con una cuestión política, que reubica, a través del sufrimiento, el poder artístico capaz de sacudir el orden mismo del mundo. Podría pensarse en un proceso de descolonización de la violencia, que en palabras de Franz Fanon, “es un proceso histórico...es el encuentro de dos fuerzas congénitamente antagónicas” (1963, p. 17) Esta descolonización de la violencia al mismo tiempo conllevaría un cambio del ser hombre que habita el mundo colonizado, en este caso las víctimas, directas e indirectas, pero también los responsables y los testigos que se propongan a descolonizar el mundo de la violencia. Con la palabra mundo, en este caso me refiero al contexto colombiano.

La descolonización no pasa jamás inadvertida puesto que afecta al ser, modifica fundamentalmente al ser, transforma a los espectadores aplastados por la falta de esencia en actores privilegiados, recogidos de manera casi grandiosa por la hoz de la historia. Introduce en el ser un ritmo propio, aportado por los nuevos hombres, un nuevo lenguaje, una nueva humanidad. La descolonización realmente es creación de hombres nuevos. Pero esta creación no recibe su legitimidad de ninguna potencia sobrenatural: la "cosa" colonizada se convierte en hombre en el proceso mismo por el cual se libera. En la descolonización hay, pues, exigencia de un replanteamiento integral de la situación colonial. Su definición puede encontrarse, si se quiere describirla con precisión, en la frase bien conocida: "los últimos serán los primeros". La descolonización es la comprobación de esa frase. Por eso, en el plano de la rescrición, toda descolonización es un logro. Expuesta en su desnudez, la descolonización permite adivinar a través de todos sus poros, balas sangrientas, cuchillos sangrientos. Porque si los últimos deben ser los primeros, no puede ser sino tras un afrontamiento decisivo y a muerte de los dos protagonistas. (1963, p. 17 -18)

Proponiendo una lectura de Fanon en el contexto de violencia colombiano, los principales dos protagonistas que deben morir para hacer posible una rescrición, esto es, un nuevo futuro, un nuevo camino. Es la violencia y sus víctimas. Pero para que esto suceda debe haber un camino a seguir y una lengua que lo haga posible, este sería, además de los lenguajes institucionales, el lenguaje artístico. El arte podría descolonizar el lugar donde sucede la guerra al ser un medio que crea otras memorias,

posibilitando así la creación de hombres nuevos, como menciona Fanon en la citación anterior.

Continuando, existe, en esta correlación, no sólo el deseo y la representación de la memoria capaz de ser transmitida a través de los recursos expresivos del arte, las imágenes y las palabras, sino, sobre todo, el aspecto político que modifica el estado de las expresiones latentes de las cosas en el mundo, y sus significados, por una expresión que se afirma a partir de su poder político. Pero también podría pensarse, según Didi-Huberman (2021), en una transformación del “devenir-sufrimiento” en “devenir potencia” lo que, en palabras del autor, “no sería otra cosa que una dialéctica del deseo” (Didi-Huberman, 2021, p.50).

Las obras de Doris Salcedo, Óscar Muñoz, Clemencia Echeverri y esta tesis, al igual que tantos otros trabajos y producciones artísticas, estarían obedeciendo a una dialéctica del deseo de producir, estudiar e interpretar la memoria de la violencia para que esta no se repita, la pregunta de esta tesis ¿cómo a través de las obras artísticas de estos tres artistas se plantea una forma alternativa de enunciación de la memoria histórica de los cuerpos representados en contextos de violencia, en este caso el colombiano, y cómo esa memoria puede inscribirse en los cuerpos físicos, teóricos, artísticos e institucionales que se preguntan sobre la memoria de la violencia? Que busca ser respondida por la hipótesis que argumenta que: el arte produce una dialéctica del deseo, en este caso de ver, evidenciar y cambiar el contexto y la narrativa de los cuerpos violentados, hacerlos evidentes para no olvidar y proponer una nueva mirada hacia el futuro. El arte propone otros futuros que las narrativas y formas de archivo documental institucionales en ocasiones no pueden vislumbrar ni presentar, aunque quieran, pues son limitados por su lenguaje institucional.

Por la relevancia que tienen las obras artísticas estudiadas en los anteriores capítulos para la formulación y constatación de la hipótesis este capítulo busca presentar puntos de encuentro de los artistas y sus obras aquí estudiadas, pues son más sus semejanzas que sus diferencias estéticas y de lenguaje artístico. Se produce de esta forma un esfuerzo por identificar correspondencias entre los artistas, haciéndose necesario para esto reconocer las diferentes expresiones involucradas en sus obras, en una doble dimensión: el encuentro de una preocupación política y estética por la constitución de una memoria de la violencia, y el reconocimiento

dialéctico, político e histórico de esta memoria, que permanece en el cruce entre la emoción, conmoción, el sufrimiento y el dolor.

Así, articular la doble vertiente entre arte y violencia, en el deslinde de sus encuentros, nos lleva a un campo de pensamiento político de las imágenes entre su forma, lenguaje y poética representativa, para reconstruir y elaborar la propia memoria de la historia de la violencia, y por qué no de la historia en un sentido amplio. De esa forma, están demarcadas, a través del proceso artístico, una articulación política y estética, la potencia de una historia que en ocasiones parece querer ser borrada y silenciada, pero que a través del arte se proponen caminos de la memoria y la posibilidad de ver otro futuro.

Los artistas estudiados hasta aquí, Doris Salcedo, Óscar Muñoz y Clemencia Echeverri, movilizan, por su vez, estos aspectos desde un punto de vista de obras artísticas, incluidas instalaciones, video-instalaciones, dibujos e imágenes que recuerdan, piensan y evalúan - en una posición de confrontación - una memoria de la violencia en Colombia, por así decirlo, en gestualidad y expresión del cuerpo a través de diversas formas o del tiempo y el sonido, como observamos en las obras de Clemencia Echeverri, por ejemplo.

Cabe destacar, que esta articulación entre arte y violencia, y sus estudios, no es algo novedoso, pues ha tenido expresiones en diversas obras artísticas, pasando por la literatura en obras como la Iliada de Homero, la poesía épica o la poesía más reciente de la dictadura en Latinoamérica y los periodos de violencia en algunos países como Colombia. De igual forma, como ya fue estudiado en los capítulos anteriores, a partir de la segunda guerra mundial y los campos de concentración nazis, surgirían de forma más incisiva los estudios sobre la memoria y las expresiones artísticas en sus diversos lenguajes. La literatura y en ella la poesía, como puntúa Daniel Clavijo Tavera tendría sus más diversas expresiones y abordajes,⁶⁷ en las que

⁶⁷ El auge y la consolidación de los procesos y los estudios de la memoria no solo han tenido como epicentro al continente europeo, sino que se han instalado como perspectiva de análisis de diferentes conflictos alrededor del mundo, a la par con el desarrollo de las comisiones de la verdad. Algunos de los contextos relevantes para la reconstrucción de memoria histórica han tenido lugar, justamente, en países latinoamericanos, entre los que se encuentran casos como los de las dictaduras en Chile y Argentina y los conflictos armados de Perú y Colombia. Se trata, en efecto, de un interés por el pasado que ha ocupado la atención de los poetas, en expresiones en las que, como lo afirma Érika Martínez (2013) al referirse al caso argentino, la retórica épica y la lógica mimética del realismo social han quedado atrás: "Frente al retrato extremista del héroe y el verdugo, y frente al monólogo de la dictadura, se impuso una nueva tendencia -a veces polifónica- a la profundización en la voz del otro, rastreable tanto en narrativa como en poesía" (p. 31). En términos similares, con respecto al caso chileno, Thorpe Running señala que la práctica poética relacionada con la dictadura -en particular, la que se escribió a

se reconocería algunas de las mismas dificultades para expresar el horror, el dolor, el sufrimiento y la impotencia frente a la guerra a través del lenguaje, en el caso de la poesía, el lenguaje escrito.

En el estudio del encuentro de similitudes estéticas y políticas de una memoria de la violencia entre las obras de Salcedo, Muñoz y Echeverri es importante destacar que el estudio de las obras analizadas en esta tesis se hizo principalmente a partir de imágenes y la obra en registro audiovisual encontrado en internet, y no de las obras en el sitio expositivo original, donde las obras fueron presentadas originalmente. Destacamos esto como un dato que no es menor, si se considera que es exactamente la búsqueda de palabras y sobretodo de imágenes que puedan construir memoria de los hechos y las consecuencias de la violencia en Colombia lo que está siendo puesto en estas tesis. No hay interpretación meramente histórica sino también estética, hay una tensión entre lenguajes distintos, pero que pueden llegar a complementarse entre si, para posibilitar con esto, el hacer memoria de la violencia en Colombia y de sus acontecimientos a través de diversos recursos del lenguaje expresado en las obras artísticas.

Es en este punto en donde se encuentra la primera hipótesis de las semejanzas entre Salcedo, Muñoz y Echeverri y el carácter de la obra artística en la memoria histórica de la violencia en Colombia. Los tres se valen no apenas de un tipo de lenguaje para indagar, y al mismo tiempo construir parte de la memoria de la violencia, sino que mezclan diversos lenguajes: la palabra; hablada o escrita; la imagen: fotográfica, dibujada, audiovisual; la instalación y el sonido. Eso sí, no necesariamente

partir de la década de los años ochenta- tomó distancia de la tradicional poesía política en cuanto se hizo menos evidente y, por el contrario, más oblicua, más sugestiva, más alusiva (1990, p. 43). Nelly Richard aborda estos cambios en la práctica artística en general, a partir de la experiencia de la Escena de Avanzada, que tomó distancia del arte contestatario de la izquierda tradicional chilena que “buscaba sobre todo vengarse de la ofensa dictatorial tramando, en su simétrico reverso, una épica de la resistencia que funcionaba -éticamente- como el negativo de la toma oficial” (1996, p. 113); en el caso específico de la creación literaria -narrativa y lírica-, dicha distancia se alcanzó con la escisión de las narraciones hegemónicas, al “fisurarlas con palabras hostiles a la consigna de una verdad oficial que se vio amenazada cuando se llenaron de dudas ‘los puntos suspensivos, las repeticiones, los intersticios por donde el significante deja ver sus faltas, sus carencias’ [...]”. (Richard, 1996, p. 123). En el caso de Perú, Paolo de Lima (2013) y Carlos Villacorta (2016) coinciden al señalar que, a partir de la década de los ochenta, decae el optimismo de los años sesenta y setenta y se instala en los poetas una actitud de desencanto frente a la situación política, de cuestionamiento de los discursos establecidos y de las posibilidades de un lenguaje que comenzaba a resultar insuficiente para expresar “lo que estaba más allá del lenguaje: el miedo, la violencia, la destrucción” (Villacorta, 2016, p. 126).” (Clavijo, Daniel, 2022, p.102)

todas estas formas del lenguaje están presentes en los tres artistas, pero en sus obras se mezclan algunos de estos lenguajes.

Esta mezcla de formas y expresiones de lenguajes surge por la propia dificultad de hablar del horror, el sufrimiento, el duelo y las consecuencias de la guerra y la violencia en un contexto como el colombiano, pero no exclusivo a él, pues puede extenderse a cualquier contexto de violencia y guerra como en el caso de las dictaduras en Latinoamérica, las guerras en el continente africano o en el oriente actualmente. De esta forma, al formular las posibilidades de cuestionar, hablar y crear la memoria de la violencia de una forma paralela a los discursos históricos convencionales, se encuentra prácticamente la imposibilidad de hablar directamente apenas con una forma del lenguaje. Destacando que no hay hasta ahora un lenguaje “puro” que dé cuenta del horror que la violencia deja a su paso.

William John Thomas Mitchell en el estudio del estatus de la imagen y el texto, *imagen / texto*, señala como no habría una forma pura de la imagen ni del texto hablando en términos del lenguaje escrito, esto es escribir con imágenes o palabras. “el medio de la *escritura* deconstruye la posibilidad de una imagen pura y de un texto puro, así como la oposición entre las (letras) “literales” y las (imágenes) “figurativas de las que depende. La escritura, en su forma física y gráfica, constituye una sutura inseparable de lo visual y de lo verbal, la ‘imagentexto’ encarnada” (Mitchell, 2009, p. 89). Así, cuando se ve una imagen también se puede decir que se buscan palabras para describirlas y cuando se lee un texto el lector puede crear imágenes, o escuchar sonidos. Esto indicaría que parte de la memoria de la violencia se escribe no apenas con las letras del alfabeto, sino con la formación de un lenguaje heterogéneo producido por imágenes, objetos, colores, formas, sonidos, montajes y narrativas que por veces predomina una u otra en la forma final, pero están destinadas a encontrarse y complementarse para constituir una dialéctica, alrededor, en este caso, de la memoria de la violencia en Colombia.

De esta manera, las formas y la materialidad de las obras de Salcedo, Muñoz y Echeverri, en sus expresiones artísticas, producen cuestionamientos e interpretaciones no apenas descriptiva, analítica o comparativamente de los objetos y las formas de sus obras con relación a hechos o intereses que corresponderían a un mero deseo de los artistas exclusivamente. Sino que aluden a lo que materialmente parece no estar en ellas, y que en ocasiones parece sobreponerse a las formas

expresivas de los lenguajes convencionales de la política y la historia, esto es, las maneras en el que la política, los discursos sociales, mediáticos e históricos abordan la violencia, y sobre todo construyen su memoria.

Esa interpelación y al mismo tiempo la complementariedad del arte y los lenguajes más convencionales de construir memoria histórica de la violencia, en este caso, se produce por medio de un uso heterogéneo de lenguajes que no se agotan en sí mismos y proponen, aunque no sea su propósito inicialmente, el alcance que tienen expresiones del lenguaje como las imágenes o la palabra, en el mundo histórico. Este dilema no es una descubierta como puede verse en Mitchell, al referirse de “La guerra del Peloponeso”, de Tucídides, “la división verbal / visual no es sólo una característica retórica de la escritura histórica, sino una clave del modo en que la historia en sí misma está compuesta como una dialéctica entre «lo que los hombres hicieron» y «lo que los hombres dijeron” (Mitchell, 2009, p. 97).

No obstante, en las obras esta división entre lo verbal y lo visual, lo dicho y lo no dicho, parece desvanecerse y complementarse, pues es a través de las palabras y la oralidad que se conocen testimonios de los hechos y consecuencias de la violencia, a través de los relatos de los responsables y víctimas del conflicto armado. Para luego expresar aquello que esta en la profundidad del testimonio que puede ser el dolor, el sufrimiento, el duelo con imágenes y otras formas expresivas que permiten que el espectador se abra para la interpelación, interpretación y cualquier otro tipo de análisis o estudio que pueda hacer por si mismo a través de la experiencia estética, tal vez, por qué no, sin decir una sola palabra, apenas la experiencia a través de los sentidos.

Estas obras que con el tiempo resultan convertidas imágenes, son imágenes en potencia, capaces de mover los cuerpos en sus afectos, por la carga histórica y afectiva que contienen y al mismo tiempo demuestran su valor y capacidad para convertirse en obras de la memoria de la violencia, al poder sobreponerse al tiempo histórico y a los hechos y actores que presentan de forma figurativa. Giorgio Agamben dice que “la memoria no es posible sin una imagen (phantasma), la cual es una afección, un *phatos* de la sensación o del pensamiento” (Agamben, 2010, p. 15). La memoria de la violencia es posible porque alguien se afecta interiormente, y no solo a través de los hechos materiales de pérdida y violencia material o por la presentación apenas de imágenes que denuncien algún hecho de violencia. Esta memoria imagen

es posible a través de los espectadores que generan una memoria más amplia y viva de la violencia de forma que no se subyugan a imágenes de denuncia sino a imágenes de la memoria pues “la imagen mnémica está siempre cargada de una energía capaz de mover y turbar el cuerpo” (Agamben, *op. cit., ibid.*). Esta turbación corporal, esta afección, al mismo tiempo es lo que permitiría una posibilidad de otra memoria y por qué no, vislumbrar otro futuro a través del arte.

Así, cuando Salcedo crea la instalación *Noviembre 6 y 7* (2003), colocando las sillas que representan los desaparecidos y fallecidos en el Palacio de Justicia en Bogotá, y éstas bajan por fuera del edificio para que el espectador las vea en el tiempo exacto en que según algunos datos habían fallecido algunas personas, se genera no apenas una relación del hecho histórico con los objetos, sino que se generan imágenes capaces de afectar al espectador al mismo tiempo en que se crea una memoria. Tal vez en esta obra se exija el conocimiento previo de los propios hechos históricos al que la obra se refiere, pero no por esto existe una imposibilidad de que puedan surgir dichas imágenes de la memoria de la violencia, imágenes que afectan al espectador, pero también la inscripción de una historia de la violencia. Esta sucesión de sentidos de interpretación históricas y de conformación de una memoria se da no solo en la obra ya nombrada de Salcedo, sino que de la misma forma se presenta en *Topografía de la guerra*, 2003; *Quebrantos*, 2019, y las obras de Muñoz *Proyecto para un memorial* (2004-2005); *Aliento* (1995); *Impresiones débiles* (2011) o en Echeverri en *Treno* (2007) y *Nóctulo* (2015).

De esta forma, la primera hipótesis del sentido compartido y la búsqueda en común del conjunto de las obras de estos tres artistas, por lo menos las estudiadas, es que el resultado de estas obras, que son imágenes dialécticas, siguiendo el sentido que le da Georges Didi-Huberman al traer consigo temporalidades de doble faz,⁶⁸ tienen la capacidad de referirse a otros tiempos y afectar el propio presente de la memoria y la construcción histórica de la violencia en Colombia por medio de imágenes que se complementan con los relatos de los acontecimientos, sean individuales o parte de una memoria más amplia como los relatos en las comisiones de la verdad. En donde se reconstruyen los hechos a través de los relatos de las

⁶⁸ La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Posee -o más bien produce- una *temporalidad de doble faz*: lo que Warburg había captado en términos de “polaridad” (*Polarität*) localizable en todas las escalas del análisis, Benjamín terminó de captarlo en términos de “dialéctica” y de “imagen dialéctica” (*Dialektik, dialektische Bild*) (Didi-Huberman, 2011, “a”, p. 143).

víctimas y/o familiares, los responsables y es mediado por diferentes cargos y responsables del gobierno, principalmente, para realizar procesos de reparación y justicia a través de la reconstitución de los hechos.

La importancia de entender y ubicar estas obras como imágenes dialécticas radica en que no el arte no sería apenas una opción a la historiografía o a los discursos más convencionales académicos e institucionales y si una necesidad histórica que permite no solo un relato, narrativa o representación alternativa de los hechos. Sino que son imágenes y expresiones necesarias porque afectan la propia interpretación y manifestación individual, y podría ser por qué no, una alternativa no institucional de la interpretación de los hechos y consecuencias de la violencia, así como la constitución de su memoria. Una posibilidad de re significar la propia historia y su memoria con otras gramáticas de la escucha⁶⁹. Ingenuo sería decir que cambian la realidad histórica o los hechos, pero provocar una afección de quien ve las obras y las imágenes consiguiendo una interpretación más amplia de las consecuencias de la violencia, es expandir el campo de posibilidades del arte a la propia noción de la historia y memoria de la violencia a través del arte y las imágenes artísticas, así como de reescribir la propia memoria de quien las observa.

Márcio Seligmann-Silva llamaría este tipo de imágenes de *hiperimagens*, “estas hiperimágenes son, de hecho, inimaginables. Tienden hacia un campo de inscripción mnemotécnica que no es ni simbólico ni imaginativo. Son como marcas de lo real, es decir, una manifestación de lo que consideramos simbolizable e inimaginable.” (Seligmann-Silva, 2012, p. 65)⁷⁰ Traducción nuestra. Inimaginables y que no pueden ser símbolos por el propio horror que los hechos que las generan traen consigo, difíciles en ocasiones, de expresar en palabras o de sintetizarlos en una única imagen. Esto ha sido tema de discusión tanto en los estudios sobre la memoria a partir del Holocausto como en las memorias de las dictaduras en Latinoamérica con el arte.

Entre estas memorias de la violencia de la segunda guerra mundial y las dictaduras en Latinoamérica ha sido acuñado el término posmemoria por Marianne

⁶⁹ Véase. Gramáticas de la escucha: aproximaciones filosóficas a la construcción de memoria histórica. María del Rosario Acosta López, 2019 (Acosta López, 2019).

⁷⁰ “essas hiperimagens são, na verdade, inimagináveis. Elas tendem a um campo da inscrição mnemônica que não é nem o do simbólico, nem o da imaginação. São como marcas do real, ou seja, manifestação daquilo que consideramos o insimbolizável e o inimaginável” (Seligmann-Silva, 2012, p. 65).

Hirsch⁷¹ para referirse aquellas memorias de la violencia transmitidas para los hijos de quien sufriría directamente estos conflictos “esa memoria que se transmite de la generación de sobrevivientes a la de hijos no está ligada al pasado por medio del recuerdo, sino que se conecta a través de la *imaginación, la proyección y la creación*” (Basso, 2019, p. 224). De esta forma, las obras de estos tres artistas, así como de otros artistas que también fueron y continúan produciéndose en el contexto de violencia colombiano, pueden ser consideradas imágenes dialécticas al referirse y encontrarse en ellas tiempos que aluden a algo más que su propio presente. Hiperimágenes en el sentido en que manifiestan y expresan en sus formas y sentidos el extrañamiento que produce el propio horror, dolor o sentimiento de duelo que no puede ser simbolizado y llega a ser inimaginable para expresarlo concretamente. Estas obras de estos tres artistas, al igual que las que se producen a partir de un abordaje de la memoria de la violencia en Colombia, podrían hacer parte de la llamada posmemoria de Hirsch si se entendiese, la nación como madre y sus hijos los ciudadanos, obras producidas por los hijos de la madre nación, afectados de alguna u otra forma por la violencia en Colombia.

Si se aplica el concepto de posmemoria de una forma amplia, podrían las propias obras considerarse como hijos creados con memorias elaboradas a partir de los relatos de los propios familiares y sobrevivientes a estos hechos. El espectador, lector y/o oyente podría ser considerado un hijo que produce estas memorias no del recuerdo directamente conectado a un pasado concreto, sino del ejercicio de conexión a través de la proyección y la imaginación de forma subjetiva con las memorias que vienen con las obras de arte. Entretanto no se entrara en el mérito de profundizar en este concepto de posmemoria ni se asumiera que estas obras sean exactamente obras constituidas con la posmemoria, por considerarlo un terreno pedregoso. Y no se quiere perder de vista uno de los puntos principales, sino es el punto principal de esta tesis, que es entender las formas en que estas obras pueden y crean memoria de la violencia en Colombia por medio de expresiones artísticas, que pueden ser reconocidas como archivos del pueblo, archivos y documentos tan legítimos como el archivo documental institucionalizado. No obstante es interesante como María Basso

⁷¹ Hirsch, Marianne. The generation of postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust, Columbia University Press, Nueva York, 2012.

recalcaría algunos matices que tendrían que ser considerados al momento de usar este concepto en un contexto como el de la dictadura militar argentina.

Ahora bien, no se puede hacer un uso acrítico del concepto, esto es, no dimensionar las profundas diferencias entre el caso de la segunda generación de víctimas de la Shoá y el caso de los/as hijos/as de la última dictadura cívico-militar argentina o de las del Cono Sur. Sin dejar de lado los avances anglosajones en el campo de los *Memory Studies*, debemos, sin embargo, escapar al formato del “modelo del Holocausto” para poder reflexionar sobre las cuestiones que nos ayudan a visualizar el concepto de posmemoria en nuestro contexto y las diferencias que existen. A grandes rasgos –para un estudio en profundidad habría que analizar cada caso particular de hijo/a– saltan a la vista algunas especificidades del caso argentino que se separan de la generación abordada por Hirsch: los/as hijos/as argentinos han sido desde muy pequeños, en muchos casos, testigos directos de la militancia y víctimas de la violencia del terrorismo de Estado. En este sentido, ya no se podría hablar de un corte generacional marcado por aquellos que vivieron las situaciones traumáticas y aquellos que no las experimentaron de forma real y directa –como en el caso que aborda Hirsch con respecto a la Shoá–, sino que, más bien, ese corte generacional implicaría otro tipo de relación con la memoria traumática.³¹⁷ En el caso argentino, los hijos no solo están ligados al pasado traumático de sus padres a través de la *imaginación, la proyección y la creación* –y transferidas a través de relatos, imágenes y comportamientos corporales–, sino que, además, en muchos casos, tienen sus propios recuerdos de experiencias traumáticas de la infancia. En este sentido –y generando un forzamiento conceptual para ser más claros– se podría decir que los/as hijos/as tienen dos tipos de memoria traumática con las que lidiar: aquellas más íntimas del recuerdo traumático vivido desde la infancia y aquellas que corresponden a las memorias dolorosas de los adultos que fueron transmitidas en el seno familiar; es decir, están presentes dos generaciones afectadas con experiencias directas generadas por el terrorismo de Estado (Basso, 2019, p.p 229-230).

Salcedo en su obra *Noviembre 6 y 7* (2012) ; *A Flor de piel* (2012); o *Fragmentos* (2018). De la misma forma sucede con Muñoz en *Aliento* (1995) ; *Proyecto para un memorial* (2004 – 2005); o la serie *Impresiones débiles* (2011). Y en Echeverri con *Treno* (2007), *Nóctulo* (2015) o *Duelos* (2019). No poseen, tal vez, memorias íntimas traumáticas generadas por la violencia infligida directamente en la propia infancia pero, haciendo uso de la nación como metáfora, estos artistas cargan memorias de la propia familia en donde crecen y se cultivan como seres adultos que al mismo tiempo transmiten y reverberan lo que sucede en su seno familiar, que sería la propia nación. De esta forma, las memorias serían no apenas generadas por experiencias directas pero recibidas y asimiladas a lo largo del tiempo en el propio vivir bajo un contexto nacional de violencia; historias, noticias, novelas, hechos

sonidos, acontecimientos históricos marcados durante casi más de 60 años y de los cuales los artistas rescatan para elaborar otras formas de la memoria, imágenes dialécticas para conversar con esa historia de forma diferente.

. Si estas obras son imágenes dialécticas es porque proyectan a través de los materiales y las imágenes momentos de la propia historia de la violencia en Colombia en otro tiempo, en este caso hacen referencia a un tiempo pasado pero que también puede estar sucediendo en el presente, para constituir en ese instante una memoria para el futuro también, que sería un presente con memorias otras, o resignificadas. El arte creando *procesos de memoria*, donde se produce “la creación de un presente recordado a través del proceso de creación de escenas” (Daniel Feierstein, 2022, p. 91). Estas escenas son las propias imágenes y obras artísticas que procurarían formas de rememoración.

Una *escena* es una *reconstrucción* en la cual se asocian conjuntos de percepciones y estímulos y se les otorga un *sentido*, una coherencia que no se encuentra como tal en la realidad ni en la vivencia, sino que es imaginada para articular los conjuntos de estímulos y percepciones con determinado conjunto de acciones, las cuales también se encuentran inscriptas en subsistemas sensorio-motores.

La memoria no sería, desde esta perspectiva, una actividad *reproductora* de la realidad sino, por el contrario, una actividad profundamente *creativa*. Cada acto de memoria constituye un acto de imaginación. La memoria es un acto creativo y radicalmente novedoso, por el cual se intenta dar coherencia y sentido al caos de estímulos que se localizan en determinados sustratos físicos del funcionamiento cerebral. (Feierstein, 2022, p. 91)

Las escenas de la memoria a las que Daniel Feierstein se refiere, serían pues, procesos creativos, entre los que se pueden incluir como detonadores de estos, las obras de arte, pues al recordar algo del pasado, o una “escena recordada” se produce un “presente recordado” (Feierstein, 2022, p. 91). De esta forma, las imágenes dialécticas pueden ser otras maneras de llamar el propio tiempo, pues el tiempo siempre está sucediendo y es la historia la que sucede y se vuelve memoria en el tiempo histórico. A su vez, estas imágenes dialécticas en el presente producen *procesos de memoria* definidos por Feierstein como “la construcción de sentido—en la interacción con otros—que surge de un intento de articulación coherente de un conjunto de estímulos y sensaciones dispersos por los sistemas perceptivos, que se vinculan con el presente a través de la acción” (2022, p. 92).

De igual forma, las obras pueden localizarse en términos de un tiempo poético, al que Guida se refiere al hablar de las obras literarias, al decir que “a diferença do grande texto literário resida aí, ou seja, ele atravessa o tempo, o relógio, a sucessão das eras e se impõe a cada leitura como algo novo, como algo inaugural, porque inaugura o tempo poético [...]” (Guida, 2013, p. 149). Ese carácter poético que se le puede atribuir a las obras de estos artistas se da porque se diferencian de panfletos propagandísticos, noticias periodísticas o meros archivos documental pues se refieren directamente a lo humano en el dolor de la guerra y lo “humano é humano, em qualquer época, com suas inquietações, angústias, desassossegos, alegrias [...]” (Guida, *op. cit., ibid.*). Son obras e imágenes poéticas y dialécticas porque invitan a ver la historia del propio tiempo, pasado y presente, en ellas, al mismo tiempo en que pueden ser procesos de la memoria.

Georges Didi-Huberman diría que “ver es inherente al tiempo, sea lo que sea que el provoque, pues el tiempo está en ritmo por los mismos movimientos recíprocos de lo visible y lo vidente. Esos movimientos son complejos y nunca paran”⁷² (Didi-Huberman, 2018, p. 161). Y en el mismo momento en que sucede es ver, es necesario cuidarse de no “*no imobilizar las imágenes, es decir, no aislarlas de su propia capacidad de hacer sensible un determinado instante, una determinada duración, un determinado recuerdo*” (Didi-Huberman, 2018, p. 162)⁷³. Estar en el acto de ver y sentir, pero dejando la imagen abierta, es decir sin inmovilizarla, para poder verlas como “un determinado momento humano en el que las dimensiones objetivas y subjetiva del tiempo se combinan en lo que llamamos historia” (Didi-Huberman, *op. cit., ibid.*)⁷⁴.

En este caso, parte de la historia está contenida también en las obras y en las imágenes que existen de ellas, entre estas, un fragmento de la memoria de la violencia en Colombia que permanece ausente a primera vista y ante discursos institucionales, periodísticos o estadísticos que califican fácilmente los cuerpos como números y las muertes como bajas de guerra. En ocasiones, muy frecuentemente, no llega a ser de

⁷² *ver é inerente ao tempo, seja lá o que ele provoque, pois o tempo está em ritmo pelos mesmos movimentos recíprocos do visível e do vidente. Esses movimentos são complexos e nunca param*” (Didi-Huberman, 2018, p. 161).

⁷³ “*não imobilizar as imagens, isto é, não as isolar de sua própria capacidade de tornar sensível um certo instante, uma certa duração, uma certa memória*” (Didi-Huberman, 2018, p. 161).

⁷⁴ “*um certo momento humano em que as dimensões objetivas e subjetivas do tempo se combinam no que chamamos de história*” (Didi-Huberman, *op. cit., ibid.*).

mayor interés preocuparse por escuchar y por conocer al otro de una forma un poco más amplia y profunda. Reconocer y expresar de las víctimas el dolor, el duelo, el deseo de encontrar los cuerpos de sus familiares desaparecidos o secuestrados es lo que José Medina denomina como “resistencia epistémica”.

Cuando se niega la credibilidad y la inteligibilidad a voces y perspectivas marginadas, se cometen injusticias epistémicas contra ellas: se las excluye de lo público, se les niega la posibilidad de contribuir a los significados y a las verdades que circulan en la esfera pública. La lucha contra ese tipo de injusticia requiere lo que he denominado *resistencia epistémica*, es decir, la lucha contra regímenes de significación y de verdad que excluyen y silencian las voces y perspectivas de los más débiles y desempoderados. Tenemos que ejercer *fricción epistémica* contra aquellas sensibilidades que impiden escuchar o dar el peso apropiado a perspectivas no dominantes. La resistencia epistémica es una lucha contra sensibilidades dominantes y opresivas que pretende tener un efecto liberador. La liberación epistémica de voces y perspectivas marginadas es al mismo tiempo una liberación afectiva y corporal, encarnada; pues incluye una dimensión estética fundamental: lo que se necesita, el objetivo de la resistencia epistémica es precisamente, como Acosta López enfatiza, “una revolución de la sensibilidad”. “El camino hacia la libertad debe empezar por la estética” (Acosta, 2022, p. 140).

La posibilidad de encontrar por medio de expresiones artísticas formas de leer y crear la historia y memoria de la ausencia de la guerra, al mismo tiempo es una resistencia epistémica a la maquinaria del olvido, sea institucional o de cualquier otra índole que se niega a la memoria, busca una libertad estética, que podría ser, por qué no, una otra forma de nombrar la propia ausencia, de encontrarle nombres, formas y un lugar donde pueda encontrarse.

Pascal Quignard diría que “el arte busca algo que no está ahí. Uno piensa en la divisa de Victor Hugo, con la que había cubierto los muros de Guernesey Absentes adsunt (Los ausentes están presentes. Aquí están los muertos)” (Quignard, 2015, p. 11). Lo que Quignard denomina todo el arte, aquí serían las obras estudiadas de los tres artistas ya mencionados, y las ausencias ese otro diferente que no es uno mismo, y que está ausente no por causas naturales, sino por la máquina creadora de ausencias que es la guerra. El historiador de arte colombiano Elkin Rubiano Pinilla haría del dolor “una consigna [...] la posibilidad de transformar nuestra historia” (Pinilla, 2022, p. 302). El dolor es algo que no se puede medir, ni tocar, ni coger, al igual que la capacidad de las imágenes no se pueden fijar, o no deberían por lo menos,

según Didi-Huberman (2018).⁷⁵ Su sentido está en movilizar un saber sensible, en el que, según el autor anteriormente mencionado, está implícita una búsqueda epistemológica, que se vuelve estética y que, “pasa rápidamente al cuestionamiento ético y a la posición política del problema” (Didi-Huberman, 2018, p. 163)⁷⁶. Ese problema sería el propio saber a través de los sentidos, el saber sensible convertido en arte. Provocando un doble sentido y propósito de estas obras e imágenes, creando memoria de la violencia y provocando otras interpretaciones y posibilidades de la historia de la violencia, aunque sea individual, al final, que es la historia sino la suma de historias hechas por individuos.

Se presentan las obras artísticas como puertas interpretativas de la historia y la memoria, y así del presente. Sería un grande compromiso y una responsabilidad decir que puedan realmente re significar la vida de una persona o cambiar su historia, pues en esta tesis no fue profundizado este aspecto, que se da en contextos donde el arte ha entrado como mediador, un ejemplo de esto se da en propuestas con comunidades y diversos grupos sociales, como las víctimas, militares ex combatientes y responsables. Un ejemplo de obras resultantes de un trabajo en conjunto con poblaciones directamente son: *La guerra que no Hemos visto*, un proyecto de memoria histórica de Juan Manuel Echavarría (Colombia, 2007) trabajo realizado con excombatientes de grupos paramilitares, guerrilleros y militares que daría como resultado una serie de pinturas creadas por estos ex combatientes y expuesta por la primera vez en el Museo de Arte de Bogotá; *Doble oficio por la entrega digna de Constanza Ramírez* (2013) trabajo elaborado en conjunto con la organización Familiares de Colombia para garantizar la entrega de los restos de cuerpos reconocidos como víctimas de la violencia; *Sudarios* de Erika Diettes (Colombia, 2011); *Suplicio-Sacrificio*; *Magadalenas*; *Relicarios*; *Réquiem NN* de Juan Manuel Echavarría (Colombia, 2013), trabajo realizado a partir de las tumbas NN con cuerpos

⁷⁵ As imagens são tudo, menos borboletas afixadas numa placa de cortiça para a felicidade sábia, porém perversa e mortífera, do entomologista. Elas são ao mesmo tempo movimentos e tempos, irrefreáveis e imprevisíveis. Elas migram pelo espaço e sobrevivem na história, como disse Aby Warburg. Elas se transformam e mudam de aspecto, voam por aqui e por ali, aparecem e desaparecem alternadamente. Elas vivem suas “vidas” por elas mesmas, e são essas mesmas “vidas” que nos interessam e nos “olham”, muito mais do que as cascas de pele morta que podem deixar à nossa disposição. A melhor maneira de olhar para as imagens seria de saber observá-las sem comprometer a sua liberdade de movimento; por isso, *observá-las* não seria *guardá-las* para si mesmo, mas ao contrário, deixá-las serem. *Emancipá-las* de nossas próprias fantasias de “visão integral”, “classificação universal” ou “conhecimento absoluto” (Didi-Huberman, 2018, p. 163).

⁷⁶ “*rápidamente passa para o questionamento ético e a posição política do problema*” (Didi-Huberman, 2018, p. 163).

arrojados al río Magdalena y rescatados por los pobladores de Puerto Berrío, Antioquia y enterrados posteriormente; *Río abajo* (Erika Diettes, Colombia 2009), obra realizada a partir de prendas y objetos suministrados para la artista por familiares de víctimas del conflicto armado y el cual resultaría en una exposición que recorrería varias ciudades del país y que como uno de sus más grandes logros fue, según Rubiano, “la activación del habla en un contexto donde el mandato, so pena de muerte, es callar” (Rubiano, 2022, p. 61), entre otras obras.

Este es otro encuentro mutuo entre los tres artistas, en donde bajo este mismo contexto de la imagen como potencia de activación del habla las obras de Salcedo, Muñoz y Echeverri proponen diálogos con el espectador. Pues aunque no haya un contacto directo, como en el caso de Diettes con los familiares en la elaboración de la obra, hay una activación del habla amplificada con el espectador para quienes puedan reconocerse como víctimas. De esta forma pasan a ser obras políticas en el sentido en que procuran activar el habla⁷⁷ de las víctimas y responsables de los hechos históricos, dialogando primeramente con el artista y después con los espectadores, para luego pasar a ser parte de la memoria de la violencia.

Al mismo tiempo Salcedo, Muñoz y Echeverri comparten una posibilidad en la que en ellos podría recaer el juicio de valor de que en la elaboración de sus obras no se presenta un diálogo o colaboración tan estrecha con las comunidades o víctimas como en el caso de *Río abajo* de Erika Diettes, u otras obras elaboradas con las comunidades y propias víctimas directas del conflicto armado y tal vez, por este motivo podrían llegar a juzgarse como obras cuyo interés deviene exclusivo del artista y sus intereses particulares. No obstante, este tipo de obras está dentro de una gran diversidad de formas y expresiones que surgen de ángulos y perspectivas de reflexión, presentación y representación de la violencia en Colombia diferentes y no necesariamente excluyentes unos de los otros. Aunque eventualmente puedan ser levantados cuestionamientos sobre la propia dinámica de distribución de arte que

⁷⁷ La activación del habla no es un asunto menor. En Colombia, la voz de los victimarios ha prevalecido sobre la voz de las víctimas. Procesos de justicia transicional como la Ley de Justicia y Paz (2005) resultaron más generosos con los perpetradores de hechos atroces que con las víctimas. No obstante, como el beneficio judicial se alcanzaba mediante la confesión de hechos en audiencias públicas, estos espacios hicieron visibles a las víctimas. Y esta visibilización tuvo un impacto en los modos de hacer artísticos que dan cuenta de la violencia en Colombia. Uno de esos modos tiene que ver con que la víctima ya no es algo que se representa en la obra, sino alguien que se hace presente, bien sea de manera metafórica o real. (Rubiano, 2022, p. 62).

hace que unas obras sean más visibles que otras, aspecto que no será tratado en esta tesis por ser un tema que cabría a otro estudio, amplio también.

Por otro lado, creer también que al tener un diálogo más cercano con las víctimas se garantice una identificación y expresión mayor del dolor y sentimientos de las víctimas y con esto una fidelidad y una amplitud del habla sobre la violencia en la representación puede llegar a ser un poco arriesgado y hasta tendencioso. Relegándole al artista un papel de vocero directo de las víctimas, que tal vez sea peligroso atribuirle. Aunque seguramente este tipo de producciones artísticas ejerce una gran responsabilidad sobre las comunidades, especialmente con las comunidades en los procesos de curaduría y en las formas de exposición, pues en ocasiones el artista podría acabar congelando a las propias comunidades, víctimas y testigos sobre el discurso, narrativa o forma representativa del propio artista. El artista que se vale del arte como intermediador en comunidades pero que al mismo tiempo detiene sobre sí derechos sobre las obras para exposiciones u otro tipo de muestras artísticas, donde se vale de obras que no son necesariamente autorales o sobre las que recae la responsabilidad del uso de imagen ajenos al propio artista, acaba ejerciendo un poder sobre la imagen de ellos y lo que el artista considere pertinente o no mostrar. Un ejemplo de esto puede ser cuando la imagen de estas comunidades o personas exponen su rostro para alguna obra, este poder en la obra como se registra a continuación en *Sudarios* (2011) de Erika Diettes.

Acened Gil, quien participó en *Sudarios* y donó prendas y objetos de su hija desaparecida para Rio abajo y Relicarios, le señaló a Diettes, luego de ver su retrato en una de las exposiciones: "¿Sabes una cosa?: yo ya no me veo en ese dolor". Es decir, ese retrato del pasado le hace caer en la cuenta de que su "yo" se ha logrado reconstituir de otro modo. El retrato actualiza su estado de presente. En ese sentido, *Sudarios* no es una obra estable, no se agota en su aspecto formal; es necesario construir su sentido de manera contextual (las relaciones comunitarias, la activación del habla, la construcción de memoria). Sin embargo, no debe dejarse de lado que la inadecuación constitutiva entre el dolor y su representación plantea problemas. Las fórmulas emotivas establecidas por la historia del arte para dar cuenta del dolor devoran, de alguna manera, la totalidad de la obra: ver padecimientos y éxtasis donde hay algo más que puro dolor (o pura belleza) (Rubiano, 2022, p. 148).

De esta forma, se puede decir que los tres artistas de esta tesis crean obras que no necesariamente congelan a las propias comunidades o personas involucradas

directamente en el proceso de creación, sean testigos, víctimas o responsables. Sin embargo, al igual que otras formas de producción, se enfrentan al problema que levanta Rubiano entre el dolor, su presentación y representación. Que es la misma cuestión ya levantada en la representación de los campos de concentración en Auschwitz y que se abre al cuestionamiento de como representar el dolor. No obstante, Rubiano presenta una actualización en la relación entre artista y comunidades afectadas directamente por la violencia en la creación de obras de arte. Así, en un caso extremo donde se deje apenas como responsables o autorizada la creación a las víctimas directas de hechos violentos, como en el caso colombiano, por ellos poseer un relato más completo de los hechos surgen algunas dudas, por ejemplo. Cuando se habla de la posmemoria propuesta por Marianna Hirsch, son los hijos de las víctimas directas de los hechos quienes tendrían el derecho de producir la memoria de los hechos, que surge, como ya fue mencionado anteriormente, a partir de la imaginación, la proyección y la creación, así como de memorias afectivas de la infancia que tengan una correlación con los hechos según. Surge la pregunta entonces de, ¿si se delega la memoria histórica apenas a las víctimas directas, familiares e hijos y la obligación de una estrecha colaboración para que esta sea producida a través de expresiones, artísticas en este caso, no sería limitarse y cohibir la memoria de la violencia a unas generaciones? En el caso colombiano donde la violencia ha producido secuelas por varias generaciones en diversos ámbitos como el político y el económico, que han acabado afectando directamente el ámbito social y sus esferas como la educación o la salud, ¿es prudente apenas reconocer el valor en la creación de la memoria histórica, aquellas obras que se relacionen directamente con las víctimas que sufrieron ataques violentos, físicos o a su integridad, directamente? ¿No serían todas víctimas en un grado menor o mayor también de esa violencia y en ese sentido obtener el mismo derecho de buscar los medios expresivos de cuestionar y reflexionar sobre la violencia y al mismo tiempo producir la memoria de esta?

Particularmente creo que todas las voces que se levanten para cuestionar y reflexionar la propia historia de la violencia en Colombia, con sus hechos y consecuencias, es legítimo su derecho a una voz, de hecho, como derecho democrático. Esto no quita que pueda haber en estas voces expresivas a través del arte, diversos grados de profundidad en el que se formule una activación del habla

con una relación mayor con las víctimas y/o testigos directos o se produzca un diálogo y cuestionamiento de las consecuencias de la violencia de una forma más amplia bajo la perspectiva de algunos críticos y sobre un interés y medios trabajados de forma más particular e individual. Con esto no se quiere decir que se ignore la problemática de una posible curaduría y atención especial que visibiliza y promueve de forma más amplia algunos artistas y sus obras que otros. Situación, que se daría no apenas en el arte de un país como Colombia, donde apenas si sobrevive, más es algo que está presente en la esfera del arte en general. Situación que sería relevante levantar tal vez en otra tesis por su complejidad y cantidad de aristas a tomar en cuenta para abordar.

Didi-Huberman se preguntaría sobre la oposición entre la estética del realismo y la estética del montaje, en la posición de las imágenes. Tal vez, esta oposición pueda ser, en este caso, la probable oposición entre obras producidas directamente o con las comunidades y obras apenas autorales, compartiendo un sentido crítico semejante.

¿qué es lo que opone, a partir de esta posición del problema, la estética del realismo a la del montaje? la primera quiere comprender la realidad produciendo su "reflejo objetivo", como dice Lukacs: pretende resumir su movimiento intrínseco, su totalidad histórica. Su alto valor político consiste en sacar partido de este tipo de comprensión para posicionarse en ese movimiento, sobre esa totalidad. La exposición por el montaje, al contrario, renuncia por adelantado a la comprensión global y al "reflejo objetivo". *Dys-pone* y recompone, por lo tanto interpreta por fragmentos en lugar de creer explicar la totalidad. Muestra las brechas profundas en lugar de las coherencias de superficie -corriendo el riesgo de mostrar las brechas de superficie en lugar de las coherencias profundas-, de manera que la puesta en desorden, el "caos" dice Lukacs, es su principio formal para empezar. No muestra las cosas bajo la perspectiva de su movimiento global, sirio bajo la de sus agitaciones globales; describe los torbellinos en el río antes que la dirección de su curso general, *Dys-pone* y recompone, expone por lo tanto creando nuevas relaciones entre las cosas, nuevas situaciones. Su valor político es por lo tanto más modesto y más radical a la vez, porque es más experimental: sería, hablando estrictamente, *tornar posición* sobre lo real modificando justamente, de manera crítica, las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes. (Didi-Huberman., 2008, p.p. 127-128)

La cita anterior muestra el debate entre las posibilidades críticas, del realismo –de Bertolt Brecht- y el montaje, no obstante, como ya fue destacado anteriormente, profundizar en este asunto ameritaría otra tesis. Así, sin entrar en el mérito de cual tipo de obra reflejaría mejor el sentimiento de dolor de quien sufre la violencia, la

elección por estos artistas y sus obras es porque son considerados relevantes por la potencia poética sobre la que constituyen dimensiones estéticas que aportan a la constitución de la memoria de la violencia, como ha sido demostrado en los capítulos anteriores. Sin sobrepasar los límites éticos bajo los que puedan ser consideradas cualquier tipo que no sea apenas autoreferencial, como es el caso de la obra de estos artistas y de las obras de otros artistas que se vinculan y producen directamente con comunidades y víctimas de una forma más directa. Al mismo tiempo, las obras de Salcedo, Muñoz y Echeverri presentan características que durante algunas décadas han ido explorando y demostrando la potencia del arte para hacer memoria en contextos de violencia, el artista siendo partícipe de los procesos de la historia y no apenas como un creador de artefactos aislados del contexto social y político.

Diettes, por ejemplo, no representa; hace presente la ausencia de los desaparecidos por medio de sus prendas sumergidas en el agua translúcida, al tiempo que propicia la activación del habla de los testigos cuando donan temporalmente las prendas de sus seres amados. Si bien la activación del habla no es algo que se formalice en la obra o que se documente mediante diarios o bitácoras públicas, esta activación pone en el lugar del testigo a aquella persona que declara sobre algunos acontecimientos. Y al ubicarla en ese lugar, se reconoce su voz como legítima en la que la declara testimonio legítimo, activación perpetrada de que públicamente las de es la Ante víctimas la necesaria esta comunidad y en la desaparición y el escenario, un mediante las sobrevivientes; contexto la obra asesinato en dé por donde construcción de Diettes, otro los de lado, por hechos un crea memoria son lado, un a negados marco Partir contribuye que una del por el proceso de construcción de verdad histórica. Volvamos a señalarlo: se le da personas. Para la elaboración del duelo, se decía páginas atrás, es indispensable que la pérdida sea reconocida, registrada y representada, que se supla la necesidad de que exista un tercero testifique la pérdida. En el caso de las masacres y la desaparición forzada, este proceso queda interrumpido, pues no hay un cuerpo que velar. Los desaparecidos no están, propiamente, ni vivos ni muertos (Rubiano, 2022, p. 148).

Los artistas harían parte del reparto de lo sensible a través del arte como un movimiento de resignificación de la historia, dando, en la cita anterior, un ejemplo con quienes ya habrían sido combatientes de guerra en Colombia. Estos habrían pasado por un proceso de desintificación del rol al que habrían sido “destinados” los sujetos actores de la violencia, responsables, víctimas y testigos. Proponiendo el arte como alternativa para re significar la historia personal y con esto también el presente histórico del país cuando se remite al contexto violento bajo el que se inscribe. “Que

ese cuerpo modelado para la guerra descubra otras competencias, y que esas competencias no sean solo las del testigo, sino que se extiendan hacia otras prácticas, es una circunstancia que evidencia algunas de las posibilidades transformadoras del arte” (Rubiano, 2022, p.p 291-292) Las obras e imágenes, como formas dialécticas presentes y activas en un contexto real, siendo formuladas en la relación entre arte, historia y memoria en donde se mueven y están presentes; las víctimas, testigos, responsables y claro, los espectadores de las obras.

Los excombatientes hacen aquello que se supone no deberían o no podrían hacer: desplegar su imaginación en el mundo de las formas, adiestrar la mano para utilizar pinceles, hacer visibles sus trabajos en los espacios de una extraterritorialidad artística. Esto es lo que Rancière llama redistribución de lo sensible (Rubiano, 2022, pp. 291-292).

Ese reparto o redistribución de lo sensible, pasando exactamente al campo específico de las imágenes como memoria y el hecho de que puedan tener un carácter, estético, ético y político, es lo que Didi-Huberman identificaría como la toma de posición de las imágenes, o lo que están en ellas. A partir de esta toma de posición, podría darse como ejemplo la serie *Aliento* de Óscar Muñoz como un ejemplo puntual, pues aunque sus obras no fueron pensadas ni realizadas a partir de material estrictamente con cuerpos víctimas de la violencia y guerra en Colombia, esta serie es constantemente relacionada a ella. Citamos, “la toma de posición” con el caso de un análisis que Didi-Huberman hace al respecto de una foto de una mujer identificada como histérica “una potencia contra- efectuación. Ella en su imagen tomó posición, como si su síntoma en ese momento equivaliera a una insurrección” (Didi-Huberman, 2018, p. 164)⁷⁸. Esa insurrección en la imagen se da en la propia imagen por la toma de posición que presenta la propia fotografiada. No obstante, parafraseando a Didi-Huberman también se da en la lectura entre la imagen, su objeto o sentido y el sujeto que construye el propio sentido.

La imagen en sí no se abstiene de estar en un vasto conjunto de páginas de una revista médica, en el caso del Hospital Salpêtrière, o en las celdas del

⁷⁸ “uma potência de contra-efetuação. Ela (no caso da mulher de uma fotografia identificada como histérica) em sua imagem tomava posição, como se seu sintoma naquele instante equivalesse a uma insurreição” (Didi-Huberman, 2018, p. 164).

convento de los dominicos, en el caso de Fra Angelico: este lugar proviene de un montaje. en el que cada figura construye su propio significado por la posición que asume en relación con todas las demás. Finalmente, el sujeto que ve no sabría contenerse, a menos que fuera puramente pasivo, en adoptar una determinada postura frente a la imagen: debe, por tanto, construir una posición capaz de afirmar algo sobre la imagen a partir de una relación regulada. variación frente a ella, y no desde una inmovilidad o univocidad de la mirada. Parece entonces que cualquier posición forma parte de un movimiento dialéctico. No una dialéctica según los estándares escolares (donde todo termina siempre como en las películas de Hollywood, mediante una “síntesis” o una “reconciliación”) sino, al contrario, una dialéctica inquieta, infinita, inalcanzable, irreconciliable (Didi-Huberman, 2018, pp. 164-165)⁷⁹.

Las obras de Salcedo, Muñoz y Echeverri se enmarcan en dicho movimiento dialéctico definido por Didi-Huberman como algo que no se produce de forma estática, el sujeto que ve, debe moverse y construir una posición de lo que ve, esto presupone tener un espectador activo, las imágenes y las obras son la forma de activar este movimiento dialéctico que inquieta y moviliza la mirada del espectador más allá de una posición y mirada pasiva. A través de las imágenes y el arte se produce esa dialéctica en el campo social y de la política, en donde están presentes la historia y la memoria, Didi-Huberman diría que “las imágenes se manifiestan, se levantan y también, a veces, nos levantan”⁸⁰ (2018, p. 165) Traducción nuestra. . Las imágenes y el espectador, toman posición, al mismo tiempo en que manifiestan un deseo, “ellas evidencian que la política es, antes que nada, un campo de subjetivación y imaginación, de deseo y memoria”⁸¹ (Ibid., p.165) Traducción nuestra.

En el caso del resultado de las obras de estos tres artistas, el deseo manifiesto en las obras conduce a preguntas por la memoria, sea de la violencia o no, como en el caso de algunas de las obras de Óscar Muñoz que en su intención original no quería

⁷⁹ “A imagem em si mesma não se contém de estar num conjunto vasto de páginas da revista médica, no caso do Hospital Salpêtrière, ou nas celas do convento dominicano, no caso de Fra Angelico: este lugar vem de uma montagem na qual cada figura constrói seu sentido pela posição que assume em relação a todas as outras. Finalmente, o sujeito que vê não saberia se conter, a menos que fosse puramente passivo, em ter uma certa postura diante da imagem: deve, portanto, construir uma posição capaz de afirmar algo da imagem com base numa variação regulada diante dela, e não a partir de uma imobilidade ou univocidade do olhar. Parece então que qualquer posição é parte de um movimento dialético. Não uma dialética de acordo com os padrões escolares (onde tudo sempre termina bem como nos filmes de Hollywood, por uma “síntese” ou uma “reconciliação”) mas, ao contrário, uma dialética inquieta, infinita, inatingível, irreconciliável” (Didi-Huberman, 2018, pp. 164-165).

⁸⁰ “As imagens se manifestam: elas se levantam, elas às vezes também nos levantam.” (Didi-Huberman, 2018, p. 165).

⁸¹ “Elas evidenciam que a política é, antes de tudo, um campo de subjetivação e imaginação, de desejo e memória.” (Didi-Huberman, 2018, p. 165).

remitirse al contexto de violencia colombiano pero acaba entrando a este campo artístico, teórico y de reflexión. Ese deseo de activar o producir la memoria a través de artefactos estéticos que son las obras, acaban emergiendo en espacios teóricos y de reflexión como esta tesis, surgiendo a partir de preguntas entorno al duelo, las formas de la violencia, los cuerpos inscritos en el campo de los hechos más directos se ubican las; víctimas, responsables, testigos e instituciones. En el campo reflexivo y de confrontación a partir de las obras, de forma más directa tal vez, aunque no exclusiva a ellos se encuentra; el artista, la obra y el espectador. Estando estos cuerpos en constante diálogo y confrontación. En el sentido del disenso que Jacques Rancière atribuye como característica a la relación entre arte y política, y bajo las cuales surgen “operaciones de reconfiguración de la experiencia común sensible” (2010, p. 65). El espectador que esté dispuesto a no ser apenas un espectador pasivo, es decir, se atreva hacer un movimiento dialéctico con las imágenes y las obras, dialécticas también, estará dispuesto a ver y realizar posibles rupturas y recorrer otros caminos sensibles a los comunes sobre los que se pueda crear e interpretar la memoria de la guerra, y tal vez como posibilidad, la experiencia común sensible del tiempo presente, que es lo cotidiano y que es también el propio futuro.

Las obras de estos tres artistas buscan un movimiento dialéctico en el espectador, sus obras serían, principalmente, imágenes dialécticas que se preguntan sobre la memoria viva de estos cuerpos que tejen la memoria de un país y los hechos que rodean el campo de la violencia. Pero no apenas para constatar o denunciar hechos, sino con la intuición y el deseo, pues no se puede lanzar una absoluta certeza de que pueda suceder lo siguiente, producir una memoria activa con imágenes que interpelen al espectador para abrir otros campos posibles de la experiencia sensible que cuestionan las consecuencias en los cuerpos de las víctimas, los testigos, los responsables de los hechos, y por último el propio espectador para que no se repitan los hechos. El mayor encuentro de las obras de estos tres artistas está en abrir caminos que buscan vislumbrar la posibilidad de un futuro diferente y no tan distante, de la oportunidad de crear nuevas memorias.

Consideraciones finales

El desarrollo de la presente tesis tuvo como eje central la pregunta de ¿cómo el arte, en este caso, las obras artísticas de Doris Salcedo, Óscar Muñoz y Clemencia Echeverri, ¿se inscriben como mecanismos alternativos a la memoria histórica de los cuerpos representados en contextos de violencia? Y entender ¿cómo esa memoria podría, hipotéticamente, inscribirse en los cuerpos sociales, físicos, teóricos, artísticos e institucionales como memorias de la violencia? Con base en el precepto de Foucault de que un saber histórico no debe ser hecho para comprender sino para cortar (1979) el lenguaje artístico se presenta como la lámina capaz de cortar profundamente a quien se atreva a mirarlo directa y intensamente. La propia filósofa María del Rosario Acosta López (2019) reflexiona sobre la urgencia de crear nuevas formas de escuchar e interpretar las causas y consecuencias de la violencia.

Dentro de las alternativas a la constitución de la memoria histórica de la violencia, el arte se levanta sobre las formas más típicas de la memoria en las que se localiza el archivo. Para Foucault (2002) este se constituiría por la positividad del discurso, que se despliega por su capacidad comunicativa. El archivo, no es una forma de salvaguardar los acontecimientos del pasado y la portada de sus enunciados, no sería la información y conocimiento guardado para ser explorado por quien los encuentre en el futuro. El archivo se inicia con lo que es externo a nuestro propio lenguaje y “su lugar es el margen de nuestras propias prácticas discursivas” (Foucault, 2002, p. 222). Así, el archivo se presenta como una posibilidad de encuentro con aquello que de alguna forma puede sernos ajeno a nosotros mismos. Con enunciados y discursos externos a nuestro propio lenguaje que se encuentran entre las orillas y las márgenes de lo que no conocemos. Según esta noción de Foucault para adentrarse en el archivo sería necesario hacer una arqueología del saber, por parte de quien decide abrirlo, pudiendo así descubrir los enunciados y sus discursos, que al mismo tiempo son los mismos que producen el archivo y que sería la misma historia.

El mismo autor diría que para efectivizar la historia es necesario dejar entrar en si lo discontinuo (1979) para así poder multiplicar nuestro propio cuerpo, que sería leer otros cuerpos, y otros sentidos que nos confrontan contra nosotros mismos. Conocer la historia, es realizar un trabajo arqueológico del saber del archivo, que es la misma historia, pero no aquella que se presenta con un lenguaje unificado y común

para todos, sino aquel que surge en las márgenes del discurso y huye de nuestro lenguaje. Las obras de arte en sí, no operan bajo un lenguaje sensible e interpretativo único, sino por un movimiento dialéctico (Didi-Huberman, 2011, “a”) que surge de cada espectador que se propone hacer un trabajo arqueológico, por usar la expresión de Foucault, de adentrarse en las profundidades del archivo para indagarlo y conocer lo que contienen sus enunciados y discursos que ya no son el pasado objetivo sino el pasado memoria (Didi-Huberman, 2011, “a”).

Las obras de arte, incluyendo las de Salcedo, Muñoz y Echeverri se levantan como archivos de la memoria, desde los que se puede iniciar un recorrido a los discursos y enunciados del pasado, es decir la historia, que es el propio archivo, como ya fue mencionado pero que es importante destacar. Pues este archivo de la memoria surge por un movimiento, es decir una dialéctica, en la búsqueda incesante por archivos en el tiempo. Resultando de esta búsqueda, imágenes dialécticas, que se mueven entre la ausencia, la presencia y la representación, particularmente en este caso de las obras estudiadas también; entre la memoria, el olvido, el cuerpo y el duelo.

Las obras de estos artistas son archivos del tiempo, estar ante las imágenes y sus obras es estar ante el tiempo (Didi-Huberman, 2011, “a”) el espectador necesita ser activo y se depara no necesariamente con las intenciones del artista, sino con aquello que está en el archivo de la obra y se abre hacia la memoria, que es la estancia de la ficción y el pasado, aunque intangible, participa en la composición del ser (García Duarte; Ricardo, 2012) La ficción, no como lo imaginado o lo imaginario, sino lo que produce el disenso (Rancière, 2010) es decir la composición y formas de presentación de lo sensible, la formulación de sus estructuras.

De esta forma, respondiendo a la primera parte de la pregunta que sustenta esta tesis, con relación a cómo el arte se inscribe como mecanismo de la memoria en el contexto de violencia colombiano. Las imágenes y obras de Doris Salcedo, Óscar Muñoz y Clemencia Echeverri no son apenas imágenes, sino que son imágenes tiempo que son compuestas y constituyen un archivo de la memoria de la violencia, no necesariamente porque se inscriben o suscitan un tiempo cronológico exacto de hechos particulares de violencia, aunque en algunas obras, como en el caso de *Noviembre 6 y 7* de Salcedo el tiempo exacto de la memoria del pasado sea esencial para la obra. Sino que la fuerza en estas obras se encuentra en su capacidad de formular la memoria a través de la constitución de la memoria de las violencias en

expresiones o formas de lo sensible. Las obras son archivos, dialécticos en este caso, que permiten que el espectador despliegue una búsqueda de aquello que parece escapársele a su propio lenguaje. Al mismo tiempo, este espectador no es totalmente lo que sería un espectador suspendido ante la obra, al contrario, las imágenes serán apenas formas de lo sensible capaces de afectarlo si el despierta ante el tiempo que es la imagen, para poder realizar así, conexiones discursivas con lo que la obra estética y su archivo pueda contener para ser explorado por el espectador, y este formular su propia voz frente a la memoria de la violencia.

En cuanto a la segunda parte de la pregunta, estas obras de arte, al igual que el arte de forma amplia no tiene la obligación que tiene la política de crear espacios del disenso, en donde el espectador reconoce su posibilidad y capacidad de la palabra (Rancière, 2010) para interpelar directamente la política. No obstante, como el propio Gonzalo Sánchez (2007), ex director de la Comisión de la Verdad en Colombia recalcaría; el propio contexto social y político pide otras formas de elaboración de la memoria de la violencia, otras formas de lo sensible a donde los cuerpos institucionales, sociales y políticos presentan una escasez y falta de efectividad de sus formulaciones de lo sensible en los cuerpos habidos de los archivos de la memoria de la violencia.

Estas imágenes y obras de arte no realizan un intercambio en las mismas condiciones con los cuerpos sociales e institucionales como lo hace la política, ni poseen una igualdad de consecuencias en su interacción. De forma conclusiva, a partir de lo estudiado en esta tesis, propongo que la formulación de la memoria de la violencia a partir de lo sensible que hacen las obras atañe principalmente, sino apenas, y por en cuanto, a los cuerpos físicos y teóricos de los probables espectadores, teóricos y teorías, críticos y artistas que preguntan y formulan desde planteamientos de lo sensible, la memoria de la violencia. Es decir, sobre la sensibilidad formulada en preguntas y formas de la memoria de la violencia y su relación o expresión en el arte. El intercambio se da en rupturas de lo sensible, en formas de afección y no directamente en el campo político o social. No obstante, la dialéctica que la imagen y obras proponen surge con gran intensidad a partir de la imagen y llevan al espectador ahondar en las profundidades sensibles de si mismo, pudiendo crear rupturas, que consecuentemente pueden afectar la formulación del tiempo de si con relación al propio lugar y las probables relaciones con la memoria de

la violencia y el propio contexto en donde se manifiesta. Pues siguiendo la idea de Didi-Huberman estar ante una imagen, es estar ante el tiempo (2011), y estar ante el tiempo, considero como parte de las consideraciones de este trabajo, es estar frente a sí mismo en el presente, pues sucedemos en el tiempo y cada uno percibe las consecuencias de pasar en el tiempo de forma singular. La imagen tiene el poder de confrontarnos con la memoria y la historia que puede contener, pero principalmente hace una invitación a cuestionar la posición y lugar en la imagen en la que cada uno puede encontrarse en ella y/o lo que en ella pueda suscitar, encontrar y confrontar.

Para que lo anterior suceda, es indispensable un cuerpo como lugar de la memoria, no apenas de datos sino de sensibilidades y de tiempos reflexivos y críticos. Pues estar ante la imagen y obra de estos artistas, y por qué no de otras obras, es encontrar la posibilidad de reformularse así en el tiempo y con esto el tiempo que viene, es decir, el futuro. Que es otra forma de decir que como espectador me puedo reformular, con un movimiento dialéctico con la obra, como ya fue explicado, y que esa reformulación no es otra cosa que el cambio sensible y de composición del propio presente. No es el tiempo que cambia, sino la propia formulación de lo sensible que cada uno tiene frente a la memoria de la violencia en Colombia.

De esta manera, la hipótesis de esta tesis bajo la cual las obras de Salcedo, Muñoz y Echeverri pueden y procuran despertar y después producir formas diferentes de ver, evidenciar, escribir, enunciar o discutir la memoria de la violencia y la posibilidad de un futuro diferente, se da a través de las formas expresivas de las obras que contienen y provocan un encuentro de la dimensión sensible de la obra con la del espectador. Y a partir de ese encuentro el espectador tiene la posibilidad de preguntarse y cuestionarse sus propias formas de lo sensible y su percepción e interpretación de la violencia en Colombia y en otros contextos parecidos.

Otro aspecto a destacar es que en las obras se ubican, a través de la estética de las obras, expresiones sensibles que anuncian para el espectador, -entre una infinita posibilidad de conceptos, sentidos y formas, que dependen del movimiento dialéctico que cada espectador hace-, la presencia y/o ausencia de cuerpos a través de un movimiento dialéctico que se produce a través de la obra artística.

Al mismo tiempo, se revela la imposibilidad de que estas memorias de la violencia que contienen las obras, y puedan ser suscitadas en formas de lo sensible, modifiquen un campo de discursos y enunciados más amplio como el campo de lo

político, aunque a través de la forma estética sobre la cual el artista pueda esforzarse para crear un consenso (Rànciere, 2010) interpretativo. Sin embargo, el artista y las obras los confrontan entre sí y de esto nace su potencia. La obra apenas es el punto de partida para el espectador encontrarse con formas de lo sensible que surgen de sí mismo y de su contacto con la obra, un ejemplo de esto es que las obras no afirman una forma o sea una expresión del duelo, aunque lo puedan suscitar de forma poderosa a través de lo sensible. Un cambio sobre el futuro de las formas de lo sensible de la memoria de la violencia es posible, aunque por ahora y en este caso, surjan y se expandan apenas y de manera única para cada espectador.

En la obra *Aliento* de Óscar Muñoz los rostros que surgen en los espejos cuando el espectador sopla su aliento en el, no son rostros necesariamente de cuerpos desaparecidos o víctimas de la violencia, pero por el contexto de violencia colombiano en el que se encuentra teóricamente se le asocia a él. No obstante, existe la posibilidad de que cuando el espectador realice este acto de soplar su aliento sobre el espejo y surja una imagen de un rostro frente a él, distinto al reflejo de sí mismo, este se depare no apenas con un enunciado que lo remita a los cuerpos desaparecidos o víctimas sino a otros posibles cuestionamientos sobre la presencia y ausencia de una forma más amplia. Entonces, a fin de cuentas ¿qué serían estas obras, una forma estética, un cuerpo de representaciones, un campo de sensibilidades que se encuentran?, ¿De qué material se constituyen?

Rànciere (2010) ya habría llamado la atención sobre la relación entre representación, estética y ética en el llamado arte crítico que discutía la política del arte. Y diría que una de las ganancias de la relación posible cuando estos entran en contacto es que pueden contribuir a transformar el campo de pensamiento y de percepción y también a formar nuevas experiencias y formulaciones de lo sensible, aunque estas no necesariamente tuvieran una equivalencia en sus efectos o una transmisión calculada. Es decir, aunque se relacionen entre sí en un mismo momento y bajo una forma, en este caso la obra artística, estas no tienen el mismo efecto entre sí, a saber, la alteración de la sensibilidad por medio de la obra artística, la concientización intelectual y la activación política, aunque la propia “estética relacional” de Nicolas Bourriaud (1998) tuviese como propuesta que el arte y sus formas de expresión fueran propuestas de relaciones sociales directas.

En este sentido las obras de esta tesis, acompañan también la noción del anacronismo de la imagen dialéctica de Didi-Huberman (2008) en la que estas componen una lectura del pasado, aunque de forma anacrónica, es decir, indeterminada del tiempo al que se refiere y del tiempo en el que se presenta. Cada espectador, a través del movimiento dialéctico que producen las imágenes dialécticas, formula una relación sensible con lo que la obra o la imagen le presenta. Esto quiere decir que la imagen o las obras no significan, es decir, no representan, sino que presentan formas de lo sensible.

Por otro lado, la memoria de la violencia a la que las obras aluden está en el campo de lo político, pero estas se desarrollan en su máximo potencial como formas de lo sensible. Desarrollándose al mismo tiempo como formas de la memoria cuando presentados como archivos en potencia, es decir, imágenes que se abren al espectador cuando este es activo e interesado, ese interés, no es nada menos que el propio movimiento dialéctico del espectador, que conjugado con la imagen dialéctica de la obra puede provocar, en sí mismo, un cambio de las formas de lo sensible. Las obras pueden permanecer también para repetir este movimiento y así, tal vez, multiplicar esos cambios de la forma de lo sensible en un número amplio de espectadores. Sin embargo, medir este alcance en términos sociales y políticos podría ser estudiado en futuras investigaciones.

Así, podemos concluir, que las obras de estos tres artistas en su propuesta de abordar hechos relacionados a la memoria de la violencia en Colombia, claramente en Doris Salcedo y Clemencia Echeverri, y de forma más relacional y teórica las obras de Óscar Muñoz son imágenes en potencia dialéctica, imágenes que mueven campos sensibles de la memoria de la violencia en Colombia. Se presentan como alternativas a las formas institucionales de hacer memoria y llegan a campos donde tal vez estos no llegan, son los campos de formulación de lo sensible, la configuración de la propia sensibilidad cuando el espectador está ante esas imágenes y obras que arden en el tiempo y nos colocan ante sí mismos.

Referencias

ACOSTA LÓPEZ, María del Rosario. **Gramáticas de la escucha:** aproximaciones filosóficas a la construcción de memoria histórica. *Ideas y Valores* 68. *Sup. N 5*, 59-79, 2019.

ACTUAL, Fundación. **Fundación actual.** Disponível em: <https://fundacionactual.org/noticia/escultura-social-doris-salcedo/>. Acesso em: dezembro/2021.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios.** Chapecó: Editora Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas.** Barcelona: Pre-textos, 2010.

ÁLVAREZ, Juan. **Respeto y prácticas de escucha.** Em Á. Juan, Z. P. Adrián, & A. Patricia, *Respeto*. Bogotá: Comisión de la Verdad; Rey Naranjo editores. 2020.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands / La Frontera: The New Mestiza.** Madrid: Capitán Swing. 2016.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo.** São Paulo: Companhia das letras. 1989.

ARENDT, Hannah. **Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal.** Barcelona: Lumen, S.A. 2003.

ARENDT, Hannah. **La Condición Humana.** Buenos aires: Paidós. 2009.

ARFUCH, Leonor. **La vida narrada: memoria, subjetividad y política.** Eduvim, 2018.

ARFUCH, Leonor. **La vida narrada: memoria, subjetividad y política.** Eduvim, Argos, A. d. (24 de 10 de 2022). *Alejandra de Argos*. Fonte: <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/325-exposicion-de-oscar-munoz-en-el-jeu-de-paume-paris>. 2018.

ARIAS, Juan Carlos. **NC Arte.** Disponível em: <http://nc-arte.com/noctulo-un-proyecto-de-clemencia-echeverri/>. 2024. Acesso em: 12 de fevereiro de 2024.

ART, Sfmoma. **sfmoma.** Disponível em: <https://www.sfmoma.org/artwork/2015.46.A-D/>. 2023. Acesso em: 25 de janeiro de 2023.

ART, Sfmoma. **sfmoma.** Disponível em: <https://www.sfmoma.org/artwork/2015.46.A-D/>. Acesso em: 25 de janeiro de 2023.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural.** Campinas: Unicamp, 2011.

ASTRID, Grinaldo Sol. **Issu: Artes visuales Ministerio de Cultura**. Disponível em https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/cecheverri_la_imagen_ardiente_solgi. 2017. Acesso em 24 de 03 de 2023.

BADIOU, Alain. **La ética: ensayo sobre la conciencia del mal**. México D.F: Herder, 2004.

BASSO, Maria Florencia. **Volver a entrar saltando : memoria y arte en la segunda generación**. Argentina: Universidad Nacional de La Plata; Universidad Nacional de Misiones; Universidad Nacional de General Sarmiento, 2019.

BELTING, Hans. **Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte**. Madrid: Akal S.A., 2009.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

BESSA-OLIVEIRA, Antônio. **O corpo das artes (cênicas) latinas ainda é razão e emoção "Quando essa porra toda explodir, aí Eu quero é ver**. Cadernos de estudos culturais, 83-109. 2019.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BONILLA VÉLEZ, Jorge Iván. **El reflejo de medusa. Fotografía, política de la imagen y barbarie en Colombia**. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2018.

CHAPARRO AMAYA, Alfonso. **La función crítica del 'perdón sin soberanía' en procesos de justicia transicional**. Em A. Rettberg, *Entre el perdón y el paredón: preguntas y dilemas de la justicia transicional* (pp. 233-258). Bogotá: Ediciones Uniandes, 2005.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

CHICAGO, Museum of Contemporary Art. **Museum of Contemporary Art Chicago**. Disponível em: Fonte: <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/unland/>. Acesso em: 21 de agosto de 2022.

CHRÉTIEN, Jean-Louis. **La llamada y la respuesta**. Madrid: Caparrós Editores, 1997.

CLAVIJO, Tavera Daniel. **Del estruendo de la guerra al silencio de su rastro: Desplazamientos de la poesía de la violencia en Colombia**. Co-herencia, 97-123, 2022.

DAVID, Le Breton. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

DERRIDA, Jacques. **Márgenes de la filosofía**. Madrid: Cátedra, 1989.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo; Uma impressão Freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Ltda, 2001.

DERRIDA, Jacques. **El siglo y el perdón. Fe y saber.** Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.

DERRIDA, Jacques. **El tocar, Jean-Luc Nancy.** Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011, "a".

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes.** Buenos Aires: Manantial, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Olhos livres da história.** Ícone, 161-172, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Coisa Pública, Coisa dos povos, Coisa Plural.** SILVA, Rodrigo (*et all.*). A república por vir: Arte, Política e Pensamento para o Século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, "b".

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas.** São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición.** Madrid: A. Machado Libros, 2008.

DIEGUÉZ, Ileana. **Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor.** Buenos Aires: Manantial, 2013.

ECHEVERRI, Clemencia. **Entrevista con Clemencia Echeverri y María Margarita Malagón.** Sobre la exposición Clemencia Echeverri. Liminal. *H-ART*(6), 314-325. doi:DOI: <https://doi.org/10.25025/hart06.2020.13>. 2020.

ECHEVERRI, Clemencia. **Clemencia Echeverri.** Disponível em: <https://www.clemenciaecheverri.com/treno-desaparicion-forzada-en-rios/>. Acesso em agosto de 2023.

ECHEVERRI, Clemencia. *Clemencia Echeverri.* Disponível em: <https://www.clemenciaecheverri.com/studio/index.php/biografia>. Acesso em: 23 de março de 2023.

ECHEVERRI, Clemencia. *Clemencia Echeverri.* Disponível em: <https://www.clemenciaecheverri.com/noctulo/>. Acesso em: 7 de fevereiro de 2024.

ECHEVERRI, Clemencia. *Clemencia Echeverri*. Disponível em: <https://www.clemenciaecheverri.com/duelos-desaparicion-forzada-comuna-13/>
Acesso em: 17 de fevereiro de 2024.

ELEUTÉRIO, Hoffman Felipe. **Museus e memórias da repressão e da resistência no Brasil**: um estudo sobre documentos, justiça de transição e os espaços de rememoração. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.

ERLL, Astrid. **Memoria colectiva y culturas del recuerdo**. Estudio introductorio. Bogotá: Uniandes, 2012.

ESTRADA MEJÍA, Rafael. **El cuerpo como territorio de la guerra**: efectos micro políticos del conflicto armado en Colombia. *História Oral*, 35-61, 2015.

FANON, Franz. **Los condenados de la tierra**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica de México, 1963.

FLORES, Laura. **El nivel político del duelo**: Una arqueología de la ausencia. Em C. Echeverri, *Duelos* (pp. 36-58). Bogotá: Ministerio de Cultura, 2019.

FORER, Andreas; LÓPEZ DÍAZ, Claudia. **Acerca de los crímenes de lesa humanidad y su aplicación en Colombia**. Bogotá D.C: Embajada de la República Federal de Alemania, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, a genealogia e a história**. Em MACHADO, Roberto. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **La arqueologia del saber**. Buenos aires: Siglo XXI, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits**. Paris: Quarto Gallimard. Foundation, H. (20 de 10 de 2022). Hasselblad Foundation, 2001.

FRANKL, Viktor. **El hombre en busca de sentido**. Barcelona: Herder, 2004.

FREIERSTEIN, Daniel. **Sobre la elaboración del genocidio y las consecuencias**. Em LAZZARA, Michel; BLANCO, Fernando. *Los futuros de la memoria en América Latina; Sujetos, políticas y epistemologías en disputa*. Raleigh, North Carolina: A Contracorriente, 2022.

FREUD, Sigmund. **El por qué de la guerra**. Libro dot, 1-9, 1932.

FRIES, Bartha Lucía. **El camino hacia el perdón**: yo perdono, nosotros nos reconciliamos. Em: FRIES, Bartha Lucía; HOYOS, Camilo; SANÍN, Carolina. *Perdón*. Bogotá: Comisión de la Verdad / Rey Naranjo Editores, 2020.

FRIES, Bartha Lucía; HOYOS, Camilo; SANÍN, Carolina. **Futuro en Tránsito: Perdón**. Bogotá D.C: Comisión de la Verdad; Rey Naranjo Editores, 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, Escrever, Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GARCÍA, Duarte Ricardo. **Memoria, sociedad y resistencia**. Em GARCÍA, Duarte Ricardo; BECERRA, Absalón Jiménez; TINJACÁ, Jaime Wilches. Las víctimas; Entre la memoria y el olvido. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 2012.

GIRALDO, Escobar Sol. **La imagen ardiente; Clemencia Echeverri**. Bogotá D.C: Ministerio de Cultura, República de Colombia, 2017.

GIRALDO, Escobar Sol. **Clemencia Echeverri**: el espacio y los fantasmas. Revista Universidad de Antioquia, 98-105, 2013.

GUIDA, Angela. **A poética do tempo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença; o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2010.

HABER, Stéphane; BERNARD, Andrieu. **Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura**. Buenos aires: Nueva Visión, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HISTÓRICA, Centro de Memoria. «**Centro de Memoria Histórica**.» 31 de 03 de 2022.<https://micrositios.centrodememoriahistorica.gov.co/observatorio/infografias/balance-general/>.

HOYOS, Camilo. **La rabia que encarna la luz**. Em: FRIES, Bartha Lucía; HOYOS, Camilo; SANÍN, Carolina. **Perdón**. Bogotá: Comisión de la Verdad / Rey Naranjo Editores, 2020.

HUSSERL, Edmund. **Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica**. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

Ignacio, Roca Jose. **¿Y cuándo vuelve el desaparecido?** Cada vez que lo trae el pensamiento. Em: ECHEVERRI, Clemencia. **Duelos**. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2019.

IBARGUEN, Maya. **Memoria, lugares y cuerpos**. Athenea Digital, 1-15, 2004.

LEVINAS, Emmanuel. **La huella del otro**. Bogotá: Taurus, 2011.

LIME, Álvaro. **Pensar con las manos**. Otra mirada a las relaciones entre arte y memoria en la obra de Óscar Muñoz. Reconocimientos a la crítica y el ensayo: Ministerio de Cultura, República de Colombia Universidad de los Andes, 1-19, 2015.

LOSSAU, Júlia. **Arte no espaço público: sobre as relações entre as perspectivas artísticas e as expectativas das políticas de desenvolvimento urbano**. *GeoTextos: Revista da Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal da Bahia*, Salvador, v. 5, n. 1, jul. 2009, p. 37-57. DOI: <https://doi.org/10.9771/1984-5537geo.v5i1.3568>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/geotextos/article/view/3568>. Acesso em: 20 maio 2021.

MALAGÓN-KURKA, Maria Margarita. **Clemencia Echeverri**. Disponível em: <https://www.clemenciaecheverri.com/rio-por-asalto-violencia-naturaleza/>. Acesso em: 20 de novembro de 2023.

MELO COSTA, Maria de. **Corpo e História**. *Ecos*, 245-258, 2011.

MITCHELL, William John. **Teoría de la imagen**. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

MOLANO, Fernando. **Vista desde una acera**. Bogotá : Desconocido.

MONTALBETTI, Mario. **El lugar del arte y el lugar de la memoria**. Em J. A. Bresciano, *La memoria histórica y sus configuraciones temáticas*. Uruguay: Ediciones Cruz del Sur, 2013.

MORALES, Enrique. **Mitología americana**. Bogotá: Fondo Nacional Universitario, 1999.

MORITZ SCHAWRCZ, Lilia. **Lendo e agenciando imagens: O rei, a natureza e seus belos naturais**. *Sociologia & antropologia*, 391-431, 2014.

MULLER, Alfredo. **Arte y memoria de la inhumanidad: acerca de un olvido de arena**. *Càtedra Manuel Ancízar*, 1-20, 2009.

MUNIZ ALBUQUERQUE, Durval. **O saber é feito para cortar: Michel Foucault e a historiografia**. Live com Durval Muniz Albuquerque. Youtube, 03 de Julho de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rQ3NrUoZGA8>. Acesso em: 14 de Julho de 2024.

MUÑOZ, Óscar. **Las manos inteligentes de Óscar Muñoz**. (L. Fernández, Entrevistador), 2010.

MUÑOZ, Óscar. Entrevista Retrospectiva a Óscar Muñoz. (M. Wills, Entrevistador). 2011. Disponível em: <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/entrevista-memorias-infancia-juventud.html#>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2024.

NANCY, Jean-Luc. **A la escucha**. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

NANCY, Jean-Luc. **Rühren, Berühren, Aufrühr.** Giornale di Metafisica: revista bimestrale di filosofia, 3-13, 2011.

NORA, Pierre. **Los lugares de la memoria.** Montevideo: Trilce, 2008.

PÉREZ MORENO, Juan Diego. **Sobre el umbral o para un vaciado infinito:** tres figuras del duelo del arte colombiano contemporáneo a partir de Jean-Luc Nancy. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2018.

PÉREZ MORENO, Juan Diego. **Escombros sonoros, afectos dolientes.** Em: ECHEVERRI, Clemencia. Duelos. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2019.

PÉREZ MORENO, Juan Diego. **Grupo ley y violencia.** Disponível em: [https://grupoleyviolencia.uniandes.edu.co/Web/documentos/Perez%20\(1\).pdf](https://grupoleyviolencia.uniandes.edu.co/Web/documentos/Perez%20(1).pdf). Acesso em: 19 de agosto de 2023.

PÉREZ MORENO, Juan Diego. **Nuestras vidas son los ríos, o el tacto de lo perdido.** Em: PÉREZ MORENO, Juan Diego. Sobre el umbral, o para un vaciado infinito. Bogotá D.C: Ediciones Uniandes, 2018.

QUIGNARD, Pascal. **La imagen que nos falta.** Veracruz: Ediciones Ve, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da Escrita.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado.** Buenos Aires: Manantial, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **Sobre políticas estéticas.** Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

RICOEUR, Paul. **La memoria, la historia, el olvido.** Madrid: Trotta, S.A., 2003.

ROCHA, Sussana. **Práticas artísticas contra o esquecimento dos conflitos quotidianos na América Latina:** Berna Reale, Teresa Margolles e Óscar Muñoz. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 5(2 / 2017), 19-30, 2017.

ROESLER, Nara. **Nara Roesler.** Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/>. Acesso em: 10 de março de 2023.

RUBIANO PINILLA, Elkin. **Los rostros, las tumbas y los rastros: el dolor de la guerra en el arte colombiano.** Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2022.

RUBIANO PINILLA, Elkin. **El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia.** *KARPA 8: Journal of Theatricalities and Visual Culture*, 1-7, 2015.

SÁEZ DE IBARRA, María Belén. **Clemencia Echeverri.** Disponível em: <https://www.clemenciaecheverri.com/noctulo/>. Acesso em 12 de fevereiro de 2024.

SÁEZ DE IBARRA, María Belén. **Clemencia Echeverri**. Disponível em: <https://www.clemenciaecheverri.com/treno-desaparicion-forzada-en-rios/>. Acesso em 30 de julho de 2023.

SALCEDO, Dorís. **Doris Salcedo explica su obra, Quebrantos**. (E. espectador, Entrevistador), 2019.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Gonzalo. **Guerras, memoria e historia**. Bogotá: Instituto colombiano de Antropología e historia, 2003.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Gonzalo. **Caminos de guerra, utopías de paz: Colombia; 1948-2020**. Bogotá: Planeta Colombiana S.A, 2021.

SÁNCHEZ GÓMEZ; ESCALLÓN, María Elvira. **Memoria, imagen y duelo**. Conversaciones entre una artista y un historiador. Análisis político, 60-90, 2007.

SANÍN, Carolina. **Perdonar a Dios**. Em: FRIES, Bartha Lucía; HOYOS, Camilo; SANÍN, Carolina. **Perdón**. Bogotá: Comisión de la Verdad / Rey Naranjo Editores, 2020.

SANÍN, Carolina. **Tu cruz en el cielo desierto**. Bogotá: Laguna libros, 2020.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo**. Una discusión. Argentina: Siglo XXI editores S.A., 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Imagens do trauma e sobrevivência das imagens: sobre as hiperimagens**. Em: CORNELSEN, Elcio Loureiro (et. all). *Imagem e Memória* (pp. 63-79). Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2012.

SILVA ROMERO, Ricardo. **El libro del duelo**. Bogotá: Alfaguara, 2023.

TARTÁS, Ruiz. Cristina; GURIDI, García Rafael. **Universidad Politécnica de Madrid**. Disponível em: https://oa.upm.es/23211/1/INVE_MEM_2013_155825.pdf. Acesso em 10 de agosto de 2023.

TAYLOR, Diana. **The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas**. Durham: Duke University Pres, 2003.

TRONCOSO, Verónica; PEÑALOZA, Carla (et. all.). **Arqueología de la ausencia**. Disponível em: <https://arqueologiadelaausencia.cl/relatos-minimos/>. Acesso em: 09 de abril de 2024.

URIBE, María Victória. **Cuerpos sin nombre, nombres sin cuerpo: desapariciones en Colombia**. Bogotá: Siglo, 2023.

VECCHIOLI, Virginia. **La monumentalización de la ciudad: los sitios de memoria como espacios de intervención experta de los hacedores de ciudad**. *Estudios sociales contemporáneos*, 33-44. Fonte: <https://bdigital.uncu.edu.ar/6429>, 2014.

WEIDNER, Maluf Sonia. **Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas**. Esboços: Histórias Em Contextos Globais, 87-101, 2001.

WILLS, María. **Entrevista Retrospectiva a Óscar Muñoz**. 2011. Disponível em: <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/entrevista-memorias-infancia-juventud.html#>. Acesso em: 30 de agosto de 2023.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Centro Internacional de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, 2004.

Filmografía

BENAVIDES, Miguel. (Diretor). **Luciérnagas de la memoria** [Filme Cinematográfico]. 2021.

BENAVIDES, Miguel. (Diretor). **Luciérnagas de la memoria** [Filme Cinematográfico]. 2021.