



División de Ciencias Sociales y Humanidades
Maestría en Comunicación y Política

La disputa por el espacio público en la obra *Sumando Ausencias* (2016) de Doris Salcedo

Mara Lucía Ramos Martínez

Tesis para optar por el grado de maestra

Directora : Dr. Yissel Arce Padrón

A Mabel, Humberto, Sara y Mosheh, que me acompañaron y sostuvieron durante todo el proceso. A mi abuelita Inés, que con recortes de periódicos y artículos estuvo presente siempre en la escritura de esta tesis.

Agradecimientos:

A las mujeres de Paz a la Calle, del Campamento por la Paz y que participaron en *Sumando Ausencias* (2016) que generosamente compartieron sus experiencias conmigo.

A los lectores de esta tesis que pacientemente leyeron y releieron las distintas versiones de este texto y lo enriquecieron con sus comentarios.

A Gabriel Corredor quien además de permitirme usar sus fotografías compartió su experiencia como espectador de la obra.

Índice

0.1 INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1: DORIS SALCEDO, LA CONSTRUCCIÓN DE UNA OBRA EN TORNO AL ARTE POLÍTICO	11
1.1 La experiencia de las víctimas como sustrato de la obra.....	11
1.2 La violencia en imágenes: un acercamiento a la discusión sobre el arte político en Colombia	22
1.3 El arte político contemporáneo: la circulación del discurso de la memoria	33
CAPÍTULO 2: <i>SUMANDO AUSENCIAS</i> : MEMORIA, REPRESENTACIÓN Y ESPACIO PÚBLICO.....	39
2. 1 ¿Dónde están? ¿Por qué el silencio?	39
2.2 <i>Hopeless mourning</i>: la pregunta por la representación en la <i>acción de duelo</i>.....	47
2.3 Los sentidos de lo público.....	55
CAPÍTULO 3. ARTE POLÍTICO PARA EL POSTCONFLICTO ¿CUÁL ES EL PODER DEL ARTE?.....	66
3.1 La centralidad de la categoría de víctima en el arte político contemporáneo.....	66
3.2 La inscripción del consenso en el relato de memoria y nación en el Museo Nacional....	82
4. REFLEXIONES FINALES.....	97
BIBLIOGRAFÍA	102

0.1 Introducción

Originalmente, el proyecto de investigación con el que empecé la maestría era distinto a éste. En 2015 el futuro del Proceso de Paz en Colombia era todavía incierto. Después de que las negociaciones entre el gobierno de Andrés Pastrana y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (F.A.R.C) acabaran en 2002, la imagen de la mesa de negociación vacía era una especie de recordatorio de que en cualquier momento el proceso podía interrumpirse y que el enfrentamiento armado podía reanudarse. Con este precedente, mi propósito era reflexionar acerca de los proyectos educativos que había diseñado el Observatorio para la Paz. Esta organización surgió después de los Acuerdos de Paz con el M-19¹ y muchos de sus integrantes son guerrilleros desmovilizados. Mi interés en estos programas surgió porque, por una parte, los coordinadores estaban formados en distintas disciplinas artísticas, y por otra, por entender qué podíamos esperar en el caso de un nuevo escenario de postconflicto.

La palabra paz y la posibilidad de que en algún momento un proceso de paz se concretara marcó mi infancia en los años noventa en la ciudad de Bogotá. Recuerdo haber dibujado muchas veces cómo podría verse la paz y haber escrito cartas a presidentes y dirigentes guerrilleros pidiéndoles que se reunieran. Tal vez con estos primeros dibujos se empezó a alimentar el interés por pensar la violencia y las posibilidades de paz.

Durante mi formación de licenciatura en artes plásticas me había interesado por los procesos pedagógicos en las artes y por las relaciones entre el arte, la violencia y la política. Esto se tradujo en dos líneas: los proyectos artísticos que, desde la estética relacional, se proponían trabajar con comunidades que habían sido afectadas por el conflicto armado, por otra parte, las producciones artísticas que abordaban el fenómeno de la violencia. Busqué vincularme con los primeros e hice un proyecto de tesis que exploraba la violencia en la educación.

Sin embargo, considero que era necesaria la distancia para poder profundizar en estas reflexiones. Llegar a México me permitió conocer un país con problemas similares a Colombia, pero con aproximaciones distintas. Pensar estas problemáticas en otro país, con compañeros argentinos, colombianos y mexicanos abrió otras perspectivas de análisis.

En mis primeros trimestres de maestría presencié a la distancia la materialización y la culminación de las negociaciones, la votación de un plebiscito y la ceremonia de firma de los Acuerdos. A pesar de la incertidumbre que había rodeado las negociaciones, en 2016

¹ Grupo guerrillero que se desmovilizó en los noventas.

después de un conflicto armado de más de 50 años, finalmente se llegó a un acuerdo de paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (F.A.R.C) en el que se pactó el desarme y reintegración de las mismas a la sociedad civil.² Después de cuatro años de negociaciones, las delegaciones del gobierno y de las F.A.R.C volvieron al país para suscribir los documentos con lo acordado.

El reciente Proceso de Paz con las F.A.R.C inició a mediados del 2012, sin embargo, como mencioné otros espacios de negociación preceden a este en la relación entre el Estado y los grupos armados. En 1984, en el gobierno de Belisario Betancourt, se pactó un cese bilateral al fuego conocido como el Acuerdo de la Uribe. A pesar de que éste no contemplaba el desarme y desmovilización del grupo guerrillero, un año después, a raíz de esto, se conformó un movimiento político llamado Unión Patriótica (U.P) que integraba a ex guerrilleros, sindicalistas e integrantes de partido comunista. En 1990, el gobierno de Virgilio Barco llegó a un acuerdo con el Movimiento 19 de abril (M-19) que culminó en la desmovilización de esta organización. A principios de los 2000, empezó un proceso de negociación con las Autodefensas Unidas de Colombia (A.U.C), este grupo paramilitar tiene una historia distinta pues fue promovido por el Estado, sin embargo, su reintegración a la vida civil marca un precedente jurídico para el reciente proceso de paz.

Probablemente, debido a los momentos anteriores en negociación con las F.A.R.C, en 2012 la difusión de lo que sucede en La Habana es poca. Aunque era de conocimiento público lo que se estaba negociando y las actas fueron publicadas en portales de internet institucionales, y las F.A.R.C hicieron comunicados durante el proceso, la divulgación de estos textos tuvo un perfil bajo. Esto cambió cuando las negociaciones se dan por finalizadas. Además de promoverse la lectura del Acuerdo Final buscando la mayor difusión posible, los pronunciamientos del gobierno cambiaron del comisionado de paz a la voz del presidente.

El presidente Juan Manuel Santos decidió convocar a un plebiscito para el 2 de octubre de 2016 con el propósito de refrendar los Acuerdos de Paz, a pesar de que se cuestionó su decisión debido a los alcances de la figura del plebiscito.³ El documento de 297

²Redacción El Tiempo (2015, agosto 26) “Proceso de paz: Así comenzó todo” Extraída el 28/10/2017 desde <http://www.semana.com/nacion/articulo/proceso-de-paz-asi-comenzo-todo/440079-3>

³Redacción (2016, octubre) “Entienda qué es un plebiscito y por qué será usado para refrendar la paz.” Disponible en: <https://www.elheraldo.co/nacional/entienda-que-es-un-plebiscito-y-por-que-sera-usado-para-refrendar-el-proceso-de-paz-229268> (consultado 28/10/2017)

de estas manifestaciones surge mi objeto de investigación: la disputa por el espacio público en *Sumando Ausencias* (2016).

Presupuestos teóricos y metodológicos de la investigación

La introducción de algunos cuestionamientos en el proceso de formación de la maestría me permitió hacerme preguntas sobre el proceso de negociación y lo que veía en los eventos televisados: se afirmaba constantemente que la participación de las víctimas en este proceso de paz no tenía precedentes, puesto que se conformó una delegación que acudió a La Habana a presentar propuestas⁹. En declaraciones públicas los negociadores del Estado y el presidente¹⁰, así como los medios de comunicación¹¹, resaltaban los aportes que el arte, la cultura, podían hacer al proceso de reconciliación que vendría después de la firma de los Acuerdos de Paz, además del papel de narrar la historia de la violencia y del conflicto. Por otra, las formas en las que aparecen las víctimas en las ceremonias públicas exigían pensar estos procesos de construcción de memoria atravesados por preguntas que excedían el campo del arte como lo conocía. En el proceso de la construcción del objeto de investigación se hizo clara la necesidad de interpelar mi disciplina de formación, las Artes Plásticas, con preguntas que surgían desde los Estudios Culturales y Visuales, la crítica postcolonial y elaboraciones académicas sobre los feminismos.

El interés por abordar esta acción desde el problema de la representación surge meses después cuando, a pesar del evidente desacuerdo que se manifestó en los resultados del plebiscito, se llevó a cabo una ceremonia en la que el presidente y las F.A.R.C firmaron públicamente los Acuerdos. El evento fue transmitido en distintos medios de comunicación. Nuevamente, se afirmó la importancia de las víctimas en este proceso, no obstante, el grupo más visible de víctimas, el grupo que participó en la ceremonia fueron las *Alabaoras de*

⁹ Bolívar, Aura (2015, enero 21) “Las víctimas en el Proceso de Paz” Disponible en: <https://www.dejusticia.org/column/las-victimas-en-el-proceso-de-paz/> (consultado el 05/02/2019)

¹⁰ Semana (2016, mayo 19) “ Juan Manuel Santos: Fomentar la cultura es construir paz” <https://www.semana.com/cultura/articulo/juan-manuel-santos-dice-que-fomentar-la-cultura-es-construir-paz/474235> (consultado 03/02/2019)

¹¹ Semana (2017, junio 22) “¿Y si el arte y la cultura fueran las claves de la reconciliación en Colombia?” Disponible: <https://www.semana.com/nacion/articulo/el-arte-y-la-cultura-como-agentes-de-transformacion-y-reconciliacion-en-colombia/529466> (consultado el 02/01/2019)

Bojayá¹². A modo de introducción, la presentadora dijo: “ellas antes se vestían de luto pero que hoy le cantan a la paz”, y las mujeres, ahora vestidas de blanco empezaron a cantar sobre el fin del conflicto.

Durante unos días estuve reflexionando sobre esta ceremonia, las relaciones entre las víctimas, las prácticas artísticas y un discurso de memoria que se estaba enunciando. La noción de representación como generalmente se ha tratado en la Historia del Arte parecía insuficiente para tratar la articulación entre estos temas. Sin embargo, la introducción de la operación simultánea de dos significados en esta categoría que hace Gayatri Spivak en *¿Puede el subalterno hablar?* (2003) arrojaba luces sobre las posibilidades analíticas del objeto que estaba planteando, puesto Spivak se pregunta por la construcción de un Otro a través de la práctica de la representación. La pregunta que se hace Spivak sobre la posibilidad de habla, de agencia, de este Otro me permitía acercarme a la manera en la que se está moldeando un discurso sobre la memoria y la categoría de víctima.

Con la *acción de duelo* de Doris Salcedo en 2016 se hace visible la construcción del sentido del conflicto armado como un campo de disputa que se manifiesta en la lucha por la ocupación del espacio público y el papel que cumplen las prácticas artísticas en la enunciación de un relato sobre la nación en el que interviene el Estado. Este planteamiento me permitió trazar una hoja de ruta para el proyecto de tesis: para llegar a *Sumando Ausencias* (2016) y desentrañar las articulaciones entre el Estado, las políticas de la memoria y la agencia de los sobrevivientes, consideré importante hacer una revisión de las discusiones sobre el arte político en Colombia.

En el primer capítulo, busco establecer el lugar desde el que se conforma la obra de Doris Salcedo. Para esto, abordo las discusiones sobre arte y política, haciendo un recorrido por las producciones artísticas sobre la violencia y las teorizaciones que surgen de estas prácticas artísticas. La alta visibilidad de su obra ha permitido que Andreas Huyssen y Mieke Bal hayan teorizado sobre su obra, así como, Álvaro Medina y Margarita Malagón-Kurka, Ricardo Arcos-Palma y José Roca en el campo del arte nacional. Partir del campo artístico y la trayectoria de Salcedo, quien ha trabajado la violencia en Colombia desde los ochentas, me permitió contextualizar esta *acción de duelo* en el corpus de su trabajo y examinar los

¹² Bojayá es una población de Chocó que en 2002 fue masacrada en un enfrentamiento entre las F.A.R.C y las A.U.C.

relatos sobre la violencia que se habían trabajado desde las prácticas artísticas hasta este momento. Es decir, explorar su práctica en relación con la de sus contemporáneos y los debates que se han dado en torno a la relación arte y violencia.

Además de hacer un trazado por los distintos períodos de la relación arte y violencia en Colombia, en este capítulo pretendo abordar las discusiones que emergen en torno al *arte político* colombiano para comprender las relaciones de poder comprometidas en este discurso. La producción artística de Salcedo, en diálogo con la de sus contemporáneos, cubre un período de los noventa hasta la actualidad por lo que en el trazado de tu trayectoria es posible leer la construcción de un discurso sobre la violencia y la relación Estado-Insurgencia. Asimismo, al entablar un diálogo entre los planteamientos teóricos locales e internacionales sobre la obra de Salcedo permite situar el debate e introducir la noción de arte político propuesta por Bal (2014) en la que el arte político produce espacios de agencia y habilita espacios políticos.

Además de las herramientas analíticas que proveen Bal y Huyssen para pensar la *memoria* y el pasado como un proceso de construcción del presente, Guillermo Villamizar y Halim Badawi proponen la circulación, la visibilidad y adquisición de las producciones artísticas como un elemento importante para comprender cómo se construye el discurso de la violencia desde el arte y quienes tienen acceso a este tipo de obras. Estas perspectivas teóricas, me permiten también cuestionar al campo del arte como una disciplina desde la que construyen narrativas y se habilitan prácticas.

En el segundo capítulo, me refiero a *Sumando Ausencias* (2016) la disputa por el *espacio público* y la construcción de la categoría de víctima¹³ desde el problema de la representación propuesto por Spivak. La perspectiva de Nora Rabotnikof en *En busca de un lugar común* (2005) posibilita la exploración de la lucha por lo público, como un horizonte común. Si bien, la noción de espacio público ha sido desarrollada desde distintas perspectivas, Rabotnikof la explora haciendo énfasis en el contexto latinoamericano y la

¹³ Aunque hago la precisión en el segundo capítulo de que no pretendo equiparar la noción de víctima a la de subalterno, considero pertinente aclarar que las aproximaciones teóricas de Spivak y de Mahmood sobre el sujeto subalterno y las mujeres (en el caso de Mahmood) me permiten abordar problemáticas comunes de cómo se define a estos sujetos. En este texto discuto con la noción de víctima pasiva, sufriente que debe performar humildad y capacidad infinita de perdón y acercarme a una definición en la que estos grupos se consolidan como agentes políticos capaces de reflexionar y reclamar justicia en los distintos campos políticos y judiciales. Spivak y Mahmood me permiten señalar cómo se habla por estos agentes y se los reduce a representaciones que no corresponden con las manifestaciones de estos colectivos.

crisis de legitimidad que ha hecho del espacio público un lugar desde el cual construir comunidad y soberanía popular. En este sentido, dos nociones entran en diálogo en esta tesis, por una parte, la de un espacio físico que está en pugna y por otro un espacio simbólico en que hay también se están construyendo narrativas sobre el conflicto armada y una nación en paz. Por su carácter efímero y la relevancia que le da Salcedo a la experiencia en su obra, en este capítulo, reconstruyo la acción a partir de notas periodísticas y entrevistas a personas que estuvieron ese día en la Plaza de Bolívar ¹⁴.

Por último, me refiero a la noción de agencia, ya mencionada en relación a la categoría de la representación y a la de arte político. En este último capítulo, de acuerdo con la formulación teórica que ofrece Saba Mahmood en *El agente social dócil* exploro el papel del Estado, a través de las leyes de justicia transicional y las prácticas artísticas, en la conformación de los discursos de memoria y la identidad de las víctimas. Esta categoría resulta central para entender quiénes y cómo se instaura un modo de narrar y significar el conflicto en el que los sobrevivientes deben responder y performar el arquetipo religioso del perdón y la abnegación. Para esto consideré necesario complejizar la noción de experiencia de acuerdo a los cuestionamientos que hace Alejandro Castillejo sobre el archivo y la violencia en *Violencia, inasibilidad y la legibilidad del pasado: Una crítica a la operación archivística* (2016).

Capítulo 1: Doris Salcedo, la construcción de una obra en torno al arte político

1.1 La experiencia de las víctimas como sustrato de la obra

En este capítulo me propongo familiarizar al lector con la trayectoria de Doris Salcedo y el campo artístico colombiano, para llegar a su acción más reciente: *Sumando Ausencias* (2016), y así, esbozar el lugar de enunciación desde el que habla la artista y algunas herramientas teóricas para el análisis de la acción de Salcedo. El performance que tuvo lugar en 2016 y la obra de la artista están atravesados por la discusión sobre el arte político y las prácticas artísticas que lo han constituido. Por lo tanto, el eje de este capítulo gira en torno a la

¹⁴ En dos de estas entrevistas me pidieron que no pusiera sus nombres por lo que tomé la decisión de evitar hacer referencia a los nombres de las personas entrevistadas.

construcción de un discurso de esta noción en tensión con los abordajes teóricos locales y extranjeros. En un primer momento quisiera detenerme en algunas obras de Salcedo que permiten ver qué materiales trabaja y cómo lo hace, qué otras acciones se han llevado a cabo en el espacio público y qué elementos de éstos arrojan luces sobre la obra que me interesa abordar.

Hago referencia a la noción de discurso pues desde esta perspectiva analítica pretendo abordar el lenguaje visual y el campo del arte, como un lugar desde el que se significa el conflicto armado. Es decir, me propongo abordar estas prácticas que constituyen un discurso comprender para comprender las relaciones de poder comprometidas en ellas. Además de esto, la noción de discurso está anudada a la discusión sobre la representación que será tratada a profundidad en el segundo capítulo. Aunque estos conceptos son planteados por Foucault, considero valioso abordarlos desde el recorrido que propone Stuart Hall (2010:489-523) puesto valoro el énfasis que pone en la relación representación, lenguaje y cultura. “El discurso, dice Foucault, construye el tópico. Define y produce los objetos de nuestro conocimiento, gobierna el modo en el que se puede hablar y razonar acerca de un tópico. También influencia el modo de poner en práctica y usar las ideas para regular la conducta de otros”. (Hall, 2010: 513) Por lo tanto, con la intención de situar las prácticas artísticas de Salcedo y sus contemporáneos, haré un recorrido por piezas de Salcedo (que considero pueden aportar a entender su trabajo), pasaré a abordar cómo se ha pesado la categoría de arte político en Colombia, y cómo se construido esta categoría en torno a su obra. Por último, me referiré a la circulación y adquisición de obras de arte político actualmente.

Mi primer recuerdo de Doris Salcedo es de 2009, en una conferencia que dio en la Universidad Jorge Tadeo Lozano cuando yo estaba estudiando artes plásticas. Su presencia pública en Bogotá era inusual y por eso todos los estudiantes queríamos ir a escucharla. Llegué media hora antes y la fila para entrar salía del edificio, los organizadores sorprendidos nos aseguraban que ya estaban preparando otras salas para transmitir la conferencia en caso de que no todos pudiéramos entrar. Una vez dentro del auditorio, la presentaron. Doris Salcedo estudió Bellas Artes en la universidad Jorge Tadeo Lozano, después de graduarse hizo una maestría en la Universidad de Nueva York. A su regreso decide establecerse en Bogotá donde continúa trabajando.

Las palabras preparadas por ella estaban dirigidas a los estudiantes de arte por lo que se enfocó en aspectos que constituyen su proceso creativo e hizo una reflexión de su trabajo de los últimos 25 años. El corpus de su obra expone un interés ostensible por tratar el poder y los acontecimientos violentos desde el punto de vista de quienes padecen sus consecuencias. Entre los autores que le han permitido profundizar en aspectos difíciles de verbalizar como el duelo, el dolor y la pérdida, citó al poeta Paul Celán, a Paul Valery y mencionó a Emmanuel Lévinas. Cada pieza, explicó, surge de un testimonio de vivencias particulares de la violencia. Las nociones mencionadas son dimensiones de ello con las que busca acercarse a aquellas experiencias. Los recuerdos traumáticos de lo vivido por estas personas, a las que se refirió como víctimas de la violencia política y económica, son el centro de su obra. La experiencia, por lo tanto, no es un relato de lo sucedido sino un lugar entre el recuerdo y el olvido que ella busca preservar con su trabajo artístico.¹⁵

Después de exponer estas ideas, se detuvo en algunas de sus obras entre las que estaba *Noviembre 6 y 7* (2002). La acción hacía referencia a la toma del Palacio de Justicia en la que un comando guerrillero¹⁶ intentó ocupar el edificio, para hacerle un juicio político al presidente, Belisario Betancur, y el ejército respondió con todas las armas que estaban a su alcance. El enfrentamiento duró dos días y acabó con un incendio que destruyó la construcción. Muchos magistrados y empleados que estaban dentro del edificio murieron. Los pocos sobrevivientes nunca llegaron a sus casas y lo sucedido no ha sido aclarado. Este episodio sobrecogedor exhibió las complejas fuerzas del conflicto armado en medio de la ciudad. Generalmente, esto sucedía en la periferia y en espacios rurales donde el efecto en la población civil no era tan visible para los habitantes de las ciudades y podía ser ignorado. La acción de Salcedo, como el enfrentamiento, duró dos días en los que, ateniéndose a la crónica

¹⁵ El audio de la conferencia de 2009 de Doris Salcedo está disponible en: <http://esferapublica.org/dorisenlatadeo.mp3> (consultado 15/03/2018)

¹⁶ El comando pertenecía al Movimiento 19 de abril (M-19), una guerrilla conocida por este tipo de acciones con las que llamaba la atención. En años pasados el gobierno y el M-19 habían estado negociando el cese al fuego y la desmovilización, sin embargo, los diálogos se suspendieron en 1984 por el incumplimiento del gobierno a los acuerdos. Son muchas las versiones sobre lo sucedido y difícil corroborar alguna del todo por la ausencia de testigos. Lo que sí podemos afirmar es que fue una reacción desproporcionada por parte del ejército ya que semanas antes se habían descubierto los planes del M-19, incluso se había publicado en el periódico, y con reforzar la seguridad habrían impedido la entrada del grupo guerrillero. Una crónica de los hechos está disponible en: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/11/151030_colombia_30_aniversario_toma_palacio_de_justicia_n (consultada 29/03/2018)

de los hechos, fue deslizando sillas por la fachada del edificio a la hora en la que, se presume, fueron asesinados. Las sillas vacías, todas distintas, acentuaban la ausencia de esos cuerpos de los que solo se encontraron las cenizas. Con el título de la obra se refiere a las fechas y la duración del enfrentamiento, sin embargo, Salcedo no lo fija en el pasado, la omisión del año lo sitúa en el presente; se repite cada año en el recuerdo de quienes lo vivieron y el duelo de los que no volvieron a ver a sus familiares. Esta acción revive lo sucedido abrazando la memoria del evento, pero también crea un nuevo registro de lo que fue borrado¹⁷.



1. Noviembre 6 y 7 (2002)¹⁸

Los objetos encontrados o *readymades* están presentes a menudo en el trabajo de Salcedo. Los elementos que le permiten construir la acción de *Noviembre 6 y 7*, son sillas usadas con las que marca una temporalidad y que de alguna manera personifican el vacío de esas muertes. En el conjunto de su obra, los muebles, la ropa y las telas son materiales frecuentes desde los que explora la escultura. En su trabajo es visible la influencia de artistas

¹⁷ La noción de borrado es recurrente al hablar de la toma de Palacio de Justicia puesto que hubo muchas irregularidades en el proceso de identificación de los cuerpos. Recientemente, las pruebas realizadas a los restos de los cuerpos que fueron entregados han confirmado a los familiares que, en muchos casos, no corresponden a los de sus familiares. Además de esto, hay registros audiovisuales de la época que muestran a magistrados, guerrilleros y administrativos salir caminando del Palacio. Sumado a esto, durante la transmisión televisiva de este acontecimiento se les ordenó a los medios de comunicación transmitir un partido de fútbol y dejar de reportar lo que estaba sucediendo. En un artículo en el que se explican los resultados de la exhumación de algunos cadáveres se parte de esta noción de borramiento del pasado. Ferreira, D. (2018, octubre 4) "Instrucciones para borrar el pasado" [En línea] *El Tiempo*. Disponible en: <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/instrucciones-para-borrar-el-pasado-articulo-816207> (consultado 21/01/2019)

¹⁸ Salcedo, D. (2002). *Noviembre 6 y 7* [Performance]. Chicago, Museum of Contemporary Art. Disponible en: https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/noviembre_6_y_7/ (consultada 15/03/2018)

de las décadas de los sesentas y setentas, como Eva Hesse y Joseph Beuys, y movimientos como el minimalismo y el arte povera, que orientaron la manera en la que Salcedo piensa lo tridimensional. Así como Beuys usó el fieltro y la grasa, materiales saturados de experiencia, que marcaron su vida en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial para cargar de significado sus acciones e instalaciones,¹⁹ los objetos que usa Salcedo tienen un fuerte contenido simbólico. En su obra temprana, los objetos cotidianos son elementos integrales de sus esculturas, de manera similar a los soportes de Beatriz González, quien además de haber sido su maestra, sienta un precedente importante en el arte colombiano pues incorpora muebles como soportes a sus pinturas. Más tarde, cuando Salcedo empieza a explorar las acciones o performances estos objetos también son componentes estructurales de la acción.

Salcedo ha trabajado de distintas maneras en el espacio público, en algunos casos recurre al uso de objetos encontrados, como es el caso de la instalación de sillas apiladas en Estambul, en otros como la del Palacio de Justicia, en las que el énfasis se hace en la acción. En los performances la exactitud y el seguimiento de instrucciones concretas caracterizan el conjunto de acciones. Al concebir la intervención, los lineamientos son claros para construir una imagen precisa. Los objetos encontrados, en el mayor de los casos, son el medio que le permite elaborar metáforas visuales que refieren a las acciones humanas y la ausencia o el duelo. Cuando fue asesinado el comediante Jaime Garzón, la distribución de las rosas debía seguir una demarcación específica, así como las veladoras con los asesinatos de los diputados del Valle. El performance del 6 y 7 de noviembre de 2002 es uno de los pocos actos de su obra que no responde a un acontecimiento reciente. Tiene lugar 17 años después del episodio. Como si se tratara de una pieza teatral, la acción sucede de acuerdo a un guion muy preciso, en el que Salcedo afirma con cada movimiento el contenido simbólico de la acción. Esto es un elemento persistente en sus proyectos incluso cuando su convocatoria parece ser más espontánea y cuenta con el apoyo de voluntarios.

La obra de Salcedo adquiere visibilidad en los ochentas y se consolida en los noventas. En 1987 gana el primer puesto en el Salón Nacional de Artistas XXXI. *Sin título* (1987), la pieza por la que recibe el premio, está compuesta por una camilla y un andamio que al ser ensamblados perdieron su carácter útil. El objeto resultante de este ensamblaje

¹⁹ Cerón, J. (2002). Memoria y Dolor, el contramonumento en Doris Salcedo. *Revista Semana*. Disponible en: <http://www.semana.com/cultura/articulo/memoria-dolor-contramonumento-doris-salcedo/54519-3> (Consultado 15/03/2018)

evoca una situación, sugiere una experiencia, tal vez de un cuerpo que estuvo en el andamio y que ahora está postrado en una cama. En ella se anuncian los elementos que ha seguido explorando: la transformación de lo familiar en una suerte de objeto que desafía la lógica de su uso a través del cual se alude a una experiencia. En los noventa participa en la exposición *Arte y violencia en Colombia desde 1948* curada por Álvaro Medina, una figura prominente en el campo del arte colombiano. La muestra segmentada en tres períodos ubica a Salcedo en el último. En él estaban las obras realizadas a partir de los ochentas e influenciadas por el terror del narcotráfico. Entre los artistas de este último grupo se perfila un tratamiento de la violencia desde un “lenguaje visual indéxico” (Malagón, 2008). Salcedo y algunos de sus contemporáneos²⁰ exploran las figuras humanas desde la huella; las imágenes presentadas sugieren la presencia de un cuerpo que no está²¹. La noción de indexicalidad, originalmente usada por Rosalind Krauss, es retomada más tarde por David Campany quien hace énfasis en las acciones humanas como productoras de esas huellas²². Una investigación al respecto plantea que a partir de los ochentas la especificidad del conflicto colombiano y el narcotráfico inundan de imágenes violentas los medios de comunicación, esta saturación puede haber motivado un tratamiento distinto de la imagen entre los artistas emergentes²³ (Malagón, 2008).

A pesar de ser, tal vez, la artista colombiana más reconocida internacionalmente son pocas las piezas que están en exhibición en Bogotá. En una búsqueda rápida por las páginas de internet de los distintos museos de las principales ciudades de Colombia, el nombre de Salcedo no aparece entre las piezas de las colecciones ni en el catálogo de exposiciones. Además de algunas piezas que están en el Museo de Arte del Banco de la República en Bogotá, no hay mucha información de piezas que estén actualmente en exhibición permanente en Colombia. Contraria a la situación de otro de los artistas más conocidos de

²⁰ Entre los que se encuentran Oscar Muñoz y Beatriz González

²¹ Malagón-Kurka, M. (2008). Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980. *Revista de Estudios Sociales*, [en línea] (31), p.27. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81503102> (consultado 15/03/2018)

²² Malagón-Kurka, M. (2008). Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980. *Revista de Estudios Sociales*, [en línea] (31), p.17. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81503102>

²³ Malagón-Kurka, M. (2008). Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980. *Revista de Estudios Sociales*, [en línea] (31), p.30. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81503102>

Colombia, Fernando Botero, cuya obra y donaciones están por toda Colombia²⁴, la obra de Salcedo parece tener mayor presencia fuera de su país a partir de los noventas.

No obstante, entre las obras de artistas colombianos de la colección del Banco de la República está *Sin título* (1988-1990). Las camisas, dobladas como si acabaran de ser planchadas, conservan la apariencia de la tela suave y flexible, a pesar, de haber sido tratadas con yeso. La sensación de cotidianidad de la ropa doblada, lista para ser guardada o usada, se ve perturbada por varillas de hierro que atraviesan las camisas apiladas. La pieza me recuerda un poema de Neruda en el que le escribió a su traje, “Yo pregunto si un día una bala del enemigo te dejará una mancha de mi sangre y entonces te morirás conmigo o tal vez no sea todo tan dramático sino simple, y te irás enfermando, traje, conmigo, envejeciendo conmigo, con mi cuerpo y juntos entraremos a la tierra (Neruda, 1957).” Como en este verso, los objetos en la instalación son una extensión del cuerpo. El conjunto de la ropa sugiere una rutina diaria que se queda congelada con la pérdida de su propiedad útil. Una vez más los objetos aparecen como los testigos de la existencia de un cuerpo ausente. El testimonio de una masacre paramilitar en una plantación bananera detona la construcción de estas piezas que confirman una manera de tratar los objetos que también está presente en las sillas de *Noviembre 6 y 7* (2002).



2. *Sin título* (1988-1990)²⁵

²⁴ Este aspecto es investigado y explorado por Lucas Ospina en Donación y autodonación Botero, disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/donacion-y-autodonacion-botero/>

²⁵ Salcedo, D. (1988-1990). Sin título [Instalación]. Chicago, Museum of Contemporary Art. Disponible en: <https://www.chicagogallerynews.com/news/2015/2/doris-salcedo-s-solemn-works-come-to-the-mca-along-with-major-museum-news> (consultada 15/03/2018)

Después de participar en la muestra *Ante América* (1992) la presencia del trabajo de Salcedo en Colombia fue disminuyendo hasta que en 2014 *Plegaria Muda* (2008)²⁶ es exhibida en Flora Ars Natura²⁷. A pesar de que su trabajo no se mostró en Colombia durante estos años sus *acciones de duelo* se tomaron distintos lugares del espacio público en Bogotá. Los performances convocados por Salcedo (a excepción de *Noviembre 6 y 7* (2002)) han sido una respuesta casi inmediata a un acontecimiento trágico. En 1999 con el asesinato de Jaime Garzón²⁸, Salcedo hizo un llamado a otros artistas a cubrir la pared de enfrente del apartamento de Garzón con una línea de rosas clavadas boca abajo con martillo. Un año después, Salcedo y algunos familiares de Garzón cubrieron el recorrido desde su casa hasta el lugar en el que fue asesinado con una cadena de rosas proporcionada por la artista. Aunque, en esa época, evidentemente continúa trabajando y viviendo en Colombia, mantiene un bajo perfil, concede pocas entrevistas y prefiere no hablar de su obra.

El reconocimiento a su trabajo continuó creciendo internacionalmente y con esto el discurso que rodea y legitima su trabajo en torno al duelo, la memoria y la violencia. Andreas Huyssen (2003) escribe sobre su obra *Unland* (1997), a la que se refiere empleando la categoría de *memory sculpture*. La reflexión de Huyssen abarca otras prácticas artísticas que le permiten profundizar en las políticas de la memoria, cómo ha sido abordada, y la influencia del Holocausto en la manera en la que han tomado forma las prácticas de la memoria. La selección que hace de las obras y espacios tiene que ver como la noción de memoria asociada a la idea del testimonio y la experiencia personal, del trauma (2003:8). Además de la obra de Salcedo, Huyssen, trata el Parque de la Memoria en Buenos Aires, la novela gráfica *Maus* de Albert Spiegelmann, la intervención del Reichstag de Christo en Berlín y la obra de W. G. Sebald. En el trazado que plantea, la obra de Salcedo es justamente la exploración del trauma y el testimonio de las víctimas del conflicto armado colombiano. En el segundo capítulo, cuando aborde *Sumando Ausencias*, me propongo revisar con un poco más detenimiento el tema de la memoria en la obra de Salcedo.

²⁶ El enigma de Doris Salcedo (13/10/2002) Revista Semana. Disponible en: <http://www.semana.com/cultura/articulo/el-enigma-doris-salcedo/54505-3> (consultada 15/03/2018)

²⁷ Salcedo, D. (2008). *Plegaria Muda* [Instalación] Bogotá, Flora Ars + Natura. Disponible en: <http://arteflora.org/2014/02/doris-salcedo-plegaria-muda/> (consultado 14/03/2018)

²⁸ Jaime Garzón era un periodista y comentarista que hacía sátira política, fue asesinado por órdenes de los paramilitares.

La difusión de este discurso llega además de a la academia, al público colombiano. A pesar de que *Unland* (1997) no ha sido exhibida en Colombia, en mayo de 2012 como parte de la sección de Lecturas Dominicales fue publicado este capítulo del libro de Huysen²⁹. Aunque su circulación, para el público colombiano, no ha sido tan amplia como la Huysen (pues no fue publicada en el periódico nacional), Mieke Bal trabaja la obra de la artista en un *Arte para lo político* (2010) y culmina su investigación con la publicación de *De lo que no se puede hablar* (2014) un texto enteramente dedicado al trabajo de Salcedo, con el que busca profundizar en el “poder” del arte y su función para la sociedad (2010:3). Este libro cuya publicación en español se hace con el apoyo de la Universidad Nacional de Colombia se encuentra disponible en librerías del país³⁰. Aunque, en este capítulo me detendré sólo en la noción de arte político, es posible ver una serie de elementos asociados a la producción artística de Salcedo que componen un discurso en torno a sus prácticas: memoria, experiencia de la violencia, presencia indéxica y arte político.

El duelo ha sido un aspecto de su obra que ha sido resaltado en sus múltiples exposiciones y que a Bal le interesa explorar. En la retrospectiva hecha por el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago que estuvo también en el Guggenheim de Nueva York se tituló *A Work of Mourning* (Un trabajo del duelo/luto)³¹. *Palimpsesto* (2017), presentada meses después de *Sumando Ausencias* (2016) en el Museo Reina Sofía de Madrid, guarda cierta relación con la acción de 2016, las dos piezas giran alrededor del duelo público de cuerpos invisibilizados. Aunque *Palimpsesto* (2017) fue una instalación, *Sumando Ausencias* (2016), como *Noviembre 6 y 7* (2002) hace parte de una serie de intervenciones que Salcedo ha llevado a cabo en Colombia. A pesar de que estas últimas fueron acciones que por su carácter efímero no podían físicamente ser trasladadas a otros espacios de exhibición, su registro hace parte de muestras retrospectivas como la del Museo de Arte Contemporáneo de Chicago.

A diferencia de *Noviembre 6 y 7* (2002), cuya ejecución dependía de una serie de permisos y coordinación de su equipo. *Sumando Ausencias* y otras de estas intervenciones se han hecho con apoyo de voluntarios. En 2007, cuando doce diputados del Valle de Cauca

²⁹ Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-11715901> (consultado 14/10/2018)

³⁰ En los reconocimientos del libro Bal menciona a Salcedo y le agradece por su disposición al diálogo, resalto este comentario por la poca disponibilidad a dar entrevistas que se menciona en la prensa colombiana.

³¹ Salcedo, D. (2015) *A work of mourning* [Exhibición retrospectiva]. Chicago, Museum of Contemporary Art. Disponible en: <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/> (consultada 28/05/2018)

que habían sido secuestrados, fueron asesinados, convocó a *Acción de duelo* (2007). La acción, cuya duración fue de seis horas, consistió en cubrir con veladoras la Plaza de Bolívar, de acuerdo a una retícula muy precisa. La disposición de las velas respondió a la intención de Salcedo de mostrar que no era un acto espontáneo de la gente. La sociedad colombiana tan anestesiada, argumentó³², ya no es capaz de responder con sensibilidad ante un nuevo episodio como este por la frecuencia con la que suceden. A pesar de esto, su convocatoria tuvo una gran respuesta de la sociedad civil, muchos se sumaron a este acto y llegaron a la plaza a encender las velas.



3. *Acción de duelo* (2007)³³

Estas acciones se llevan a cabo en un espacio que enriquece la significación de la obra. La Plaza de Bolívar además de un espacio importante para la historia colonial del país, todavía sigue siendo un centro político del país. Aquí fue donde se instauró el primer gobierno, con Simón Bolívar a la cabeza, después de la independencia de España y fue aquí mismo donde un comando guerrillero quiso hacerle un juicio político al presidente y terminó en la masacre del Palacio de Justicia. Es a este mismo lugar al que acuden las personas a manifestarse en contra o a demandarle garantías al gobierno. Aunque las edificaciones han ido cambiando aquí han estado los principales entes gubernamentales desde esa época y esto lo hace un receptáculo de todos los símbolos que convocan a la nación. Salcedo es consciente de esto; con sus acciones sitúa lo acontecido en medio de estas capas de significación.

Aunque los temas de la muerte, la violencia, la ausencia y el duelo son un hilo conductor en su obra, la manera en la que trabaja el espacio público es distinta. Los objetos,

³² Museum of Contemporary Art (2015/02/27) Doris Salcedo's Public Works [Archivo de vídeo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xdt2vZ9YpwE&t=676s> (consultado 16/03/2018)

³³ Salcedo, D. (2007). *Acción de duelo*. Chicago, Museum of Contemporary Art. Disponible en: https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/accion_de_duelo/ (consultado 16/03/2018)

aquí no tienen tanta importancia: las velas no han sido modificadas, ni clausuradas, como la camilla o las camisas. Son nuevas y cumplen la función para la que fueron hechas. La atención está puesta en los cuerpos y lo que ellos están llevando a cabo, sus obras en el espacio público potencian las acciones en relación al espacio que ocupan. Los objetos pierden protagonismo; la carga de la significación de la obra recae en el acto que se lleva a cabo. La precisión con la que ensambla y modifica los objetos, la vuelca a las acciones. Es por esto que hay unas instrucciones específicas que rigen el desarrollo del acto de duelo de encender velas blancas para los asesinados. La reflexión en torno a la huella y la memoria se acentúa y de alguna manera se hace más evidente la ausencia de unos cuerpos cuando este espacio se convierte en un espacio de duelo.

Si bien, Salcedo ha trabajado otro tipo de telas, en *A flor de piel* (2014) como en *Sumando Ausencias* (2016) la pieza está construida a partir de la unión de distintos fragmentos. Los pétalos de rosa cosidos con la delicadeza de quien realiza una operación quirúrgica producen una manta que parecería estar manchada de sangre. La tela, inspirada en la historia de una mujer que es torturada hasta la muerte hace las veces de sudario. Aunque Salcedo continúa haciendo alusión a un cuerpo ausente, en este caso es a partir de un objeto creado para la víctima. Esto marca una distancia con su trabajo anterior en el que generalmente acude a transformar pertenencias usadas.



4. *A flor de piel* (2014)³⁴

En *Sumando Ausencias* (2016) repite este modo de trabajo. La acción colectiva también consiste en crear un sudario de 7 kilómetros para cuerpos desaparecidos que no pudieron ser

³⁴ Salcedo, D. (2014). *A flor de piel* [Instalación] Chicago, Museum of Contemporary Art. Disponible en: https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/a_flor_de_piel/images/a_flor_de_piel_2.html (consultada 28/03/2018)

sepultados. El acto de duelo, en la misma línea que el resto de su obra, responde a un acontecimiento reciente que desconcierta por la cercanía con la firma del Proceso de Paz y el resultado negativo de la votación del plebiscito.

Me he detenido en las piezas que, considero, sientan un precedente y con las que se hace visible cómo se ha consolidado la obra de Salcedo. Asociados al tratamiento que hace de los materiales, están representados conceptos: la ausencia/presencia, la huella, la memoria, lo político y la violencia. A través de la selección que hace Salcedo de los materiales explora una dimensión simbólica que aporta sentido a la obra. Tanto las camisas o la camilla, de las instalaciones tempranas de su obra, como los pétalos de rosa, de piezas más recientes, significan la obra tanto como el trabajo puesto en modificar estos objetos. En los apartados del capítulo que siguen buscaré profundizar en nociones que hasta ahora solo he nombrado pero que son frecuentes al referirse a esta artista, tales como memoria, arte político y violencia. Por ahora quisiera formular estas inquietudes en forma de preguntas: ¿Qué imagen de la guerra ha construido a través de su obra?, ¿cómo se está pensando la categoría de arte político en relación a su trabajo? ¿qué discusiones sobre arte, política y violencia se están dando en el campo artístico colombiano? ¿cómo es leída su obra en el campo internacional?

1.2 La violencia en imágenes: un acercamiento a la discusión sobre el arte político en Colombia

Doris Salcedo propone el corpus de su obra desde la categoría de arte político, y enuncia desde su práctica esta relación, en su interés por tratar la violencia política³⁵. Aunque no es de esta manera como Bal pretende definir el arte político, en Colombia, la relación arte y violencia ha sido explorada en distintos momentos de la historia colombiana de manera similar a la que sugiere Salcedo. La muestra *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, curada por Álvaro Medina³⁶, plantea una periodización que concuerda con los distintos momentos del conflicto armado. El catálogo de la exposición está estructurado en torno a la narración de la situación política del país y del mundo, por lo que la descripción de las obras se inserta como parte de la narración. La muestra, mencionada brevemente antes, está dividida en períodos que marcaron distintas aproximaciones artísticas al fenómeno de la violencia;

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=G68O3DYLM4k&t=4s> (consultado 19/10/2018)

³⁶ Crítico e historiador colombiano.

bipartidista, revolucionaria y narcotizada. Éste último agrupaba las producciones más recientes (trabajadas en los ochenta y principios de los noventa), entre las que estaban las de Salcedo, Beatriz González, José Alejandro Restrepo y Delcy Morelos.

Malagón-Kurka en *Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980* (2008) marca los ochentas como un punto de inflexión en arte colombiano. Ésta es justamente, la época en la que Salcedo se forma y empieza a tener mayor visibilidad. La propuesta coincide con Medina quien al curar *Arte y violencia en Colombia desde 1948* establece un nuevo periodo a partir de esta década. Estos dos autores consideran que lo sucedido en los ochentas, además de la influencia de otras corrientes artísticas, impulsa un viraje en la forma de abordar las imágenes. Los nombres destacados en aquel entonces son hoy los artistas políticos colombianos más reconocidos internacionalmente. Es por esto que resulta relevante revisar cómo construyen un lenguaje para hablar de la violencia en Colombia y profundizar en el uso de la categoría de arte político.

Esta década fue turbulenta en la historia de Colombia. A pesar de que en sus inicios el presidente Belisario Betancur propuso una mesa de diálogo con el Ejército de Liberación Nacional (ELN), las FARC y el M-19, (grupos guerrilleros) los sucesos de esta época estuvieron lejos de estabilizar la situación política del país. En la investigación *Colombia en los 80: hacia una caracterización de la coyuntura histórica en Colombia*, los investigadores señalan las implicaciones sociales que tuvo este factor, entre otros, en los acontecimientos de esta época. Por una parte, el auge del narcotráfico permea la economía. “Los ingresos de divisas a través del sector servicios, "ventanilla siniestra", continuaron en aumento llegando a representar 1.223 millones de dólares, de los cuales la mayor parte, como se dijo, pertenece a marihuana y cocaína.”³⁷ Esto posibilitó su inserción en la política y la intervención estadounidense en el territorio colombiano. Por otra parte, las denuncias y protestas contra la violación de derechos humanos eran cada vez más frecuentes. El país se encontraba en Estado de sitio desde 1949 por lo que las detenciones arbitrarias y juicios irregulares no eran de

³⁷ Camacho, Corchuelo, Melo y Rojas (1981) “Colombia en los 80: hacia una caracterización de la coyuntura histórica en Colombia.” *Boletín de Cultura socioeconómica* # 4. p.27 Disponible en: <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/5333/1/COLOMBIA%20EN%20LOS%2080.pdf> (16/03/2018)

extrañarse, sin embargo, en 1980 Amnistía Internacional presenta un informe que corrobora las torturas y asesinatos por parte del Estado.³⁸

Si bien las negociaciones entre el gobierno y la guerrilla no fueron del todo estériles pues permitieron que una facción del Partido Comunista se organizara para las elecciones, tuvieron como resultado el asesinato sistemático de todos aquellos que quisieron involucrarse en la vida política a través de la conformación del partido Unión Patriótica. Así como en los noventas, cuando la desmovilización del M-19 y su participación en las elecciones fue sucedida por una serie de asesinatos de sus principales líderes políticos. Estas desmovilizaciones y procesos de negociación se dan en el marco de una lucha continua entre las guerrillas (ya que el Ejército de Liberación Nacional, E.L.N, y las F.A.R.C seguían luchando en espacios rurales), el ejército y los paramilitares por el control de distintas regiones del país.³⁹

El campo del arte no escapó al auge del narcotráfico. Durante los ochentas, las obras de pintores colombianos aumentaron su valor de manera desproporcionada. Las pinturas de Enrique Grau, Fernando Botero, Darío Morales y Alejandro Obregón fueron noticia cuando fueron incautadas, años después, entre los bienes de conocidos narcotraficantes como Pablo Escobar y Gonzalo Rodríguez Gacha. Las transacciones se daban por fuera del país, generalmente en Estados Unidos, a pesar de que después de compradas muchas veces volvían a ingresar. En el caso de Fernando Botero, la sobreproducción para cumplir la alta demanda de sus pinturas terminó por una caída precipitada del valor de su trabajo cuando estos compradores fueron encarcelados y ya no había un mercado para sus obras. Si bien, en un principio de su carrera sus habilidades pictóricas habían sido resaltadas con esta producción masiva la calidad de su obra fue decayendo. Aunque la relación entre éste y el mercado del arte en Colombia ha sido poco explorada, Botero hizo un esfuerzo por deslindarse de estos poderosos coleccionistas pidiendo al periódico *El Tiempo* que publicara una carta de rechazo a que sus pinturas formaran parte de los bienes de estos poderosos coleccionistas (Badawi, 2018).

³⁸ Camacho, Corchuelo, Melo y Rojas (1981) “Colombia en los 80: hacia una caracterización de la coyuntura histórica en Colombia.” *Boletín de Cultura socioeconómica* # 4. p.39 Disponible en: <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/5333/1/COLOMBIA%20EN%20LOS%2080.pdf> (16/03/2018)

³⁹ Cardona Alzate, J. y González Navarro, C. (2016)“El exterminio de la UP.” *El espectador*. Disponible en: <https://colombia2020.elespectador.com/pais/el-exterminio-de-la> (consultado por última vez 31/03/2018)

En este período, la obra de Salcedo, todavía poco conocida fuera de Colombia está en proceso de exploración y el lenguaje *indéxico* del que habla Malagón-Kurka está consolidándose en sus expresiones y las de sus contemporáneos. Como Salcedo, José Alejandro Restrepo impactado por las masacres paramilitares, en las zonas bananeras presenta *Musa paradisiaca* (1996), título con el que alude al nombre científico de la planta y a un grabado de Charles Saffray⁴⁰. La instalación, que también fue presentada en la exhibición curada por Medina, está compuesta por ramas de palmas de plátano cubiertas de racimos de los que también cuelga una pantalla. En el suelo hay espejos que reflejan lo que proyectan las pantallas, imágenes violentas tomadas de noticieros y una recreación del grabado del siglo XIX con el mismo nombre. Con el paso de los días los plátanos maduran y el olor del espacio cambia, los frutos se caen y quedan las pencas con las estructuras colgando del techo.

Esta obra es el resultado de una investigación del artista sobre la planta en el siglo XIX, la relación comercial y la guerra sucia que desataron las multinacionales en el siglo XX y las masacres. Cuando volvió a ser exhibida en 2016, la pieza estaba acompañada de documentos, dibujos y otros elementos sobre la relación entre el cultivo de banano y la violencia en Colombia. Restrepo escribió un texto⁴¹, que acompaña la exhibición⁴², con el que se remite al grabado en el que se ve una mujer morena sentada debajo de una palma de plátano. El título, sin embargo, no alude a la mujer sino a la planta lo que guía su reflexión pasando por descripciones coloniales de su cultivo hasta llegar a las relaciones actuales entre las multinacionales y el desarrollo agropecuario. Es interesante que Restrepo aborde la

⁴⁰ “Mi primer encuentro con la “Musa paradisiaca” fue a través de un pintoresco grabado del siglo XIX: una sugestiva mulata aparecía reclinada bajo una planta del banano. Típica imagen de la visión ideológico-colonial sobre el Nuevo Mundo, donde se mezclan exuberancia sexual y exuberancia natural. Pero para mi sorpresa el título del grabado no se refería a la mujer en cuestión sino al nombre científico de un tipo de banano: el plátano hartón. Con la investigación apareció además otra musa, la “Musa sapientium”, nombre científico del banano o plátano guineo.(...) ¿Qué fue entonces lo que vio el gran naturalista Linneo al describir estas especies? ¿Por qué asociar el banano con ideas tan arcaicas y próximas como “paraíso” y “sabiduría”? ¿No era acaso la manzana la depositaria mítica de tales atributos? ¿Sería en realidad el banano el fruto prohibido? En qué se basó Linneo para recoger y re-interpretar todo este bagaje mítico? ¿De qué mito se trata? ¿Qué es lo que el mito y sus figuras están revelando (veladamente)? ¿Qué hay más acá del cliché cultural de “Banana Republic” ? Y en general, ¿hay siempre algo importante detrás de los clichés que no conviene saberse? ” (Restrepo,1997)

⁴¹ Restrepo, J. (1997) “Musa paradisiaca, apuntes para una investigación”. Disponible en: <https://nodoartes.wordpress.com/2018/04/25/musa-paradisiaca-apuntes-para-una-investigacion-1997/> (consultada por última vez 05/06/2018)

⁴² Restrepo, J. (2016) *Musa paradisiaca* [Instalación]. Bogotá, Flora Ars + Natura. Disponible en: <http://arteflora.org/2012/10/musa-paradisiaca/> (consultada 16/03/2018)

violencia desde un pasado colonial y la explotación de la imagen exótica del trópico ligada a la extracción de recursos naturales, puesto que este trazado permite ampliar esa misma pregunta al contexto actual de la producción de imágenes. ¿De qué manera estas representaciones de la violencia pueden ser leídas como un nuevo exotismo, otro recurso a explotar? Aunque plantear una pregunta en ese sentido, en este capítulo puede resultar un poco forzada, me gustaría anunciar con esto que es un tema que me propongo tratar en el tercer capítulo pues este es también uno de los ejes analíticos que atraviesan el proceso de construcción de sentido en la obra de Doris Salcedo.



5. *Musa paradisiaca* (1996) José Alejandro Restrepo⁴³

Salcedo y Restrepo aparecen a menudo como parte de una misma categoría del arte político. En años recientes las publicaciones de los ensayos del Premio Nacional a la Crítica muestran una clara necesidad de pensar lo político en el arte y cuestionar esa categoría. La discusión⁴⁴ ha tenido distintas vertientes y que al entrecruzarse forman un tejido complejo de relaciones que atraviesan el campo de producción y el mercado del arte. El hilo se puede seguir en el website de Esfera Pública, los textos a los que me refiero aquí son producto de investigaciones que abren el debate. Como mencioné, antes Salcedo se asume dentro de esta categoría por la manera en la que aborda la violencia sobre el cuerpo en el conflicto colombiano. Sin embargo, en esa misma entrevista⁴⁵ en 2013 amplía la definición con estas

⁴³ Imagen de la muestra de 2016 en Flora ars. Natura, disponible en: <http://arteflora.org/2016/06/musa-paradisiaca-jose-alejandro-restrepo/> (16/03/2018)

⁴⁴ El web site Esfera Pública contiene un archivo amplio de las discusiones que se han dado en torno al arte en los últimos años. El espacio, creado por Jaime Iregui, ha sido una plataforma de reflexión y debate de curadores y artistas sobre el espacio y lo público. Es por esto que recurro en varias ocasiones a textos y debates consignados aquí.

⁴⁵ Post Office Cowboys (2013, Julio 9). Entrevista Doris Salcedo [Archivo de vídeo] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=G68O3DYLM4k&t=44s> (consultada 06/06/2018)

palabras, “El buen arte es político porque siempre está abriendo caminos desconocidos y es ideológico entonces siempre está en contra o a favor del establecimiento.” Si bien, Salcedo está pensando sobre su propia práctica y no está necesariamente proponiendo una reflexión profunda al respecto, con esto permite un acercamiento a cómo opera esta categoría en su obra. “En el arte no se puede hablar de impacto, ni social, ni político y un reducido impacto en lo estético”, continúa, (...) “Todas las obras están tratando de definir una situación específica de las víctimas.”

Abrir caminos o propiciar espacios permite pensar el arte político en términos más cercanos a la efectividad o poder que puede tener y en ese sentido ser político. Es así como Bal propone pensar lo político del arte como espacios de agencia que se abren. “Al explorar qué es lo que hace político al arte, lo que exploro es dónde se puede localizar la eficacia del arte político: cómo se efectúa; cómo ejerce agencia; y en qué es relevante la agencia del arte político para el ámbito más amplio de la cultura (Bal, 2014:2).” Es decir, estos caminos deben poder ser transitables y de alguna manera permitir conexiones con un campo más extenso que el del circuito del arte. Bal, por lo tanto, es un poco más optimista que Salcedo al pensar el poder del arte y la posible “impacto” que este puede tener. Sin embargo, en la segunda parte de la afirmación de Salcedo se plantea uno de los problemas que abordaré respecto a *Sumando Ausencias* (2016). ¿Qué habilita definir la situación específica de las víctimas? ¿Qué estrategias artísticas de la obra de Salcedo posibilitan agenciamiento?

En *Arte político y mercado en Colombia: una breve genealogía, 1962-1992* (2015), Badawi ⁴⁶ propone revisar las discusiones críticas de los últimos años en torno a la circulación y el mercado de arte político. Si bien, el título sugiere el señalamiento de las relaciones entre arte y dinero, con ello trata las implicaciones que esto tiene en la exhibición de las obras dentro del país. En este capítulo me referiré a que las obras que están en exhibición en Colombia pertenecen a la colección del Banco de la República. Esta entidad promueve espacios expositivos, así como laboratorios de creación, y está a cargo de la biblioteca más grande del país, desde donde también se proponen actividades culturales y espacios de debate en distintas regiones de Colombia. Badawi profundiza en las políticas de adquisición de esta institución y otras colecciones de arte de museos colombianos. Este autor traza conexiones,

⁴⁶ Halim Badawi es un investigador y curador colombiano que se ha interesado por temas como el coleccionismo y el mercado del arte del siglo XX en Latinoamérica.

planteando una genealogía entre las obras políticas emblemáticas de la historia colombiana y su visibilidad pública. Además de las políticas de adquisiciones del Banco de la República, Badawi, revisa las relaciones que se han dado en torno al arte y la publicación de ciertos contenidos o exposiciones financiadas por corporaciones. Con el propósito de señalar los distintos hilos del debate entre críticos y artistas, recupera las discusiones y los argumentos expuestos. A continuación, enumero algunos de los hilos que señala Badawi: 1. La publicación *Transpolítico* (2012) de José Roca⁴⁷ y Sylvia Suarez. Carlos Salazar⁴⁸ cuestiona, el interés de J.P Morgan (la empresa de servicios financieros) en promover económicamente el proyecto y la función que cumplió Lisa K. Erf, la directora de la colección de la empresa, en la estructura y planteamiento de la publicación. 2. La colección Botero y la manera en la que los mecanismos de circulación del Estado, le han servido a algunos artistas para exhibir su obra, como es el caso de Fernando Botero quien con sus donaciones ha estado presente en salas de exposición en el país de manera permanente (este hilo propuesto por Lucas Ospina, ya fue mencionado en este capítulo) 3. La relación entre el Museo Reina Sofía y los artistas latinoamericanos por Martí Manen⁴⁹. 4. Por último, la relación entre la colección Daros y los artistas políticos latinoamericanos que abordaremos más adelante. Aunque no todas las líneas del debate tienen la misma profundidad en la investigación, considero importante nombrarlas pues dan cuenta de los distintos debates que atraviesan la discusión sobre el arte político y el mercado.

Además de retomar los puntos de discusión contemporáneos, Badawi se detiene en las pinturas de los artistas modernos colombianos con el objetivo de rastrear la visibilidad y circulación que tuvieron al momento de ser producidas. Propone no ahondar en la discusión de qué es un artista político, dejando de lado la discusión de si es arte político o arte politizado, para concentrarse en las formas en las que ha sido explorado el tema de la violencia en las prácticas artísticas colombianas. Uno de los artistas más destacados de esta época es Alejandro Obregón y su pintura *Violencia* (1962). A pesar de que este fue celebrado

⁴⁷ Curador y director de Flora Ars Natura, espacio en el que se exhibió Plegaria Muda después de muchos años de ausencia de la obra de Salcedo.

⁴⁸ Artista y crítico. Badawi discute con esta teoría porque la considera paranoica. Aquí se puede seguir el hilo: <http://esferapublica.org/nfblog/debate-transpolitico/> (21/10/2018)

⁴⁹ Manen, Martí (2012). El Museo Reina Sofía y América Latina. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/america-latina-y-el-museo-reina-sofia/> (consultado 20/10/2018)

por la crítica y curadora Marta Traba⁵⁰, y que la pintura fue la ganadora de Salón Nacional de Artistas de ese mismo año, no fue adquirida por el Museo Nacional para su exhibición pública sino por Hernando Santos⁵¹, político y periodista director del periódico *El Tiempo*. Desde su adquisición a la fecha de muerte del comprador (1999) la obra fue privada de su exhibición pública. El Banco de la República adquiere en su lugar la que quedó en segundo puesto: *Gran Bañista* de Enrique Grau.



6. *Violencia* (1962) Alejandro Obregón

“En tiempos de protestas, luchas políticas, estatutos de seguridad y reformas agrarias fallidas, la pintura más importante de la historia de Colombia, una imagen que habla de territorio y muerte, símbolo efectivo de la historia del país, estuvo custodiada por el dueño de los medios, la política y el capital, ante la vista privilegiada de su estrecho círculo de familiares y amigos.” (Badawi, 2015).

A pesar de que Traba era la directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBo) durante esos años, así como jurado en el Salón Nacional de Artistas, durante su dirección ninguna de estas pinturas ingresó a la colección del museo. La misma situación se repite en relación con otras obras que cuestionan y dirigen la mirada a temas politizados de la historia colombiana. En el momento de ser adquiridas por instituciones culturales y exhibidas en espacios públicos han pasado muchos años y han perdido el potencial disruptivo

⁵⁰ Marta Traba fue una crítica de arte argentina que durante su estadía en Colombia promovió una visión específica de lo que era el arte moderno y de esta manera propició la visibilidad de artistas como Obregón, entre otros.

⁵¹ La familia Santos, por mucho tiempo dueña del mismo periódico y con una fuerte tradición en cargos políticos. El expresidente Juan Manuel Santos (2014-2018) pertenece a esta familia.

dirigido a las circunstancias del momento capaz de encarar con preguntas la coyuntura del país.

Obregón y los artistas modernos, promovidos por Traba, no eran precisamente artistas comprometidos, puesto que desde su perspectiva el arte sólo se debía comprometer consigo mismo. Sin embargo, sus obras no eran inmunes a tratar temas de una u otra manera politizados. Badawi resalta el caso de Obregón, aunque no es el único artista, como paradigmático puesto que sus pinturas de temas generales se exhibieron sin ninguna traba mientras sus obras más politizadas fueron adquiridas por corporaciones bancarias o colecciones privadas.

(...) resulta curioso que una parte significativa de las obras politizadas de la modernidad terminaran casi siempre fuera del alcance del pueblo y lejos de los grandes museos de arte e historia. También es curioso que la transición de estas obras objetuales hacia lo público haya sido tardía, difícil y costosa. (Badawi, 2015)⁵²

Además, señala que, aunque los artistas modernos colombianos declararan un compromiso sólo con el arte, el interés de los coleccionistas corporativos nacionales e internacionales sí estaba en obras politizadas.

Marta Traba, desde la crítica, pero también desde los distintos cargos que ocupó en instituciones culturales, construyó una categoría de arte moderno colombiano que se distanciaba de lo coyuntural para concentrarse en aspectos más formales de la obra. A pesar de esto, la mayor parte de los artistas que promovió confrontaron la situación política colombiana. Es evidente que había un interés en adquirir este tipo de obras. “Entre 1948 y 1964, voluntaria o involuntariamente, los artistas colombianos que trabajaron con la violencia tuvieron relaciones estrechas con el espíritu de responsabilidad social de las grandes corporaciones, con la diplomacia y con las instituciones rectoras de la política internacional.”(Badawi, 2015)

Las pinturas y esculturas de estos artistas permanecen alejadas de la exhibición pública por un largo rato. La memoria o el registro de lo que quedó plasmado en esas obras también quedó fuera de la discusión del mundo de arte, a pesar de que estas piezas fueron catalogadas como obras muy importantes para la historia de Colombia. La memoria de

⁵² Badawi, H. (2015). Arte Político y mercado en Colombia: una breve genealogía, 1962-1992. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/arte-politico-y-mercado-en-colombia-una-breve-genealogia-1962-1992/> (17/08/2018)

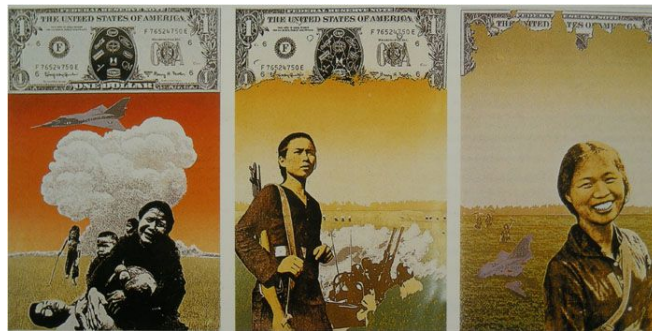
dominio público se traduce a imágenes que son desvículadas de esa espacio y que se convierten en inversiones de capitales privados. En este sentido, Badawi, propone unas preguntas que me parece importante extender al momento y la obra que me propongo analizar. “¿Qué estrategias críticas e historiográficas, y qué juegos de poder permitieron la instauración de *Violencia* de Obregón como símbolo de la violencia en Colombia?” (Badawi, 2015)

Si bien, no me propongo hacer una examen detenido sobre cada una de las obras de arte que han sido importantes a la hora de significar la violencia o el conflicto armado en Colombia, la investigación de Badawi permite un acercamiento a los mecanismos expositivos que han influido en la exhibición o no exhibición de estas imágenes. De igual manera, este trazado permite entender las posturas frecuentes frente a lo político (o politizado), en la época de consolidación del campo del arte colombiano.

En los setentas, por otra parte, algunas posturas artísticas buscaban vincularse a las luchas campesinas y obreras a través de sus prácticas artísticas, de las se hizo poco registro. Diego Arango, Nirma Zárate, Umberto Giangrandi, Carlos Granada, Jorge Mora y Fabio Rodríguez Amaya, con la serigrafía y el grabado, se acercaron a las luchas campesinas y obreras a través de la gráfica. Se organizaron en un colectivo, Taller 4 Rojo, y empezaron a trabajar cercanos a estas luchas, sacar afiches y grabados. Aunque la imágenes producidas por este colectivo no siempre circularon en espacios habituales del arte, participaron en muestras como *Arte y violencia desde 1948*. Probablemente, debido a la influencia de Traba y su idea de lo moderno, las obras de este colectivo no fueron muy reconocidas. Aunque algunas obras estuvieron en la muestra curada por Álvaro Medina la información sobre las obras y su registro era en muchos casos vaga y confusa⁵³.

En años recientes el Taller de Historia del Crítica del Arte de la Universidad Nacional de Colombia publicó *Arte y disidencia política: memorias del Taller 4 Rojo*. El colectivo de investigación Transhistoria también curó una exposición que fue exhibida en varios museos y centros culturales en 2010. Los investigadores coinciden en que la investigación fue difícil porque no existe un archivo de estas imágenes.

⁵³ Una publicación del colectivo Transhistoria en la que se narra su proceso de investigación está disponible aquí: <http://www.transhistoria.laveneno.org/imagenes/TxtLIT.pdf> (consultada 20/10/2018)



7. Taller 4 Rojo

¿Qué habilitan estas imágenes como expresiones de arte político? Estas imágenes son registros de la actividad política de campesinos y de artistas que se asocian a ellos, aunque su “rescate” y nueva difusión aparece al margen de las producciones artísticas destacadas, propone una mirada distinta del conflicto y los actores involucrados, así como de las luchas campesinas y la violencia. En las serigrafías y grabados de *Taller 4 Rojo* se exponen las necesidades de exigir y la búsqueda por una sociedad más igualitaria. Puede o no gustarnos la exploración gráfica que proponen, en muchos casos etiquetada como panfletaria, sin embargo, su existencia permite complejizar el cuadro del conflicto. En las serigrafías no hay cuerpos demacrados, el campesinado no es mostrado como víctimas ni paisajes violentos, aparecen aquí como agentes. Esta re-presentación de la lucha de los setentas nos obliga a repensar esta versión contemporánea del conflicto y la memoria de cuerpos ausentes.

1.3 El arte político contemporáneo: la circulación del discurso de la memoria

Las dinámicas entre el coleccionismo y las políticas de adquisición de las instituciones públicas permiten concluir como lo hace Badawi que, durante un período amplio, las obras que abordaban el conflicto o la violencia no tuvieron un lugar en espacios públicos de exhibición. La mirada, de Marta Traba, sobre lo que era el arte moderno otorgó valor al arte “no comprometido”. Aunque esto no significó que estas obras dejaran de producirse, su circulación pública sí se vio afectada. Si bien, revisamos algunas de las obras de Salcedo, su participación en algunas muestras nacionales y su consolidación internacional en los últimos años, no nos detuvimos en la manera en la que circula su obra ni la de sus contemporáneos. En este apartado me propongo profundizar en ello y en la emergencia de un discurso del arte político contemporáneo asociado a la memoria.

En septiembre del 2016, por la época de la votación del plebiscito, la *Revista Semana*, publica una lista de artistas colombianos y sus obras con el título *Lo que el arte ayudó a contar*⁵⁴. Entre ellas se encuentran *A flor de piel* (2011) de Salcedo, *Auras anónimas* (2009) de Beatriz González, *Musa Paradisiaca* (1996-2016) de José Alejandro Restrepo, *Treno* de Clemencia Echeverri, *Bocas de ceniza* (2003-2004) de Juan Manuel Echavarría, *Aliento* (1995) de Oscar Muñoz y *Sudarios* (2011) de Erika Diettes. Las obras están datadas en un período de tiempo de finales de los noventa hasta el 2011 y los artistas reseñados son contemporáneos a Salcedo. La selección de las piezas responde a un criterio distinto a su valor artístico puesto que son catalogadas como narraciones del conflicto. Si bien, he abordado el coleccionismo y las dinámicas que han direccionado la exposición de ciertas piezas, este artículo me permite plantear otro aspecto importante para el análisis de la categoría del arte político en el campo artístico colombiano. Por una parte, es significativo que esta reseña de piezas artísticas colombianas, estuviera en la sección de Proceso de Paz y no en la sección de ‘sociales’ o ‘entretenimiento’. Así mismo, en él se enfatiza la importancia de revisar estas narraciones en el momento clave en el que se encuentra el proceso de paz y la eminencia de su firma: “Todas esas historias han conmovido al país, pero también han

⁵⁴“Lo que el arte ayudó a contar” (2016, septiembre 30). Disponible en: <https://www.semana.com/nacion/articulo/proceso-de-paz-artistas-retratan-la-violencia-en-colombia/496127> (consultada 22/10/2018)

inspirado numerosos retratos de ese dolor en obras que han pasado a la historia.” Si bien, los relatos son capaces de conmover al país, abrazados por el arte, pasan a la historia.

Lo anterior, permite intuir una configuración distinta en torno a lo que hace el arte y cómo debemos leer esas imágenes que produce el campo artístico dentro del Proceso de Paz. A manera de introducción a las piezas, hay un pequeño párrafo que empieza con: “La cultura siempre ha sido una expresión de lo que vive un pueblo.” Además de una configuración distintiva, también hay un nivel de autoridad que se vierte en estas prácticas, y la emergencia de un discurso de la memoria del conflicto relatado por ellas. ¿Qué condiciones han habilitado a las prácticas artísticas como narradoras del conflicto? Badawi nos proponía cuestionarnos la razón por la que unas imágenes sobre el conflicto y la violencia se vuelven hegemónicas. Asimismo, su recorrido por la manera en la que algunas imágenes han circulado en espacios públicos, o mejor dicho, no lo han hecho, permite pensar en un momento en el que las memorias del conflicto fueron sustraídas de las exhibiciones públicas por el coleccionismo privado. La selección de las obras reseñadas en este artículo, hace que sea necesario hacerse estas preguntas: ¿Por qué éstas y no otras imágenes “narran el conflicto”? ¿Qué tipo de acceso tenemos a estas narraciones?

Aunque no precisamente las obras reseñadas, algunas obras de Oscar Muñoz, Doris Salcedo, Jose Alejandro Restrepo, Miguel Ángel Rojas (por mencionar algunos), forman parte de la Colección del Banco de la República y están exhibidas en distintos museos del país. En Bogotá hacen parte de *Tres décadas de arte en expansión* (2013-), curaduría de Carolina Ponde de León y Santiago Rueda. La exposición permanente condensa obras de arte colombiano y latinoamericano producidas desde los ochentas y está dividida en siete categorías: 1. Felicidad perdida: Memoria cultural, 2. Una cosa es una cosa: Metodologías, 3. Color que soy: cuerpos en resistencia, 4. Soñar cuesta ideas: medios expandidos, 5. Bosque para espacio interior: espacios, 6. Retrospectiva: críticas institucionales y, 7. Geometrías. La selección, podemos inferir del título, está articulada en torno a las creaciones artísticas en las últimas tres décadas. Sin embargo, como menciona Badawi respecto al arte moderno, quizás estas piezas llegan de manera tardía a espacios de exposición pública. *Bocas de ceniza* (2003-2004), un registro documental de las denuncias al presidente, de un desplazado por la masacre de Bojayá, en la que se probó que hubo complicidad del Estado, llega diez años después al

espacio público con un proceso de paz iniciado. ¿Puede la temporalidad de su exhibición desactivar su carácter disruptivo?

Auras anónimas (2009), surge de la intervención de Salcedo y la comunidad artística por rescatar unos columbarios que iban a ser demolidos. Estos osarios que originalmente formaban parte del cementerio central, ya habían sido exhumados, sin embargo, lo que contuvieron durante mucho tiempo fueron los huesos de los muertos (N.N) que había dejado el Bogotazo⁵⁵. El dibujo que hace la artista está inspirado en una fotografía de la prensa en la que un grupo de hombres están trasladando cadáveres después de una masacre. La intervención que hace González salva algunos de los columbarios de ser derribados y detiene el proyecto de construir un parque en la zona. Cuando fue inaugurado, el lugar se perfiló como un espacio de memoria en la ciudad. No obstante, el acceso a los columbarios era limitado puesto que estaba en un lote baldío que, en ese momento, no se adecuó para ser visitado⁵⁶. No obstante, en 2012 cuando se acondicionó el lote aledaño y se inauguró el Centro de Memoria y Tolerancia. Este año marca un punto clave para las políticas de la memoria en Colombia puesto que se dio inicio a las negociaciones de paz. Así como, es en este mismo año en el que se inicia la transformación y nuevas propuestas curatoriales del Museo Nacional, a lo que me referiré más adelante. Esta serie de eventos permiten trazar en estas decisiones curatoriales impulsadas desde instituciones estatales la enunciación de un discurso de la memoria en el espacio público.

Así como Badawi, Guillermo Villamizar⁵⁷ (2012) se ha preguntado por las creaciones más contemporáneas, su relación con el coleccionismo y el mercado del arte. En el curso de una investigación que estaba realizando sobre los manejos y colecciones del Museo de Arte de la Universidad Nacional en Bogotá encontró que había un creciente interés corporativo en las obras de artistas políticos latinoamericanos. El edificio que originalmente se construyó

⁵⁵ En abril de 1948 fue asesinado el candidato presidencial Jorge Eliecer Gaitán. En esta fecha se enmarca el inicio del período que se conoció como la Violencia, en la que los liberales y conservadores, se armaron para disputar el control del territorio.

⁵⁶ En 2012, la Alcaldía de Bogotá lo convierte en el Centro de Memoria y Tolerancia, al construir un museo y centro cultural, en el que algunos colectivos de víctimas se reúnen. Cuando lo visité, en 2017, había una exposición documental y algunos de los tapices bordados de las mujeres de Mampuján estaban en la biblioteca. Aunque el edificio está diseñado para ser recorrido por dentro y por fuera, hay un seguimiento de las personas de seguridad del museo cuando uno recorre los terrenos. *Auras anónimas* no puede ser recorrida pues la falta de mantenimiento ha comprometido la estructura de las edificaciones. Recientemente, hay rumores de que es posible que tenga que ser demolida.

⁵⁷ Artista colombiano y crítico de arte.

para el Museo de Arte Moderno pero que tiempo después pasó a ser un espacio para la universidad y sus estudiantes, tenía como objetivo posibilitar las actividades culturales de dicha institución y exhibir las producciones artísticas de estudiantes y profesores. De esta manera, el museo empieza a tener una colección, gracias a algunas donaciones, y a promover los espacios de investigación. De acuerdo con esto, sostiene Villamizar, el museo y la Facultad de Artes mantuvieron una estrecha relación. Sin embargo, a partir del 2010 esto ha cambiado con el nombramiento de una nueva directora.

Si bien, la investigación de Villamizar, en este ensayo, se centra en la colección del museo y se pregunta por las funciones que este debe tener y las políticas culturales desde las que la nueva dirección propone entender este espacio más como dispositivo exhibitorio que como museo, propone comprender esta “ruptura” recurriendo al entramado de relaciones de poder que disputan este espacio. En esta nueva dirección del museo se plantea inquietudes en las que se trazan relaciones entre el coleccionismo corporativo, los espacios de exposición de Latinoamérica y el arte político. El argumento que desarrolla Villamizar, toma como referencia la exposición de la obra de Luis Camnitzer, de la colección Daros Latinoamérica y la problemática afirmación de Hans Michael Herzog, su curador, al referirse a la colección: “De acuerdo con Hans Michael Herzog (Curador y Director de la Daros Latinamerica Collection), lo que pretende mediante la colección es sostener un espejo para los latinoamericanos, porque considero que solo ven una parte de sí mismos y quiero animarlos a ver la imagen completa de ellos mismos.” (Villamizar, 2012a)

Su investigación se volcó, en específico, a la colección Daros Latinoamérica que, además de trabajar con el museo, se ha dedicado a adquirir una amplia gama de piezas de todo el continente. Además de esto, en Colombia financia parcialmente “Lugar a dudas” (de Oscar Muñoz) y “Flora ars. Natura” de José Roca. Los vínculos de Daros con la industria del asbesto emergieron y también las contradictorias afirmaciones de Hans-Michael Herzog negando la esta relación. (Villamizar, 2012b) Entre las adquisiciones de esta organización se encuentran obras de Doris Salcedo, José Alejandro Restrepo, Álvaro Barrios, Luis Camnitzer, Oscar Muñoz por nombrar algunos. Salvo Erika Diettes, obras de los mismos artistas que aparecen como importantes narradores del conflicto armado y grandes exponentes del arte político en Colombia pertenecen a esta colección.

La relación entre arte político y coleccionismo corporativo es difícil de reconciliar. Si lo político y el arte actúan en conjunto, como propone Bal, no podemos desconocer las condiciones de producción ni circulación de estas obras y memorias dentro del mercado neoliberal. *Shibboleth* (2007) es, la obra que Bal propone revisar como punto de partida para pensar lo político (2014: 2). Las características de esta grieta son sutiles y la presencia de esta fisura que recorre el suelo de la Turbine Hall, es inquietante. El título hace referencia a la historia de la segregación y el exterminio. La intervención, como ejemplo de arte político, expone la complejidad de las relaciones de poder que atraviesan las obras y los espacios sobre los que se construye el discurso de las memorias latinoamericanas. La pieza, hace parte de la serie de Unilever, y aunque la artista dice no haber aceptado dinero de la multinacional y haber abandonado la inauguración antes de encontrarse con los directivos, así como con Daros, la financiación de estas obras forma parte una especie de acciones asumidas por ésta como parte de un discurso de responsabilidad social. Unilever ha sabido cómo cambiar la conversación de sus orígenes y prácticas al de la responsabilidad social y sustentabilidad. Sin embargo, en un informe de Amnistía Internacional del 2016⁵⁸ en la extracción del aceite de palma que usan se explotan niños y se usan sustancias químicas muy peligrosas. Al servirse de estas estrategias al igual que la industria del asbesto, han limpiado su nombre y cambiado su imagen. ¿Las obras pueden propiciar *espacios políticos* y simultáneamente cambiar la imagen de una corporación que explota al sur global? ¿Podemos pensar estos ámbitos separados?

La colección Daros, por otra parte, pertenece a la familia Schmidheiny, cuya empresa fue productora de tejas y materiales de construcción en asbesto, sin embargo, ha diversificado sus inversiones en industrias madereras que han acabado con territorios mapuches en Chile y bosques nativos en Brasil, Venezuela y México, por nombrar algunos. No podemos asumir que detrás de la colección hay sólo una intención filántropa, muy por el contrario, la inversión en artistas políticos latinoamericanos debe responder igualmente a una política de inversión que les resulte rentable: con la inversión en arte y cultura vienen los recortes en impuestos para estas grandes corporaciones. (Villamizar, 2012b)

⁵⁸ Disponible aquí: <https://www.amnesty.org/es/latest/news/2016/11/palm-oil-global-brands-profitting-from-child-and-forced-labour/> (consultado 23/10/2018)

Las memorias del conflicto armado, las experiencias, imágenes, relatos de la explotación bananera, denuncias de las masacres, transformadas en objetos de arte devienen bienes de consumo. Estos registros, que por una parte son públicos, han sido apropiados de distintas maneras por el coleccionismo corporativo que nos las devuelve en exhibiciones. Con la afirmación de Herzog sobre el espejo que sostiene la colección para que Latinoamérica se vea a sí misma, no sólo viene implícito el problema de la representación de la violencia en América Latina y su narrativa desde Europa sino la distorsión de la imagen que puede crear un espejo desde esa distancia e intereses. Lo que se introduce con esta afirmación atravesará este proyecto de tesis puesto que permite pensar en la producción de un discurso sobre América Latina con base en sus memorias, pero curado desde Europa. Sin embargo, cabe preguntarse si estos modos y memorias no están también influenciadas por el *régimen de verdad* que se produce con estas prácticas discursivas. “(...) Es el discurso”, dice Hall desarrollando la manera en la que Foucault ha pensado la representación en el discurso, “y no las cosas en sí mismas-el que produce conocimiento.” (2010: 514) Es decir que, así como las prácticas de representación producen un discurso y las relaciones que en él se trazan constituyen conocimiento, están atravesadas por relaciones de poder que posicionan este conocimiento como verdadero. ¿Qué proponen entonces esa imagen que plantea Daros sobre Latinoamérica? ¿Qué “verdad” nos está “revelando” sobre nosotros mismos?

Las prácticas artísticas que proponen una disrupción a un relato oficial de la violencia han sido apropiadas por corporaciones, que causan desplazamiento forzado y destrucción de territorios, para promover un discurso de responsabilidad social. En los últimos años, las imágenes de la violencia que habían tenido un perfil bajo de exhibición, encuentran ahora un espacio en el Museo Nacional, en la colección del Banco de la República y, en el último año, un Museo de la Memoria. Aunque profundizaré en esto en el último capítulo, considero relevante plantear una pregunta: ¿De qué manera estos mecanismos han sido usados por el Estado a la hora de promover un discurso sobre la memoria? La construcción de la categoría de arte político a la que nos enfrentamos está inmersa en este entramado de relaciones en que las instituciones, entre ellas la academia y el campo artístico. ¿De qué manera estos saberes/poderes atraviesan la memoria, el conflicto armado y la construcción de una ‘nación en paz’? ¿Podemos pensar en esa eficacia del arte político propuesta por Bal desconociendo las condiciones en las que se produce este discurso?

Capítulo 2: *Sumando Ausencias*: memoria, representación y espacio público

2. 1 ¿Dónde están? ¿Por qué el silencio?⁵⁹

At stake at the current history/memory debate is not only the disturbance of our notions of the past but, a fundamental crisis in our imagination of alternative futures.
(Huyssen, 2003)

En el primer capítulo, tracé una serie de relaciones entre el campo artístico colombiano, la categoría de arte político y sus tensiones en el trabajo de Doris Salcedo. Esto, con el propósito de establecer el lugar de enunciación desde el que trabaja, pero también de dibujar conexiones entre lo que ella, y otros artistas contemporáneos hacen y un discurso de memoria que emerge en torno a la violencia y la historia de Colombia. Expuse también la intención de trabajar la noción de representación y de *espacio público* en *Sumando Ausencias* (2016). En los últimos años toda esta situación ha sido atravesada por el proyecto de construir un marco legal para la justicia transicional y los procesos de restauración y restitución simbólica, reflexiones que me propongo ampliar en el tercer acápite. En el primer capítulo planteo la discusión sobre la categoría de arte político y la circulación de algunas obras contemporáneas, en esta primera parte quisiera referirme a la acción y tratar de comprender cómo opera en el *espacio público* para, más adelante, retomar algunos aspectos de la discusión.

Las características de la obra y los temas que trata, plantean un desafío en la forma de abordar la investigación. La preparación de las telas y la acción de la obra duraron un par de días por lo que las entrevistas⁶⁰ a los voluntarios y transeúntes fueron una fuente importante para el proceso. La obra propone como eje la memoria y por lo tanto la experiencia de ella es central para el análisis. A pesar de que la acción fue documentada en sus distintos momentos, las reseñas y descripciones publicadas parecían insuficientes para reflexionar sobre los elementos que se conjugaron en la Plaza de Bolívar puesto que su carácter general, éstas y las fotografías de *Sumando Ausencias* (2016), no dan cuenta de la

⁵⁹ Estas preguntas fueron sacadas de un cartel de la marcha del silencio por los desaparecidos en 2014.

⁶⁰ En el proceso del trabajo de campo tuve la oportunidad de entrevistar a personas que habían participado como voluntarios en *Sumando Ausencias* (2016), que estaban involucradas con las movilizaciones de *Paz a la Calle*, que formaron parte del *Campamento por la paz* o que fueron a la Plaza de Bolívar a tomar fotografías durante las manifestaciones. Todos estos grupos confluyeron en la Plaza de Bolívar después de la publicación de los resultados del plebiscito. Algunas personas me pidieron que no usara sus nombres por lo que decidí omitir los nombres de todos los entrevistados.

perspectiva de un transeúnte cualquiera que se pudo haber encontrado con la obra, ni del trabajo hecho por los voluntarios o la relación entre quienes participaban y observaban. Sin embargo, considero que los reportajes periodísticos plasman distintas posturas que se expresaron sobre la obra por lo que me parece importante visitarlas.

En este capítulo, además de las reseñas publicadas, hago referencia a las entrevistas realizadas, con la intención de profundizar en las experiencias, memorias y prácticas, que no tuvieron un registro difundido. Con este mismo objetivo, parto de una descripción de la acción que dará paso al análisis de los distintos aspectos que menciono y que, además, considero, permite reflexionar sobre las experiencias de la obra y las memorias que se construyen a partir de estas. De esta manera, me propongo argumentar que el espacio de lo público, puesto que todos estos aspectos forman parte de una construcción colectiva de sentido que afecta ese espacio en común, aparece como un campo en disputa que atraviesa procesos de significación sobre el conflicto armado y el proceso de paz. Es decir que en la disputa por el espacio público confluyeron la memoria y la representación como elementos importantes en la construcción de sentido del conflicto armado y sus actores en el presente. Para llegar a esto, me propongo primero reflexionar sobre estas prácticas de la memoria, construir la categoría de la representación y por último abordar la noción del espacio público.

Como afirmo en el primer capítulo, el tema de la violencia y la memoria atraviesa la obra de Doris Salcedo y algunos de sus contemporáneos, así como otras prácticas artísticas anteriores a ella. Estas reflexiones, no obstante, adquieren mayor visibilidad en el marco de los procesos de paz y reconciliación que se llevan a cabo en Colombia desde los noventas. La necesidad de registrar la vivencia de los distintos actores del conflicto se postula como una prioridad del proceso de paz por lo que este tema atraviesa la agenda de los diálogos de paz de 2012-2016 ⁶¹ . Desde 2012 este tema adquiere prominencia, al inicio de las negociaciones, se inauguró el Centro de la Memoria en Bogotá como un centro de exposición y de trabajo para los colectivos de tejedoras, desplazados y otras organizaciones. Estos gestos permiten ver la enunciación de un proyecto de memoria o políticas respecto a la memoria, en el espacio público, que está siendo trazado desde los inicios de las negociaciones y que estaba

⁶¹ El quinto punto a tratar en los diálogos de paz abordaba el reconocimiento de las víctimas y de la responsabilidad de los actores del conflicto. Un borrador sobre esta discusión está disponible aquí: <http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/procesos-y-conversaciones/proceso-de-paz-con-las-farc-ep/Documents/acuerdo-victimas.pdf> (consultado 4/11/2018)

en el mapa en el momento en el que la *acción de duelo* de Salcedo se toma la plaza. Me propongo ampliar esta reflexión a otros, entre los que se encuentra la propuesta curatorial del Museo Nacional, en el capítulo tres.

Sumando Ausencias, como otras de las acciones realizadas por Salcedo, tuvo lugar en la Plaza de Bolívar. Los resultados del plebiscito fueron, en esta ocasión, lo que motivó una nueva convocatoria de Salcedo. El 7 de octubre publicó una invitación⁶² en la que los interesados debían acudir a la Universidad Nacional donde dibujarían los nombres de las víctimas del conflicto armado en 7 kilómetros de tela. Durante el fin de semana (8 y 9 de octubre) los voluntarios trabajaron, junto al equipo de Salcedo, haciendo estenciles de los nombres para después estamparlos con ceniza, sobre las telas. Para cada nombre había un retazo de tela blanca de 2,50 m por 1,40 m, y fueron alrededor de 1.900 nombres los que fueron transcritos en esos días. La propuesta de Salcedo era cubrir con esto la Plaza de Bolívar, así que el 11 de octubre las telas fueron trasladadas al centro de Bogotá.

Los materiales usados, como es usual en la obra de Salcedo, tenían una fuerte carga simbólica. Las telas blancas, en una escala mayor a la humana, parecen mortajas en las que se sitúa al cuerpo ausente del que sólo tenemos un nombre. La ceniza permite cierta ambigüedad⁶³, por una parte, alude a la muerte, pero contiene también la posibilidad de un renacer. La fragilidad del pigmento remite al proceso mismo de la memoria a través de la metáfora del fénix; puede dejar una huella sutil que se borre pronto, así como una marca que impregne la tela y cambie de forma.

Los nombres inscritos en las telas fueron suministrados por la Unidad de Víctimas por petición de Salcedo, sin ningún orden ni jerarquía como criterio de escogencia. Durante el proceso de escritura, la artista se refirió al acto de transcribir, que estaban haciendo, como el del olvido. Los materiales transformados por la acción colectiva condensaban una forma distinta de un tema recurrente en su trabajo: el duelo.

⁶² La convocatoria en línea está disponible en: <https://www.utadeo.edu.co/es/noticia/recomendados/home/1/participe-en-sumando-ausencias-convocatoria-liderada-por-doris-salcedo> (consultada 03/07/2018)

⁶³ En “Me he pasado toda la vida sumando ausencias” Sara Malagón hace alusión a esta ambigüedad y relata que este aspecto les fue mencionado a los voluntarios mientras marcaban las telas. Malagón Llano, S. (2016, Octubre 7) “Me he pasado toda la vida Sumando Ausencias”. *Revista Semana*. Disponible en: <https://www.semana.com/nacion/articulo/acto-simbolico-de-doris-salcedo-en-la-plaza-de-bolivar/498091> (consultado el 07/07/2018)

Por petición de Salcedo los voluntarios no debían hacer fotografías. Les pidió que se concentraran en lo que estaban haciendo pues esto se trataba de las víctimas y ellos, como voluntarios, no debían buscar protagonismo en redes sociales⁶⁴. Sin embargo, durante el proceso los medios estuvieron presentes, en algunas reseñas de la acción registros (también fotográficos) en los que se describe cómo fue el proceso y las instrucciones que les dio Salcedo. Periódicos y revistas de amplia difusión como *El Tiempo*, *El Espectador*, *Semana* y *Arcadia* hicieron un seguimiento detallado de la acción. A pesar de su duración temporal, el registro de la acción dejó un rastro más allá del recuerdo personal, las fotos aparecieron por varias semanas en los medios de comunicación como parte del seguimiento a la obra, las respuestas a ella y otras manifestaciones asociadas al Proceso de paz.

Con las instrucciones técnicas sobre el manejo de los materiales, Salcedo les describió el procedimiento en términos de una acción que debía mostrar el paso del tiempo, aunque los nombres eran transcritos con un estencil, la marca no debía ser homogénea.

“Hay partes donde la letra permite su legibilidad. Es importante pensar dónde se puede marcar la legibilidad de cada letra. Y dónde se puede dejar menos ceniza (...). Hay toda una variación. Esto está hecho por diferentes personas y cada fecha de muerte es distinta. Unas víctimas son más antiguas que otras, por lo tanto, puede haber nombres más oscuros que otros, letras más oscuras que otras. Y la memoria ya está actuando. Ya se está borrando (...). Chicos, la memoria ya está actuando, se está borrando. Acuérdense”.⁶⁵

Estos nombres se están borrando de la memoria colectiva⁶⁶, explica Salcedo. Pero hay un esfuerzo colectivo por transcribir sus nombres, rescatar del olvido y crear un nuevo registro de ellos. En la ilegibilidad de las letras se conserva esa ambigüedad de la memoria, de los recuerdos borrosos pero presentes en el inconsciente colectivo.

La experiencia para Salcedo⁶⁷, como había mencionado al referirme a otras de sus obras, tiene que ver justamente con ese lugar entre la memoria y el olvido. La violencia vivida

⁶⁴ Una de las voluntarias explica que en esta parte del proceso Salcedo fue muy enfática en que no quería que se tomaran fotos y que se publicaran en redes sociales pero que una vez terminada la acción podrían hacerlo.

⁶⁵ Malagón Llano, S. (2016, octubre 7) “Me he pasado toda la vida Sumando Ausencias”. *Revista Semana*. Disponible en: <https://www.semana.com/nacion/articulo/acto-simbolico-de-doris-salcedo-en-la-plaza-de-bolivar/498091> (consultado el 07/07/2018)

⁶⁶ Orozco, Cecilia (2016, Octubre 26) “Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre”, disponible en: <https://www.elespectador.com/entrevista-de-cecilia-orozco/quisiera-toda-mi-obra-fuera-una-oracion-funebre-doris-s-articulo-660581> (26/09/2018)

⁶⁷ Conferencia de Doris Salcedo en la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/wp-content/uploads/2009/04/dorisenlatadeo.mp3> (consultado el 07/07/2018)

por una víctima, un espacio en el pasado, que inscribe en una obra de arte. No busca narrar ni replicarla sino enfocarse en ella con la intención de que su obra posibilite un encuentro con esa vivencia. En este caso, el interés de Salcedo, tenía que ver con la muerte, el vacío, el silencio y la imposibilidad de representarlos ⁶⁸, lo que explora a través de las telas blancas, las cenizas y las mortajas. La vivencia personal de la pérdida, relegada a lo privado, encuentra un lugar en lo público al exponerse a la multiplicidad de espectadores y su propio recuerdo detonado por la obra. En este espacio entre la memoria personal y la memoria colectiva es donde Salcedo busca situar su obra (Salcedo, 2009).

La memoria, vaporosa, inasible y mutable, incrustada en lo personal, contrasta con el relato “oficial”, anclado en datos, fechas y estadísticas. La sensación física que produce el recuerdo es muy distinta de los datos específicos que almacenamos, es por esto que, aunque cambiante, su fijación en el recuerdo es más vívida. Lo que vemos en la obra de Salcedo no son certezas, no es un relato coherente y estructurado, es la posibilidad de la experiencia del otro fundida con la propia. Al contemplarla ocurre un desplazamiento del relato encapsulado en la instalación, al presente de quién se encuentra frente a ella. Es así como la artista vislumbra el surgimiento de una *comunidad efímera* que se ve afectada y convocada por la experiencia de la obra.

“(…) The material object is never just installation or sculpture in the traditional sense, but it is worked in such a way that it articulates memory as a displacing of past into present, offering a trace of a past that can be experienced and read by the view.” (Huysen, 2003:111)

Estas instalaciones proponen un vínculo físico con el pasado, con lo vivido por otro, el recuerdo y la experiencia del objeto producen otro tipo de relación donde no se está conmemorando sino reviviendo, es por esto que Huysen las opone a la idea de un monumento que fija un acontecimiento. Huysen aborda la obra de Salcedo en una serie de reflexiones sobre prácticas contemporáneas relacionadas con la memoria. Éstas son producto de la necesidad de pensar el lugar cada vez más central que ha venido ocupando este tema en las discusiones sobre la historia. Si bien, Huysen no busca detenerse en esa discusión sí le interesa revisar las prácticas sobre la memoria y las políticas que se han difundido a partir de ellas. La aparente estabilidad de narraciones históricas en las que se anclaban discursos e

⁶⁸ Orozco, Cecilia (2016, Octubre 26) “Quisiera que toda mi obra fuera una oración funebre”, disponible en: <https://www.elespectador.com/entrevista-de-cecilia-orozco/quisiera-toda-mi-obra-fuera-una-oracion-funebre-doris-s-articulo-660581> (26/09/2018)

identidades nacionales es cuestionada por estas prácticas y acontecimientos para las cuales un relato de los posibles hechos parecía insuficiente.

El trabajo de Salcedo desafía la estabilidad de un relato en el pasado, desplazándolo al presente. Aunque no se refiere directamente a *Sumando Ausencias* sus reflexiones pueden extenderse a trabajos más recientes de la artista. La instalación sobre la que elabora sus reflexiones es *Unland (1995-98)*. Tal vez la diferencia más evidente entre estas dos obras es que *Unland* es una serie de objetos que estuvieron exhibidos y podían ser contemplados por varios días, en distintos momentos. Aquella instalación fue pensada para un espacio de exposición tradicional, un museo o una galería, su escala permite cercanía, quien la vista se encuentra en un espacio que está hecho para que los visitantes observen con calma y recorran la obra. *Sumando Ausencias* fue una acción con una duración relativamente corta que por su escala no permitía ese contacto íntimo. Sin embargo, la manera en la que aborda la experiencia del pasado es similar, Salcedo crea un desplazamiento del duelo del pasado al presente y de lo personal a lo colectivo. De esta forma, el duelo se convierte en un acto que vuelve y que se impone en el espacio.

La *comunidad efímera* que se erige en torno a la obra es la de los voluntarios. Para completar esta colosal tarea, los participantes se anotaron en listas, especificando el horario en el que se presentarían a trabajar, cosieron los retazos durante todo el día, al finalizar la tarde, el suelo de toda la plaza estaba cubierto; las mortajas⁶⁹ individuales cosidas con hilo rojo, azul y verde formaban una superficie blanca. Escribir un nombre, cortar las letras y grabarlas en las telas; en el ejercicio de repetición⁷⁰, como una especie de plana hecha con

⁶⁹ Una de las voluntarias se refiere a las telas como banderas y dice que muchos de los voluntarios también las llamaban así pero que Salcedo les decía mortajas, que era tal vez la forma más adecuada de referirse a ellas. La manera en la que relata la experiencia de su trabajo, da cuenta de la memoria de la acción. El uso de la palabra bandera, por ejemplo, remite a la defensa de la paz que motivó a muchos a salir a las calles (incluida ella) aunque al preguntarle se limita a corregirse.

⁷⁰ En la conversación que mantuve con varios voluntarios, la precisión con la que debían coser y marcar la tela fue un punto en el que coincidieron. Los voluntarios, que ya llevaban un rato cosiendo y que habían sido instruidos por el equipo de trabajo de Salcedo, “replicaban la enseñanza” pues la puntada no era fácil de hacer. La actividad repetitiva, ligada a la producción de un objeto que debe ser terminado en un horario determinado guarda cierta similitud con la de una fábrica. Los nombres, la puntada, la forma en la que las mortajas deben unirse: todo esto refiere a la producción mecánica. Una imagen similar podría verse en una maquiladora donde el trabajo preciso, colectivo, concluye con la finalización del pedido, y el fin de la jornada con la puesta de sellos que dejen lista la tela para su comercialización. En una carta abierta a Salcedo, escrita por una voluntaria Isabel Zuluaga) se señala que mucha gente estaba ahí porque les pagarían una vez finalizada la jornada. Esto plantea algunas preguntas incómodas sobre la acción de duelo y la solidaridad a la que Salcedo constantemente se refiere en las entrevistas. Carta disponible en: <https://tejiendomemoria.wordpress.com/2016/10/12/carta-a-doris-salcedo/> (Consultada el 19/09/2018)

todo el cuerpo, el nombre, me atrevo a imaginar, se queda con su sepulturero. No obstante, en las conversaciones con los voluntarios la palabra mortaja era usualmente reemplazada por la de bandera: la plaza cubierta por una gran bandera, hecha de banderas cosidas. ¿Qué reivindicaban estas banderas? ¿La experiencia de la acción estaba más cercana a la producción de un estandarte que del duelo? El objeto: la manta blanca hecha de retazos, las telas que, por sus dimensiones superan la escala humana pero que por la función que cumplen al resguardar las cenizas de un cuerpo son una huella de él, van perdiendo su identidad en la costura. La comunidad de voluntarios escribe nombres que les son dados de antemano y deben acogerse a una serie de instrucciones a realizar. Es una acción hecha en colectivo, pues el trabajo conjunto la hace posible, pero en la que no pueden intervenir.

La permanencia de la manta en la plaza, fue temporal, una vez fue capturada en fotografía y vídeo, los mismos voluntarios recogieron la bandera de retazos y, en camiones, fue trasladada al taller de la artista. La contemplación y el recorrido (de la obra) posibles, estaban limitados por los mecanismos que protegían la acción y su propia duración. Las restricciones de acceso a la acción y el ritmo en el que debía llevarse a cabo marcan la manera en la que podía ser vista, quienes no eran voluntarios tenían un enrejado entre ellos y la obra que limitaba su participación. Esto influye en la construcción del espacio en el que se instala la obra y la misma noción de una *acción de duelo*⁷¹ puesto que la ocupación del espacio se estructuró en torno a la producción de un objeto, donde el ritual de duelo público se organizó como un evento privado.

Los voluntarios, la *comunidad efímera*⁷² que se construye en torno a la acción, tienen ese contacto cercano con los nombres, los materiales y el acto mismo del duelo, distinto de lo que experimenta quien ve de lejos el objeto. Los nombres anónimos⁷³ encuentran en su transcriptor una nueva inscripción en una memoria particular que no tiene que ver con las

⁷¹ Como menciono en el primer capítulo, Salcedo nombra como acciones o actos de duelo a esta serie de intervenciones en el espacio público. En una entrevista reciente hace referencia a sus intenciones de que el duelo pase de ser un asunto personal y privado a un asunto político y social en el que sea la gran colectividad la que participe. Pitta, Antonio (2017, septiembre 24) “El duelo colectivo de Doris Salcedo”, disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/09/24/actualidad/1506279543_990680.html (12/06/2019)

⁷²En la entrevista a Salcedo por Cecilia Orozco, en ella Salcedo se refiere a la *Sumando Ausencias* (2016) y cómo se constituyó el grupo de voluntarios. Orozco, Cecilia (2016, Octubre 26) “Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre”, disponible en: <https://www.elespectador.com/entrevista-de-cecilia-orozco/quisiera-toda-mi-obra-fuera-una-oracion-funebre-doris-s-articulo-660581> (26/09/2018)

⁷³ Aunque los nombres aparecen con apellido, en algunos casos sólo una inicial, la homogeneidad de las telas y su separación de cualquier tipo de información que indique algo de quiénes fueron y cómo murieron sugiere de alguna manera que no podemos identificarlos, que esos nombres y apellidos podrían ser varios homónimos.

condiciones de su muerte sino con su presencia en una acción colectiva (aunque no a nombre colectivo), por la posible finalización del proyecto de paz que se postuló con los Acuerdos, y/o un acto de presión que visibiliza la inconformidad con los resultados del plebiscito y la disposición para manifestarse a favor de la terminación del conflicto⁷⁴.

En un primer momento, las reseñas de la acción llevaban títulos como “La artista Doris Salcedo rindió homenaje a las víctimas⁷⁵” o “Sumando Ausencias, el tributo de la artista Doris Salcedo a las víctimas.⁷⁶” No obstante, días después las reseñas referían aspectos polémicos en su obra pues durante su montaje hubo distintas muestras de rechazo⁷⁷. Una voluntaria⁷⁸, en una carta abierta a Salcedo, expresa la desazón que le quedó después de haber participado en la obra, José Roca⁷⁹, curador y crítico de arte, escribe una columna en defensa a la obra, y como éstas hubo otras muestras críticas a la acción de Salcedo. En ambas cartas queda planteada que la inquietud que generó la acción de Salcedo se debió a las relaciones que entabló y las que impidió con el espacio y las otras manifestaciones que ocupaban la plaza.

Si bien, la obra se anuncia como un acto de duelo colectivo, en ella se encontraron un cúmulo de deseos y condiciones que marcaron la experiencia y unas lecturas de la acción que no necesariamente se asocian con ello. Su presencia en la plaza propone la composición de una imagen y una configuración distinta del espacio. La memoria convocada en la acción se inserta en un paisaje arquitectónico de símbolos nacionales, y de manifestaciones públicas, que afectan la lectura de ese pasado, del presente, y por lo tanto el futuro del proceso de paz y el proyecto de nación que este implica.

⁷⁴ En las entrevistas, los voluntarios manifestaron que la razón por la que hicieron parte de esta acción era hacer algo por la paz.

⁷⁵ Brand, Carlos (2016, Octubre 11) “La artista Doris Salcedo rindió homenaje a las víctimas” <https://www.rcnradio.com/bogota/la-artista-doris-salcedo-rindio-homenaje-a-las-victimas-en-la-plaza-de-bolivar> (consultada 11/10/2018)

⁷⁶ Colprensa (2016, Octubre 11) <https://www.radionacional.co/noticia/cultura/sumando-ausencias-tributo-artista-doris-salcedo-a-las-victimas> (consultada 11/10/2018)

⁷⁷ Doria, Paula (2016, Octubre 12) <https://www.semana.com/cultura/articulo/criticas-a-la-obra-de-doris-salcedo-sumando-ausencias/498873> (consultada 11/10/2018)

⁷⁸ Zuluaga, Isabel (2016, Octubre 12) “Carta a Doris Salcedo” <https://tejiendomemoria.wordpress.com/2016/10/12/carta-a-doris-salcedo/> (consultada 11/10/2018)

⁷⁹ Roca, José (2016, Octubre 18) “A la opinión pública” <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/defensa-a-sumando-ausencias-de-doris-salcedo/57113> (consultada 11/10/2018)

¿Qué función cumple realmente la acción? ¿qué lugar ocupan las víctimas en ella? Las inquietudes formuladas antes sobre las prácticas de la memoria merecen ser extendidas a esta acción, en *Sumando Ausencias* ¿qué se está desplazando? ¿el duelo privado al espacio público? ¿el amortajamiento de un muerto propio a las manos de un desconocido? ¿la intención de la artista prevalece por encima del significado que le estaban dando los voluntarios? ¿esta acción es capaz de propiciar ese carácter disruptivo (al relato oficial) que supone Huyssen? Si la memoria es re-colección (re-collection) y re-presentación (Huyssen, 2003:111) ¿qué es lo que se re-presenta en *Sumando Ausencias*? ¿qué sentidos se reconfiguran en esta acción-imagen? ¿qué papel juegan los nombres de las víctimas? ¿Qué lecturas de este paisaje propicia y qué lecturas impide? ¿De qué manera afecta la configuración del espacio?

2.2 *Hopeless mourning*: la pregunta por la representación en la *acción de duelo*

El recorrido por *Sumando Ausencias* me permite, además de profundizar en los elementos de la acción, paralelamente mencionar los aspectos que me interesa pensar en relación a ésta. El desplazamiento del pasado, la disrupción que produce la inserción de la memoria del acontecimiento en la experiencia de quién en el presente la observa y la re-presentación del pasado-presente que esto supone, son algunas de las líneas que planteo. Sin embargo, esa mirada inicial sobre la acción necesita mayor profundidad. Hasta este momento, he trazado relaciones entre memoria, re-presentación y la construcción de sentido frente al conflicto y la posible nación en paz. Todo esto anclado en el campo del arte colombiano y las discusiones en torno al arte político presentes aquí. En este acápite quisiera continuar la reflexión deteniéndome en la categoría de representación abordada por Gayatri Spivak (2003) en *¿Puede el subalterno hablar?* y las reflexiones que enuncia Huyssen.

Huyssen trae la categoría de re-presentación en este caso en su reflexión acerca de la memoria. La ambivalencia de la palabra, como aparece en el texto de Spivak, se refiere “a hablar por” y el uso del término en arte y en filosofía (2003: 308). Por una parte, el guion que se inserta en medio de la palabra permite pensar que es un volver a presentar, una presentación distinta. En arte, usualmente, la palabra se usa para hablar de la abstracción de un objeto, de una imagen, que será presentada de otra manera. Cuando se dibuja un paisaje, las líneas, son una manera de traducir las montañas a una imagen bidimensional. El

representante también es una persona escogida, designada para hablar por otros, en el lugar de estos⁸⁰. Por ejemplo, en las negociaciones del proceso de paz, una delegación de víctimas fue enviada para hablar en nombre de las que no pudieron estar presentes. En esta doble valencia convergen dos operaciones que a menudo no son pensadas de esta manera en el campo del arte.⁸¹

En su sentido artístico, dejando de lado la cuestión de la experiencia de la obra, *Sumando Ausencias* es una *acción de duelo* que se re-presenta en la Plaza de Bolívar. Las telas hacen de mortajas, las cenizas de cuerpos y los voluntarios de comunidad de dolientes que hacen el duelo. La plaza pública se presenta, durante la acción, como un salón funerario en el que se preparan los nombres para su entierro. De acuerdo con las palabras de Huyssen, la memoria es “re-collection y re-presentation”, es decir una suerte de reorganización de la experiencia en el recuerdo: una formulación de una narrativa respecto a lo acontecido. En esta re-presentación del ritual del entierro, las mortajas son cosidas y los nombres-ceniza no llegan a ser enterrados. Esta condición de *hopeless mourning*⁸², (Bal, 2010), permite pensar la acción en una luz distinta. Los rituales asociados a la muerte, como lugar común, suelen pensarse como un cierre una acción que trae algún tipo de alivio a la familia del muerto. En *Sumando Ausencias* la tarea no termina, el duelo no aparece como un cierre, se presenta una y otra vez, se desplaza del pasado y vuelve al presente enlazado con las memorias de la acción. Salcedo propone con las *acciones de duelo* la repetición, aunque el acontecimiento esté en el pasado vuelve y estas acciones propician una nueva experiencia, otras memorias. *Noviembre 6 y 7* es un claro ejemplo, las sillas se deslizan por la fachada, reviviendo el suceso.

El *duelo incurable* y la inserción del pasado en el presente son elementos que le interesan a Bal para pensar el arte político y su agencia. La eficacia de la obra de Salcedo reside en que propicia *espacios políticos*⁸³. Esta formulación rompe con la habitual oposición entre lo público, como el espacio de lo político, y lo privado. *Sumando Ausencias* saca el

⁸⁰ Spivak recurre a Marx para marcar esta diferencia por lo que usa los verbos en alemán *vertreten* para representar y *darstellen* para re-presentar.

⁸¹ En adelante, haré la distinción de re-presentación, como volver a presentar y representación como en la política por medio de la escritura.

⁸² Aunque la palabra *hopeless* podría traducirse como sin esperanzas, en la versión en español de libro de Bal, es traducida como incurable. (Bal, 2010, p.3)

⁸³ Wendy Brown.

duelo del espacio íntimo (privado) a la plaza pública. El ritual que usualmente realiza la familia pasa a manos de otro y se lleva a cabo a la vista de todos. La cantidad de nombres enrarece la acción posicionándolo como una cuestión del dominio público en la que constantemente se cuestionan los límites de estas esferas en las que se propone este acto como político. Es decir que la obra de Salcedo no sólo es política en el sentido de que produce una disrupción del presente (al insertar el pasado en la memoria personal o colectiva) sino que propicia espacios para lo político.

Quisiera ahora volver sobre la re-presentación y lo que planteaba al inicio de este apartado. ¿Cómo entender la doble operación de la representación en *Sumando Ausencias*? Por una parte, la abstracción⁸⁴ del duelo y su re-producción en otro contexto produce una transformación, de ese espacio, en la que el acto no acaba sino se presenta una y otra vez produciendo distintas memorias. Por otra parte, tendríamos que considerar la segunda operación. ¿Quién está hablando aquí? ¿En nombre de quién está hablando?

Si bien, mencioné que los nombres suministrados por la Unidad de Víctimas fueron seleccionados al azar, ahora quiero hacer énfasis en que esta es la única información disponible de ellos en las reseñas de la acción. Durante el transcurso de ésta, estos nombres son las víctimas del conflicto armado que son veladas, pero ¿qué entendemos por víctima? ¿todas las víctimas están muertas? ¿es lo mismo desaparecido que muerto? ¿Es víctima sólo el que muere o desaparece? Sus parientes, sus hijos e hijas, su padres y madres ¿no son también víctimas de conflicto armado en Colombia? La palabra víctima funciona aquí como un significante vacío en el que se anudan distintas nociones que resultan en una categoría borrosa. Estos matices, no obstante, son fundamentales para establecer responsabilidades jurídicas, mecanismos de reparación precisos, y son aspectos centrales del Proceso de Paz y del plebiscito que motivan las manifestaciones que sucedieron los resultados de la votación. En este sentido, surge otra pregunta ¿cómo son re-presentadas estas víctimas? ¿Cómo es esta reconstrucción/reorganización a este respecto que nos presenta *Sumando Ausencias*?

Gayatri Spivak (2003) problematiza el asunto de la representación por medio de una conversación entre Michel Foucault y Gilles Deleuze. Spivak busca comprender cómo se representa al sujeto del tercer mundo en la academia occidental. Con este objetivo, examina un diálogo, publicado como *Intelectuales y poder: conversación entre Michel Foucault y*

⁸⁴ En el sentido también de sacar de un espacio.

Gilles Deleuze, en el que estos autores cuestionan la noción de un sujeto soberano. Lo que proponen es pensar al sujeto como un efecto del poder y el deseo. Sin embargo, en esta operación hacen algunas menciones que permiten comprender cómo, simultáneamente, están construyendo un sujeto “otro”. Por una parte, en sus menciones al maoísmo, al que según Spivak, sólo está ahí para crear “un aura de especificidad narrativa.” Por otra parte, las referencias de Deleuze a la lucha obrera no son pensadas plenamente dentro de las condiciones capitalistas que la determinan ni “la división internacional del trabajo”. Es decir que, en las reflexiones que proponen estos autores omiten las condiciones ideológicas y económicas que atraviesan todo el pensamiento intelectual en el que ellos se inscriben y las consecuencias que esto tiene en el sujeto que están enunciando. Asimismo, Spivak se propone demostrar que en muchas ocasiones la producción intelectual occidental se alinea con los intereses económicos de occidente (2003: 301-303). De alguna manera, al abordar en el primer capítulo la circulación de la obra de Salcedo, me proponía establecer el lugar que ocupan estas prácticas artísticas en el mercado y cómo al ser adquiridas, ocultadas o exhibidas sus potenciales disruptivos se transforman o se neutralizan.

No obstante, es oportuno señalar que Spivak tiene en mente la noción de subalternidad y no cualquier sujeto oprimido es equiparable al subalterno. Es por esto que, aunque me interesa pensar las reflexiones propuestas por Spivak en relación al contexto del arte en Colombia, no busco crear una relación de igualdad entre esa categoría y la de víctima. En este mismo sentido, es importante señalar que, como intento mostrar en el primer capítulo, la producción artística está inmersa en un campo de relaciones de poder y esto es visible tanto en las obras, su circulación y el discurso que se construye en torno a ellas. Es por esto que quisiera volver sobre la representación y sobre las operaciones que podemos ver en la obra de Salcedo.

Si bien, mencioné que la noción de víctima en los medios que reseñan la instalación es tratada con bastante generalidad, no he ahondado en la manera en la se presentan en la acción más allá de una descripción formal de la obra. Las afirmaciones hechas por la artista a este respecto son un buen punto de partida. Salcedo la describe de esta manera: “*Sumando Ausencias* es una obra en que las víctimas del conflicto fueron puestas en el centro de nuestra

vida política por una comunidad efímera que se forjó en los días en que hicimos la obra.”⁸⁵ En esta entrevista, hecha días después de que acción tuviera lugar, Salcedo manifiesta su posición frente a la obra. En ella podemos leer las operaciones en las que consiste la instalación y cómo fueron pensadas por ella. Quisiera detenerme en esta afirmación puesto que en ella se concentran elementos importantes para el análisis: víctimas, vida política y comunidad efímera.

La *comunidad efímera*⁸⁶, los voluntarios, pero también el grupo de espectadores que tuvieron la posibilidad de contemplar y con sus recuerdos crear memorias, son los que llevan a las víctimas al centro de la vida política. La composición del grupo, de acuerdo a las experiencias de los entrevistados, era bastante variada. A pesar de que inicialmente la convocatoria fue difundida en línea por medio del correo electrónico y página web de las universidades, no existe la certeza de que ellos hayan sido los únicos participantes. La voz se corrió y, de acuerdo a lo afirmado por algunos de los entrevistados, había familias, músicos y actores. Sin embargo, podemos suponer que en su mayoría eran personas de la capital con la posibilidad de abandonar sus actividades cotidianas por algunos días. Este es el sujeto de la frase enunciada por Salcedo.

Las víctimas, por otra parte, son parte del objeto en la estructura de la oración que es puesto por la comunidad efímera en el centro de la vida política. La información que menciona Salcedo, como la que fue difundida en medios de comunicación, es insuficiente. No podemos saber, ni parece ser relevante, qué condiciones las convierten en víctimas y ni que facciones del conflicto estuvieron involucradas en esto. El uso de la categoría de víctimas no dista mucho del que se hizo en reseñas periodísticas de la acción. En la formulación de la frase las víctimas carecen de agencia, son las mortajas, los nombres cenizas que se exhiben por unas horas. No son ellas mismas quienes se toman la plaza, ni quienes cosen. En la afirmación se hace implícito que las víctimas no son sujetos actuantes, son un agente pasivo, el tema de la instalación. Si bien, son expuestos sus nombres en medio de la plaza pública, el espacio simbólico de las decisiones del país, tendríamos que preguntarnos si en efecto esto

⁸⁵ Orozco, Cecilia (2016, Octubre 26) “Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre”, disponible en: <https://www.elespectador.com/entrevista-de-cecilia-orozco/quisiera-toda-mi-obra-fuera-una-oracion-funebre-doris-s-articulo-660581> (26/09/2018)

⁸⁶ Las convocatorias fueron principalmente difundidas en las universidades y Salcedo menciona que algunos amigos periodistas y curadores le ayudaron a hacer la convocatoria.

es ponerlos en medio de la vida política del país. Me gustaría profundizar más adelante en esto, en relación a la participación de las víctimas en el proceso de paz.

En su primer significado, representar como en la política se enuncia como una práctica, en la que se delega o se asume una función por un grupo de personas entre las que se constituyen relaciones de poder. Hablar por un grupo político vulnerable o vulnerado, por ejemplo, implica también la producción de un discurso acerca de este mismo. Lo mismo aplica entre grupos sociales que por su posición re-presentan a otros. Los dos significados operan simultáneamente, “hablar por” implica el segundo, la producción de una “imagen” o discurso del otro. Es decir que al presenciar *Sumando Ausencias* estamos frente a una construcción discursiva de las víctimas en las que se las re-presenta, al mismo tiempo que se las representa.

Aunque Spivak hace una crítica específica a Deleuze y al posestructuralismo, creo que los aspectos que señala pueden ser útiles para pensar cómo se está usando la categoría de víctima. Por una parte, al usar la clase obrera de manera tan general se omiten las condiciones específicas de ella, su ubicación geográfica y las determinantes políticas que esta pueda tener. Spivak, señala como esta operación simultánea de la representación y la re-presentación puede ser problemática. Aunque relacionados, los dos significados funcionan de manera discontinua, “(...) ambas están relacionadas, pero operarlas conjuntamente, en especial con el propósito de decir que más allá de ambas es donde los sujetos oprimidos hablan, actúan y conocen *por sí mismos*, conduce hacia una política utópica y esencialista.” (2003: 310)

A pesar de que en repetidas ocasiones Salcedo se refiere a la obra como un esfuerzo colectivo, está a su cargo la producción de la imagen. “No fui yo la que atrajo a las personas que trabajaron, en forma generosa y amorosa en *Sumando Ausencias*. Fueron las víctimas quienes lograron esa solidaridad porque en la obra se recogen sus vidas silenciadas e inadvertidas. Y, sin embargo, son sus voces las que continúan acechando la historia con su presencia reprimida. La sociedad les respondió a ellas ese día.”⁸⁷, continúa Salcedo con sus reflexiones. Si en la obra se recogen sus vidas ¿Por qué no sabemos nada más de ellas? Los

⁸⁷ Orozco, Cecilia (2016, Octubre 26) “Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre”, disponible en: <https://www.elespectador.com/entrevista-de-cecilia-orozco/quisiera-toda-mi-obra-fuera-una-oracion-funebre-doris-s-articulo-660581> (26/09/2018)

adjetivos con los que se las califica afirman esa calidad de agente pasivo que con las que ya habían sido descritas anteriormente. Como en una instancia atemporal, describe, sus “voces acechan la historia”. Ellas no están presentes más que en la obra.

La composición de esta imagen, en la mitad de la Plaza de Bolívar, en un momento en el que los resultados del plebiscito muestran una gran resistencia a los Acuerdos de Paz, es inquietante. Los Acuerdos de Paz y la implementación de la justicia transicional que delimita un marco legal para que las personas puedan reclamar las tierras que les pertenecen y acceder a los mecanismos que les permitan acceder a la verdad. La construcción de esta imagen, por otra parte, re-presenta un discurso en el que son dibujadas en un espacio atemporal, como presencias-ausencias fantasmales de “vidas silenciadas e inadvertidas.”

Doris Salcedo se propone construir “imágenes que se opongan a la hegemonía de la guerra y la violencia” y “contar la historia incompleta y fragmentada de los vencidos” (Orozco, 2016). Con la relectura de estas frases aparecen algunas cuestiones problemáticas, Salcedo quiere, a través de las imágenes, crear una suerte de resistencia a la violencia y a la muerte y cambiar la narrativa de la historia contando la de los vencidos. Sin embargo, en estas afirmaciones hay una especie de operación simultánea de los significados de la representación. Por una parte, crea imágenes (y un soporte discursivo para ellas) y por otra cuenta la historia de los vencidos. Asume la producción del retrato y la posición de vocería. Al solidarizarse con los “vencidos” y proponerse sacar del pasado sus experiencias para transformar el presente, hay una suposición de que ellos no pueden hacerlo por sí mismos. Por otra parte, Salcedo produce una distancia en espacio-temporal entre el presente y las víctimas a través de la metáfora de la ausencia. “Lo bello es que los participantes comprendieron el valor de tener a los ausentes en el sitio al que concurren los vivos porque a ellos -a los ausentes-, los tenemos que llevar nosotros: su única posibilidad de existir en este mundo es dentro de nosotros.”

Spivak advierte que lo anterior puede resultar en una caracterización esencialista. Al tomarse el lugar de apoderada, o vocera, y producir un discurso, se está fijando un significado en esa categoría. Esta imagen esencialista de las víctimas, por oposición, también plantea una imagen de los victimarios y, por lo tanto, una imagen simple del conflicto armado. El contraste entre víctima-victimario oculta lo borrosa que es realmente la diferencia en muchos casos y en el caso de Colombia en el que el conflicto armado es de más de 50 años, hacer

esta diferencia puede probar ser más difícil de lo que parece. En espacios donde la cotidianidad se vive en medio del conflicto armado, aún sí la vinculación se hace voluntariamente debe ser entendida en el contexto del conflicto. Muchos niños y adolescentes de zonas rurales crecieron en poblaciones controladas por una u otra facción y se integran progresivamente a las guerrillas.⁸⁸

“In one way or another, issues of memory no longer simply concern but have become part of the very political legitimacy of regimes today, and they shape the ethical self-understanding of societies vis-à-vis their conflictual history and the world. (Huysen, 2003: 95).” Como afirma Huysen, hoy en día no es posible pensar la memoria ni las narrativas asociadas a ella sin pensar en un proyecto político que las promueva. Por lo tanto, es importante pensar la acción de duelo de Salcedo en un contexto amplio. Esto implica, además de ver la obra en su contexto inmediato, pensar en las circunstancias que permiten que esté en la plaza. En el gesto de la obra no sólo está un desplazamiento del pasado al presente, la forma en la que se re-presenta propone una recomposición y una narrativa del pasado. *Sumando Ausencias* y su re-presentación de las *víctimas* propone una narrativa en torno a ellas y una manera de entender el conflicto. Con esto quiero decir que del mismo modo en que organiza el pasado propone pensar el presente y afectar el futuro. ¿Cómo leer estas narrativas sobre la memoria a en una escala de políticas nacionales e internacionales?

Si bien, *Sumando Ausencias* trae los nombres de 1900 personas, víctimas del conflicto armado, a la Plaza de Bolívar, es necesario reflexionar sobre cómo llegan sus nombres ahí y por qué son los voluntarios los que ocupan este espacio. Cuando Mieke Bal propone pensar la obra de Salcedo como un espacio donde se abren cada vez los círculos de inclusión, como un *espacio político* y argumenta esa ruptura entre lo público y lo privado donde lo íntimo se toma el espacio público no estamos observando el panorama más allá de la acción de Salcedo. No obstante, es importante ampliar el espectro de visión más allá de la imagen y preguntarnos por las víctimas en carne y hueso. ¿No tienen ellas una voz propia y una manera de re-

⁸⁸ Amador-Baquiro, J. (2010). El intersticio de la víctima-victimario: un análisis de los procesos de subjetivación de cuatro desvinculados de grupos armados en Colombia. *Universitas Humanística*, 69(69). Recuperado a partir de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/2290> (consultado 30/09/2018)

presentarse? ¿Por qué no están ahí? En el siguiente apartado de este capítulo buscaré ampliar el marco de la imagen y trataré la disputa por el espacio público que he enunciado.

2.3 Los sentidos de lo público

For memory it's always of the present even though its ostensible content is of the past.

(Huysen, 2003:103)

Los días que siguieron a la votación del plebiscito, muchas personas se volcaron a las calles. La ciudad estaba agitada y revuelta, el tránsito por las calles estuvo colmado de pancartas y demandas. En las manifestaciones se conformaron colectivos y redes que empezaron a transmitir asambleas en línea, proponiendo un cronograma de actividades que les permitiera incidir en el destino de los Acuerdos de Paz. Uno de los colectivos que surge durante estos días, fue *Paz a la calle*. Su presencia se extendió a distintos lugares, incluso fuera de Colombia, donde se replicaron los *Paz a la calle*, añadiéndole el nombre de la ciudad o país, y se convocaron manifestaciones y actividades que se alineaban a las que estaban siendo organizadas en Colombia. La conformación de estas redes y colectivos se dio en el marco de las marchas que sucedieron a los resultados del plebiscito. El miércoles 6 de octubre, entre los asistentes a la marcha, corría un rumor: algunas personas tenían planeado quedarse a acampar. El origen del campamento es difícil de establecer ya que hay versiones encontradas⁸⁹ pues el grupo heterogéneo fue creciendo los días siguientes y los vínculos que se entablaron ahí fueron muy distintos. No obstante, podemos establecer ese miércoles como el inicio del *Campamento por la paz* en la Plaza de Bolívar.

Huysen propone ver los espacios urbanos como un palimpsesto, un espacio en el que la sobre posición de imágenes permite distintas lecturas. El primer corte de la gran imagen que se construyó durante esos días en la Plaza de Bolívar, me detuve en *Sumando Ausencias* y la re-presentación del duelo como un medio para la construcción colectiva de sentido en torno al conflicto armado. Aunque lo he mencionado sin profundizar en ello, me propongo pensar la acción como una construcción simbólica de lo público en la que se dibuja una

⁸⁹ Una campista de *Campamento por la paz* y otra participante de *Paz a la calle*, mencionan que uno de los puntos de discusión tenía que ver con el liderazgo y la toma de decisiones ya que a medida que fue creciendo el campamento se construyó una especie de jerarquía basada en la antigüedad de los miembros.

imagen del conflicto y se propone un discurso a propósito de esta; un discurso que nos permite pensar en un proyecto de la nación del posconflicto. En este apartado del capítulo, quisiera seguir desarrollando esta idea y hacer énfasis en esta construcción colectiva, pública, que está en disputa. Para esto, quisiera ampliar la mirada, el espectro de la imagen a los otros fragmentos de la plaza, y otras nociones de lo público.

Como menciono anteriormente, Bal introduce la noción de *espacios políticos* en relación a las obras de Salcedo por considerar que el termino permite repensar el límite entre lo público y lo privado. El feminismo propone una mirada al asunto de lo político que cuestiona las líneas más sólidas sobre las que se ha construido la teoría política de lo público. Bal trae a la discusión este término porque considera que esta definición de Wendy Brown se ajusta a la obra de Salcedo y su desafío de estos límites (2010:14). La muerte y el duelo, el conflicto armado en Colombia atravesado por el poder, y el interés de Salcedo por abórdalo transformando lo íntimo en un asunto público, son algunos de los argumentos de Bal para abogar por esta noción en la obra de Salcedo. En este mismo sentido, sitúa en el duelo una posible función del arte político. No obstante, considero que es necesario situar el *espacio público* y los *espacios políticos* primero en su desarrollo teórico y después en el contexto colombiano.

Nora Rabotnikof permite trazar un recorrido sobre las maneras en las que se ha entendido lo público y las transformaciones que ha tenido la categoría, que resulta útil para pensar el cruce de relaciones entre lo público y lo político. Así como Bal, Rabotnikof señala cómo ha sido cuestionada y reformulada la dualidad entre lo privado y lo público. En el camino que propone enuncia al menos tres formas básicas en las que puede entenderse lo público, dentro de aquella dicotomía, y cómo estas nociones se han desplazado, transformando también la manera en la que pensamos el Estado, lo público y lo social. En primer lugar, “lo público como que es de interés o de utilidad común a todos, lo que atañe al colectivo, lo que concierne a la comunidad y, por ende, la autoridad de ahí emanada, en contraposición a lo privado, entendido como aquello que se refiere a la utilidad y el interés individual.” Lo privado, aquí, es lo que no le compete a ese dominio colectivo, donde esa autoridad no tiene injerencia. En un segundo sentido, es “lo que es y se desarrolla a la luz del día, lo manifiesto y ostensible en contraposición a aquello que es secreto, preservado, oculto”

y en un tercer sentido, “lo que es uso común, accesible para todos, abierto, en contraposición con lo cerrado, que se sustrae a la disposición de los otros.” (2008: 38)

Rabotnikof se propone reflexionar sobre la transformación de lo público-estatal a lo público-social. En la primera, esas tres acepciones se articulan en torno a la figura del Estado que debe procurar el bien común, la transparencia y el desarrollo de espacios comunes. Lo privado en este sentido tendría que ver con las iniciativas privadas del mercado. Sin embargo, cuando la figura del Estado entra en crisis y ya no se asocia con el garante del bienestar común, esta noción empieza a asociarse con lo social. Esta figura de sociedad organizada, de alguna manera opuesta al poder del Estado, que construye lo público, plantea una nueva disposición entre las nociones planteadas inicialmente. Este surgimiento de la sociedad civil, que es distinta al Estado, se erige como un lugar desde donde reivindicar y exigir la protección de los derechos, pero que se organiza desde la iniciativa privada.

La manera en la que esto se configuró en Latinoamérica es particular. Rabotnikof lo propone dentro de una de las vertientes del desarrollo de lo público-no estatal. Durante los años ochenta y noventa, la sociedad civil en una postura antiautoritaria que se aparta del mercado, en el espacio público toma la forma de un mediador entre el Estado y la sociedad. Es decir, como una especie de espacio de desarrollo de la comunidad. La crisis que aquejaba los Estados latinoamericanos, explica Rabotnikof, tenía que ver con la legitimidad de los gobiernos. En lo público se intentaba construir la soberanía popular y darle un lugar a la pluralidad.

“En todo caso, ni el mercado, como mecanismo natural, ni la nación, como comunidad preconstituida, lograban conjurar el fantasma de la desintegración ni equilibrar los mecanismos de exclusión socialmente producidos. La búsqueda de *lo público* era tematizada, a veces como “demanda de sentido”, como “necesidad de pertenencia”, como respuesta a los problemas de desafección política o desencanto democrático.” (2008: 42)

La crisis de la legitimidad de los gobiernos se podía palpar en las manifestaciones y las esperanzas que se ponían en lo público.

En el caso específico colombiano, los ochentas y noventas fueron una época en la que los conflictos con el narcotráfico llegaron a las ciudades, especialmente a Bogotá, Cali y

Medellín. Las explosiones de carros bomba eran frecuentes ⁹⁰. Políticos y periodistas eran el blanco de los atentados. Los enfrentamientos entre el cartel de Medellín y de Cali por el control de la distribución se hizo palpable en el territorio colombiano desde los ochentas. Una imagen significativa, de estos atentados, es la de la escultura de *El Pájaro* que donó Fernando Botero y estaba instalada en el parque San Antonio de Medellín. En 1995 en horas de la noche, un explosivo fue detonado muy cerca de la escultura, matando a 20 personas y dejando a muchas heridas⁹¹. Digo que la imagen es significativa porque el artista pidió que la escultura se dejara en ese mismo lugar, años después donó otro pájaro que fue instalado al lado del anterior ⁹². Sin embargo, también debo mencionar que, en 1991 con el movimiento de la séptima papeleta, en el que se convocaba a poner una papeleta más en las urnas exigiendo el cambio de la constitución, y la desmovilización del M-19 se redactó una constitución más pluralista.

Rabotnikof menciona algunos elementos que ya encontramos asociados a las manifestaciones que tuvieron lugar en octubre de 2016. Las nociones de comunidad, de pluralidad, de reconciliación resuenan con la acción de *Sumando Ausencias* y las convocatorias a salir a la calle. La imagen panorámica de la Plaza de Bolívar, la más difundida por los medios, está enfocada en *Sumando Ausencias* y el suelo cubierto de telas blancas. Sin embargo, otras imágenes como esta fueron parte de la experiencia del espacio el día que se estaban cosiendo las telas. Recurriré a las entrevistas con los voluntarios y campistas, así como a las fotografías tomadas por ellos que estén disponibles en Internet, pues considero que esto puede aportar a la imagen que estoy intentando completar.

⁹⁰ “Historia de otras bombas” (1999, Noviembre 12) Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-949482> (consultado 04/10/2018)

⁹¹ “Bomba en Medellín deja 20 muertos y 99 heridos” (1995, Junio 11) Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-343371> (consultado 04/10/2018)

⁹² Mi infancia transcurrió en los noventas y recuerdo que las actividades que implicaban estar en un lugar público, provocaban una discusión familiar sobre si era prudente ir. Generalmente, no íbamos a cine los fines de semana y evitábamos los lugares que fueran muy concurridos. Por varios años las actividades fuera del colegio fueron canceladas por seguridad.



8. Fotografía elkaligrafo⁹³

El *Campamento por la paz* se propone dentro del imaginario de la realización de lo público-no estatal que menciona Rabotnikof. En ella se vuelca la intención de la conformación de una comunidad que le reclama al Estado y tiene como horizonte el *bien común*. En su convocatoria se invitó a todos, sin importar las afiliaciones políticas, a conformar este grupo de campistas al que se fueron uniendo grupos de personas que venían de otras poblaciones. Un par de días antes de la acción de Salcedo, recibieron a un grupo de indígenas del Cauca y a un grupo de campistas que venían desde Cali. El campamento creció en diversidad y en número por el tiempo que estuvieron ocupando la Plaza de Bolívar. Entre las actividades que realizaron, revisaron el texto de los Acuerdos e hicieron una oración por la paz en la que invitaron a distintas ramas del cristianismo. El discurso de reconciliación se repite en los vídeos que circularon. Esa búsqueda de sentido, de pertenencia y de soberanía popular de lo público-no estatal bien podría describir esta iniciativa que no estuvo exenta de conflicto, como lo describen algunos de los entrevistados.

Sin embargo, la organización del campamento se centró tanto en ese tipo de actividades como en el sostenimiento de la vida. Asuntos como la comida, su distribución y la limpieza fueron fundamentales para la convivencia. Una de las campistas afirmaba: “Si había un lugar de poder en ese campamento era la carpa de los alimentos.” Uno de los aspectos conflictivos que señala es que las personas que estaban administrando esa carpa empezaron a regular otros aspectos y eso causó problemas con la convivencia pues se

⁹³ Fotografía tomada de instagram del usuario elkaligrafo. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/BLbLlwjgL5P/?tagged=sumandoausencias> (consultada 07/08/2018)

empezaron a establecer jerarquías que terminaron en la ruptura de los acuerdos de convivencia que había establecido de ante mano. Aunque en un momento volveré a referirme a los conflictos del campamento, quiero hacer énfasis en la importancia que tenía la carpa de alimentos. Los cocineros eran figuras de poder, a las que ella se refiere como “tenientes” y señala que la manera en la que se dispusieron los lugares para dormir también era importante. Hago esta mención porque considero que estos aspectos también remiten a la noción de *espacios políticos*.

Parte del argumento de Bal sobre los espacios políticos tiene que ver con la comunidad y “romper el aislamiento” propiciando espacios democráticos, de participación y vinculación de una comunidad. La construcción de un espacio en común parece ser el horizonte que se reivindica en el imaginario de las manifestaciones que tuvieron lugar esos días en la Plaza de Bolívar. La convocatoria a que la sociedad se una en torno a la firma de los Acuerdos, que en últimas es el imaginario de una convivencia en paz, está presente en las distintas expresiones que estaban en la plaza. Personas desplazadas por la violencia, grupos de militares que no estaban en servicio y hasta la señora que vende cafés habitualmente en la plaza se unieron a la comunidad de campistas.



9. Fotografía de Gabriel Corredor

No obstante, lo que sucedió al plebiscito puso de manifiesto la disputa por la construcción de lo *público*, la memoria y de significación del conflicto. En las otras imágenes de la acción, es visible que para que la obra de Salcedo ocupara la plaza, otras iniciativas se desplazaron o se invisibilizaron en el registro fotográfico. Las cartulinas pegadas al pedestal de la estatua de Simón Bolívar hacen visible la presencia de otras voces en la plaza que, aunque están en el centro, no aparecen en la fotografía difundida de la acción. Los tonos del papel y la letra a mano, en distintos tonos de negro y en distinta intensidad, discuten con la

uniformidad de las telas blancas. La improvisación de la escritura dispareja y la premura con que fueron hechos refutan la mortajas y los lechos de muerte. La idea de que las víctimas son sólo esas mortajas contrasta con estas pancartas que cuentan memorias de la violencia y el desplazamiento. ¿No son estas las propias víctimas hablando por si mismas? ¿Representándose? Se presentan como agentes políticos que relatan su experiencia y que demandan visibilidad.

Si aceptamos la figura que propone Huyssen del palimpsesto, podemos pensar esta superposición de imágenes como un texto-imagen. En ella, en el plano más antiguo están el Palacio de Nariño, la catedral y el Palacio de Liévano (cuyas funciones han ido cambiando con el pasar del tiempo). El Palacio de Justicia, un edificio nuevo, fue reemplazado después de la retoma de los militares en los ochentas. En una esquina está la Casa del Florero donde se iniciaron las primeras manifestaciones en contra del gobierno español que terminaron en la Guerra de Independencia. En el centro está la estatua de Bolívar que le da su nombre a la plaza. Este espacio ha sido escenario de enfrentamiento en más de una ocasión, pero en este caso fue un escenario de negociación⁹⁴ días antes de que comenzara la acción. El equipo de trabajo de Doris Salcedo se reunió en varias ocasiones con los del campamento para tratar de convencerlos de moverse. La última noche se unió a ellos el comisionado para la paz y les garantizó que, si se movían, podrían volver a su lugar una vez terminada la acción. Podemos pensar estas ocupaciones de la plaza como una manera de demandar del Estado una solución una repuesta a los resultados del plebiscito, una especie de demanda de acción al gobierno. Sin embargo, como he argumentado en este capítulo en la toma del espacio público confluye una disputa por la memoria y la re-presentación del conflicto al que nos enfrentamos. ¿Qué propone esta construcción de lo público?

Un excombatiente del M-19 decía que para hacer la paz en Colombia hacía falta hacer un sancocho⁹⁵ nacional. Rabotnikof habla de este tipo de búsquedas latinoamericanas como

⁹⁴ Una campista menciona que había mucha resistencia a moverse de la plaza pero que entre los campistas también había alianzas con el distrito de los que no todos eran conscientes. Cuando tuvieron la seguridad de que no iban a ser desalojados, los ánimos se calmaron y accedieron a moverse. Otra de las campistas, por otra parte, pasó su primera noche en el campamento el día de esta última asamblea y dijo que después de la reunión que duró hasta la madrugada todos accedieron a trasladarse porque consideraban que como gestores de paz no podían enfrentarse a otra iniciativa que quería manifestarse a favor de la paz.

⁹⁵ El sancocho es una sopa que suele hacerse para reuniones familiares, pero también es una sopa que lleva un poco de cada cosa. En la costa, hacen lo hacen de pescado y en la sabana, se hace de gallina.

un intento de encontrar el sentido en lo público de una identidad que la idea de nación “preconstruida” no puede proporcionar. El Proceso de Paz cambia la dirección del proyecto de nación que llevaba siendo la meta de los gobiernos anteriores; combatir a las guerrillas y exterminar a la insurgencia, por uno que decreta la reconciliación. Sin embargo, la opción de legitimar esto por medio de las urnas fracasa y muestra a un país más polarizado que nunca, donde los manifestantes llaman al debate y a la toma del espacio público como centro de negociación con los que votaron en contra de los acuerdos. La ocupación de la plaza primero por el *Campamento por la paz* y luego por otros campamentos con menor perfil pero que también participaron de las actividades y discusiones del primero pueden entenderse como lugares de democratización del espacio; búsquedas de consolidación de *espacios políticos* de desacuerdo.

Si bien, el gobierno abogó por un proceso de paz en el que las víctimas fueran el centro⁹⁶ quisiera revisar el rol que ocuparon en la negociación ya que a menudo el genérico *víctimas* es opaco. El proceso contempló unos foros regionales de participación de las multiplicidades de víctimas donde ellas hicieron propuestas. Sólo unos grupos delegados viajaron a La Habana a las mesas de negociación, no pretendían ser representantes sino “reflejar un universo de las víctimas y de sus victimarios y hechos victimizantes.”⁹⁷ Por esta razón, había afectados por el Estado, las F.A.R.C, el E.L.N y los paramilitares, aunque la negociación sólo era entre los dos primeros. En total, viajaron 60 personas. Entre los argumentos estaba que ellas mismas podrían liderar procesos de reconciliación y poner el asunto de la justicia transicional sobre la mesa. No obstante, las delegaciones de víctimas no fueron escogidas por ellas mismas, la ONU, la Universidad Nacional y la Conferencia Episcopal hicieron el proceso de selección. ¿Por qué son escogidas por otras entidades? Si la organización de foros regionales tenía el propósito de facilitar la participación de las víctimas ¿Por qué no contemplar también este proceso de selección entre ellas?

⁹⁶ “El rostro de la paz comienza a aparecer: Humberto De la Calle” (2015, Diciembre 15) <https://www.semana.com/nacion/articulo/proceso-de-paz-de-la-calle-explica-el-cierre-del-punto-de-victimas/453701-3> (08/10/2018)

⁹⁷ La voz de las víctimas en la negociación: sistematización de una experiencia. (PNUD) Disponible en: <http://www.co.undp.org/content/dam/colombia/docs/Paz/undp-co-victimas2016ajustado-2017.pdf> (consultado 08/10/2018)

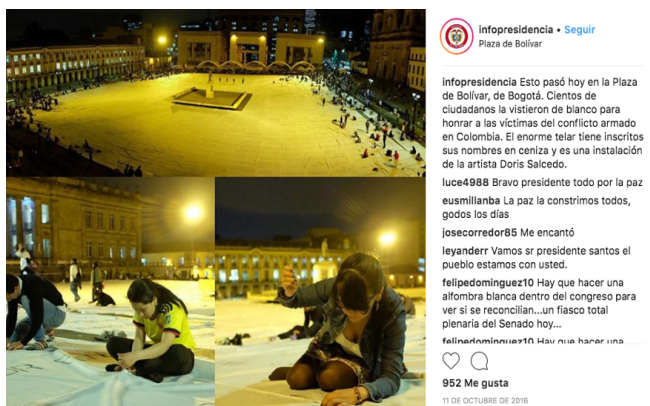
Considero que este punto es interesante porque uno de los argumentos que he querido desarrollar en este capítulo es que en la disputa por el espacio público se manifestó la necesidad de esos espacios democráticos porque el Proceso de Paz, tan lejano de los territorios, no permitió esa elaboración del sentido. La manera en la que se estructuró la participación sigue reproduciendo de alguna manera un lugar marginal para las víctimas porque, aunque están ahí para dar ideas y contar su experiencia, carecen de agencia, su participación ocupa un lugar simbólico. Aunque el *Campamento por la paz*, no fue una iniciativa de las víctimas, posibilitó un diálogo entre los distintos sectores de la sociedad que confluyeron y en el que algunas de ellas confluyeron.

“Llegamos muy temprano, había un problema porque había otras manifestaciones en la plaza. Algunas personas estaban acampando y protestando por el plebiscito. Pero gracias a un conocido de Doris, que conoce a alguien en presidencia, lograron hablar con el líder de la manifestación para convencerlos de que corrieran el campamento que habían armado y que Doris pudiera armar las banderas. (...) El trabajo fue muy bonito, muy colaborativo. La puntada que teníamos que hacer no era nada fácil, así que cuando llegaba alguien nuevo, uno trataba de replicar la enseñanza que le había dado el equipo de Doris. (...) En la tarde empecé a llegar más gente joven. Había gente que quería entrar a ayudar a coser, pero por temas de logística Doris no quería que fuera tanta gente participando porque se corría el riesgo de que se dañara lo que se estaba haciendo. Ella quería mantener el simbolismo de las víctimas. (...) No podía ingresar cualquier persona, había auxiliares bachilleres y personal de Doris pendientes de quien entraba y quién salía.”

Sumando Ausencias se propone como un espacio de construcción colectiva, de una comunidad efímera que traiga a los muertos al lugar de los vivos. No obstante, en la construcción de la acción se aísla un espacio de la plaza, de la construcción colectiva de lo público, para la producción de la obra. Lo que en primera instancia se propone como un espacio de memoria, en el proceso, se convierte en la fabricación de una mortaja-bandera. El comisionado para la paz se involucra para convencer a las otras manifestaciones de que despejen la plaza y permitan que esta obra suceda. En la duración de la acción, se cierra el espacio, se selecciona quienes pueden participar en la obra y se dicta los nombres que pueden aparecer en las telas. Con su presencia la obra interrumpe ese espacio de diálogo que estaba teniendo lugar en la plaza con la injerencia del Comisionado para la Paz. El potente gesto de

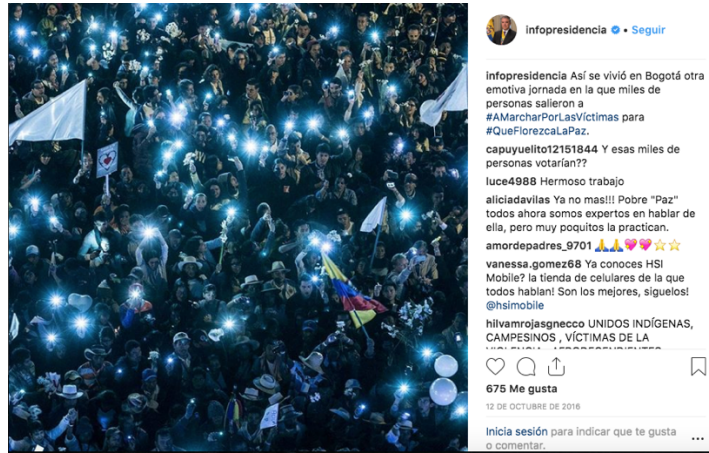
la artista eclipsa lo que estaba sucediendo en la plaza. ¿Por qué el Estado toma partido por esta imagen? ¿Qué proyecto de nación en paz avala con ello?

El día de la acción, las redes sociales de la Presidencia de la República publicaron la imagen de *Sumando Ausencias* y de una manifestación en la que aparecen banderas de blancas y de Colombia. Las imágenes tienen en común que son presentadas como acciones de la sociedad civil a favor de las víctimas. “Esto pasó hoy en la Plaza de Bolívar, cientos de ciudadanos la vistieron de blanco para honrar a las víctimas (...).” A pesar de que la idea de kilómetros mortajas en medio de la plaza, no libra de responsabilidad al Estado por las víctimas de más de cincuenta años, al contrario, podría leerse como una acusación o un llamado a hacerse responsable (a hacernos responsables a todos) por el conflicto armado, aquí aparece completamente desnudada de su potencial disruptivo. La acción queda neutralizada y sirve como bandera de un proyecto de paz en la que la noción del desacuerdo, de diálogo y la necesidad de negociación han sido empujados a las márgenes.



10. Fotografía de la acción difundida por infopresidencia ⁹⁸

⁹⁸ <https://www.instagram.com/p/BLcZrTTgTo-/?taken-by=infopresidencia> (consultado 22/07/2018)



11. Fotografía tomada de infopresidencia

¿Qué discurso se está construyendo en torno al conflicto armado? ¿Cómo se enuncia en el espacio? Los *espacios políticos* se enuncian como eventos que promueven círculos de inclusión, sin embargo, la manera en la que se re-presenta a las víctimas y se actúa por ellas parece negar a las víctimas como agentes políticos. Su mención aparece como una referencia narrativa que no tiene conexión con la situación actual del postconflicto. Con el desplazamiento de los colectivos ocupando el espacio público, discutiendo, en desacuerdo, la imagen que se privilegia es la de las víctimas del pasado que vienen al presente como espectros. Las víctimas son aquí una referencia narrativa del pasado.

Además del Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, se proyecta de una serie de monumentos y museos que serán construidos en por la Calle 26, avenida que conecta el centro de Bogotá con el aeropuerto. Esta serie de espacios fueron promovidos por el Estado con el decreto 4803 del 2011⁹⁹. Esta formulación de un discurso de la memoria en el espacio público es también una apuesta por re-presentar la historia del conflicto armado, anclado a este proceso de paz. Aunque la construcción e inauguración del Museo Nacional de Memoria estaba proyectada para el futuro, en su última semana como presidente, Juan Manuel Santos, lo pre-inauguró. El espacio que todavía está en construcción sólo contaba con *Fragmentos* (2018), el anti-monumento hecho por Salcedo para este espacio. ¿Cómo es esta propuesta de memoria promovida estatalmente? En el siguiente y último capítulo, me propongo abordar esta construcción de memoria del conflicto, tanto en los espacios que he señalado como en

⁹⁹ Disponible aquí: http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/decretos/DECRETO_DE-ESTRUCTURA_DEL_CENTRO.pdf (27/10/2018)

la noción de víctima que se enuncia en las prácticas artísticas contemporáneas a la de Salcedo. Con esto en mente, quisiera plantear una pregunta que permite abrir la reflexión. ¿Podemos realmente hablar de una ruptura¹⁰⁰, a raíz de los acuerdos de paz en términos de una narrativa estatal del conflicto?

Capítulo 3. Arte político para el postconflicto ¿cuál es el poder del arte?

3.1 La centralidad de la categoría de víctima en el arte político contemporáneo

En el primer capítulo, tracé algunas relaciones entre la obra de Doris Salcedo y la categoría de arte político, esto con la intención de exponer algunas herramientas que permitieran abordar la disputa por el espacio público en *Sumando Ausencias* (2016), y el hilo de discusiones que abrió la acción. El propósito de ese capítulo es hacer visibles las relaciones de poder comprometidas en la construcción de esta categoría y la circulación de las obras asociadas a ella. De los múltiples hilos que componen la discusión surgen las nociones de *memoria* y *agencia* asociadas a lo que puede hacer el arte en el contexto del conflicto armado colombiano.

Además de explorar las propuestas teóricas sobre la periodización de las prácticas artísticas sobre la violencia hechas por Malagón-Kurka y Medina, en ese capítulo nos acercamos a una definición, para esta categoría, que hace Mieke Bal para referirse a lo que pretende localizar en la obra de Salcedo. Bal afirma que lo que le interesa rastrear en la obra de Salcedo, en el arte político, es la eficacia, la *agencia* y el efecto que tiene en el campo más amplio de la cultura. (2014:2) En ese mismo sentido, Salcedo ha hablado de su práctica como un medio para contar las historias de los márgenes, de las partes que no tienen parte dice Salcedo citando a Rancière (Salcedo, 2009¹⁰¹), con ella hace énfasis en los testimonios y la experiencia de las víctimas y su propósito es ser un medio para registrar las vivencias que el poder ha empujado a los márgenes.

En este capítulo pretendo retomar estas propuestas teóricas puesto que la relación entre arte y violencia ha sufrido un nuevo cambio con los recientes procesos de negociación

¹⁰⁰ Si bien, este último gobierno promovió los Acuerdos de Paz, Juan Manuel Santos como ministro de defensa fue responsable de las políticas de guerra del gobierno pasado.

¹⁰¹ Cité esta conferencia que tuvo lugar en la Universidad Jorge Tadeo Lozano en el 2009

entre el Estado y los grupos al margen de la ley. Además de esto me interesa localizar la autodeterminación política de los sujetos en este contexto, es decir, me propongo ahondar en la noción de agencia que aparece en el primer capítulo, cómo atraviesa esta propuesta de investigación, aspectos fundamentales para pensar el papel del Estado en la emergencia de las narrativas de la memoria. Con este objetivo, revisaré los presupuestos asociados a la categoría de arte político y de víctima que he planteado en los capítulos anteriores.

La introducción del concepto de *agencia*, en esta tesis, aparece vinculada a la categoría de arte político como una posible función que puede cumplir más allá del campo del arte. Bal añade: “Ni el arte ni la política se definen por el tema. Son dominios de agencia donde es posible actuar y causar efectos. (...) En el caso del arte político, esa agencia es una y la misma: “funciona” como arte porque funciona políticamente.” (2014:2) Es en esa capacidad de acción que se habilita con las prácticas artísticas donde Bal ubica la eficacia.

En el segundo capítulo, esta noción también aparece de la mano del problema de la representación. Cuando hablamos de “hablar por” también nos referimos a “actuar en nombre de”. Al representar a un grupo subordinado se asume un papel de autoridad sobre ellos, en el que hay una apropiación de su experiencia, de su voz. Esta categoría nos permite pensar lo que hace el arte más allá de un marco abstracto en el que las víctimas aparecen en las mantas, nos fuerza a ver que en la práctica de la representación se actúa y tiene efectos reales. Es decir que en ella aparece comprometida la noción de agencia de las víctimas, la posibilidad de hablar/actuar por sí mismas, de representarse, en el caso particular colombiano, en el que hablamos de la construcción de sentido sobre el conflicto armado y las narrativas asociadas a la memoria de este.

¿Por qué es central la noción de agencia? Salcedo ha concentrado su práctica alrededor de la experiencia de un Otro, en un testimonio atravesado por la violencia, y ha construido narrativas sobre lo que estos otros viven. La noción de agencia, por lo tanto, permite examinar cómo y qué tipo de vínculos se han entablado entre estos Otros y las prácticas artísticas, qué función han tenido en términos de agencia social, lo que también está anudado a las preguntas formuladas en el capítulo dos respecto al problema de la representación. La disputa por el espacio público se enuncia también como una disputa por el capital simbólico de la memoria con acciones que significan el proceso que atraviesa el país en la construcción de una identidad nacional.

De acuerdo a la propuesta mencionada en este capítulo, me propongo abordar la pregunta por la agencia social en las posibles correspondencias que puede haber entre *Sumando Ausencias* (2016) y otras prácticas contemporáneas que abordan también la noción de víctima. Asimismo, considero necesario remitirme al marco legal pensado para el postconflicto en el que las prácticas artísticas tienen un lugar. Para finalizar me referiré a las legislaciones con las que promueven las políticas de la memoria y los espacios institucionales que dan cuenta de este relato.

Antes de adentrarme en algunos casos de prácticas artísticas contemporáneas, quisiera detenerme en la manera en la que pretendo abordar la categoría de agencia. En *El agente social dócil* (2008), Saba Mahmood presenta esta noción con el propósito de analizar las relaciones de las mujeres con la religión en el movimiento de las mezquitas en Egipto. En este proceso Mahmood confronta algunas posturas que asume el feminismo liberal sobre la voluntad y la libertad de las mujeres en un intento por localizar la autonomía política y moral de los sujetos.

La propuesta de análisis de Mahmood puede ser útil para este objeto de investigación puesto que parte de investigación busca desentrañar los vínculos que entablan las mujeres con tradiciones religiosas, esto la obliga a plantear un concepto de agencia que no se refiera a la resistencia sino a la capacidad de acción que se propician en este campo de relaciones de poder específicas. Mahmood se propone revisar un vínculo “antinatural” en el que las mujeres se suman a un movimiento que parece restringir su voluntad y sus posibilidades emancipatorias. Desde una lógica occidental la libertad y la voluntad, en muchos casos han sido conceptos que se abstraen de un contexto y se insertan en otro sin considerar las condiciones específicas que dan forma a los deseos de los sujetos. Su propósito es refutar la premisa de que estos movimientos religiosos se opongan a la libertad y la agencia de un grupo de la población. Considero que trazado planteado por Mahmood es pertinente para revisar la relación entre las prácticas artísticas sobre la violencia y las víctimas.

Malagón-Kurka y Medina proponen distintos períodos para las producciones artísticas que tratan el conflicto armado colombiano, recientemente, las negociaciones de paz y desmovilizaciones de grupos guerrilleros y paramilitares han puesto nuevamente la relación arte-violencia sobre la mesa. Con esto también han surgido investigaciones académicas en las que se analiza este fenómeno, entre ellas me interesa resaltar *Las víctimas del arte* (2017)

de Alejandro Gamboa y *Las víctimas, la memoria y el duelo: el arte contemporáneo en el escenario del postacuerdo* (2017) de Elkin Rubiano. En ellas los autores desarrollan distintos argumentos sobre la relación entre las víctimas y las prácticas artísticas contemporáneas: Rubiano incluye algunas consideraciones sobre *Sumando Ausencias* (2016) y la obra de Salcedo. Gamboa, por su parte, profundiza en la imagen-alegoría del dolor de las víctimas en la serie *Sudarios* (2011) de Erika Diettes.

Respecto a la relación entre arte y violencia, Rubiano sugiere agregar un nuevo periodo a los sugeridos por Malagón-Kurka y Álvaro Medina, mencionados en el capítulo 1, al que llama: “el arte como reparación simbólica, un tipo de arte en el que se busca reconfigurar el lazo social comunitario que ha sido fracturado.” (2017: 104) De acuerdo con este autor, la categoría de víctima está tomando un lugar central en estas nuevas prácticas que en las que la noción de memoria y la importancia de su construcción son resaltadas. Esta nueva fase en la que el arte tiene la función de reparar el tejido social se alinea con el presupuesto con el que iniciamos este capítulo, en el que el arte es un medio para la expresión de otras narrativas y que produce espacios democráticos, para la agencia social. Las obras recientes de Salcedo así como las que presentaré en este capítulo, hacen parte de esta nueva etapa en la que se enfatiza la misión curativa o catártica y la centralidad de la experiencia de las víctimas.

Además de encuadrar la obra dentro de un marco legal en proceso de construcción, Rubiano hace una distinción entre la noción de víctima pasiva y activa, en la que señala que el significado de la noción se ha transformado. Por víctima activa se refiere a aquellos que mueren de manera “heroica” por una causa. La víctima pasiva, por otra parte, es aquella contra la que se ejerce violencia y que se ve envuelta en una situación, que no eligió y la convierte en víctima. El holocausto durante la Segunda Guerra Mundial¹⁰², afirma, marca un punto de inflexión en el que la segunda asepción se populariza y generalmente es esta a la que nos referimos cuando usamos la palabra. En estos términos está definido en el marco

¹⁰² Huyssen también menciona la influencia de las políticas que siguieron al holocausto y la terminación de la Segunda Guerra Mundial en las prácticas de la memoria. Es importante considerar que Colombia atraviesa una situación de postconflicto en la que se están abriendo museos y espacios de la memoria en la que esa influencia puede ser visible. La nueva obra de Salcedo, *Fragmentos* (2018), por ejemplo. ¿Podemos pensar en un estilo globalizador de representar la memoria?

legal colombiano (Ley 1448 de 2011) y, la misma es fundamental para esta nueva fase en la relación arte-violencia. (2017:104-105)

Rubiano reconoce lo problemáticas que son las afirmaciones de Salcedo, a las que me referí en el capítulo 2, cuando en reiteradas ocasiones enfatiza la necesidad de hablar en nombre de las víctimas, puesto que con ellas parece desconocer las distintas acciones e iniciativas de colectivos de víctimas. Con esto advierte, en el mismo sentido que Spivak, se corre el riesgo de fijar el significado de víctima en un lugar en el que aparecen despojadas de agencia, victimizadas¹⁰³. (2017:112) Spivak alerta que se puede caer en una caracterización esencialista.

No obstante, Rubiano reconoce el papel que ha cumplido la obra de Salcedo en el conflicto armado colombiano. Al simbolizar las muertes no reconocidas, la obra de la artista ha permitido crear un escenario con el que se posibilita el duelo.

“La construcción de un marco, además, permite la existencia de un tercero que testifica la pérdida, es decir, que la reconoce y la registra. En contextos de violencia extrema (genocidios, asesinatos selectivos, desaparición forzada), para los sobrevivientes y dolientes este proceso de representar, reconocer y registrar es indispensable para la elaboración del duelo y, con mayor razón, si se tiene en cuenta que estas pérdidas no son reconocidas ni por los perpetradores (grupos armados al margen de la ley y el propio Estado) ni por la sociedad.” (2017: 119)

Después de asesinar los paramilitares recurrían a distintos métodos para desaparecer los cuerpos, se sabe de la construcción de un horno crematorio con el que se incineraban todos los restos para que no quedara nada que pudiera ser reconocido¹⁰⁴. Es por esto que a veces se habla de la doble desaparición pues no es posible determinar qué sucedió ni identificar los restos.

Como Rubiano, Bal destaca el duelo en la obra de Salcedo (*hopeless mourning*) y lo reconoce como un lugar desde el que se puede pensar la función del arte político. (2014:3)

¹⁰³ Gamboa también hace esta advertencia.

¹⁰⁴ Redacción *El Tiempo* (2009, mayo 20) “Cambio conoció los hornos crematorios que construyeron los paramilitares en Norte de Santander” Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-5235387> (consultado el 01/03/2019)

Las elaboraciones de Bal caben en la definición que plantea Rubiano para esa nueva relación entre arte y violencia en la que tiene una función reparadora del tejido social. Aunque ya abordé el asunto del duelo en el segundo capítulo considero importante formular una pregunta que nos permita comprender el vínculo que podría establecerse entre duelo, agencia social y la categoría de víctima. Estamos frente al presupuesto de que lo que hace el arte político es habilitar espacios de agencia, que crea instancias para atestiguar las muertes que no han sido reconocidas y que esto lo hace a través del duelo. A continuación, revisaremos estas aseveraciones a la luz de algunas producciones artísticas contemporáneas.

Me interesa subrayar el énfasis que hace Salcedo en la experiencia de las víctimas para construcción del corpus de su obra. En *Sumando Ausencias* (2016) la vivencia de la pérdida y la ausencia constituyen el cimiento de la acción, y la interacción con la obra de alguna manera posibilita una suerte de experiencia de “las texturas de la violencia” para quién la recorre. Estos son elementos clave no sólo para pensar el duelo sino para abordar la violencia misma que Salcedo ha sido el centro de su producción artística. ¿Cómo construye las experiencias de la violencia? ¿cómo estructura la experiencia del espectador? Estas preguntas son centrales para entender cómo se ha significado la experiencia de las víctimas en el arte y qué efectos tiene esto en un campo más amplio.

La relación que entabla Salcedo con los sujetos que la vivieron es en su mayor parte algo a lo que no tenemos acceso. ¿Quiénes son las personas (víctimas) con las que trabaja? ¿Cómo accede a sus experiencias? ¿La pérdida, aislada de las condiciones en las que sucede, permite un registro que dé cuenta del contexto de la violencia extrema a la que se refiere Rubiano? Por otra parte, ¿cómo dialogan estos sujetos con las instalaciones de Salcedo y con el imaginario de esa vivencia que construimos a partir de su obra ¹⁰⁵? Y por último, ¿la producción de estas imágenes y sus difusión cumplen alguna función pedagógica?

¹⁰⁵ En varias notas periodísticas se cita la experiencia de una mujer que pasaba por la Plaza de Bolívar cuando vio el nombre de su hijo en las telas que estaban siendo cosidas y pidió que lo dejaran participar o de los hermanos que encontraron el nombre de su papá. Además de esto, no encontré mayores referencias a la relación de las víctimas con esta obra de Salcedo. Sin embargo, en las entrevistas que realicé se mencionó que había familiares de desaparecidos y víctimas de la violencia en el campamento y en la Plaza de Bolívar. No me fue posible contactar a ninguna de estas personas.

La segunda parte de estas preguntas nos remite a la manera en la que se vinculan las prácticas artísticas con la agencia social, sobre lo que volveré más adelante. En este momento, considero importante detenerme en el asunto de la experiencia con la que desde su práctica ha plasmado las distintas “texturas de la violencia”. Salcedo enfatiza que “no le interesa narrar un acontecimiento sino (mostrar) cómo quedan estas personas marcadas.”¹⁰⁶ En ese sentido, lo que construye Salcedo es un muestrario de experiencia de la violencia en el que significa esta huella que deja en las personas y con ello crea un lenguaje, un código para expresarlas.

Estas aseveraciones nos obligan a profundizar en lo que podrían ser estas texturas y cómo están siendo articuladas, siguiendo a Alejandro Castillejo¹⁰⁷: “La violencia desestructura el orden del mundo implícito en la vida diaria y en sus coordenadas existenciales, fragmentando sus espacialidades y temporalidades. En otras palabras, hace que cierto tipo de “experiencias” desborden el sentido, se escapen del mismo, perdiendo inteligibilidad.” (2016: 117) Lo que acentúa la dificultad que implica poner en palabras, estructurar un relato sobre la violencia por la misma naturaleza de que lo vivido. Aunque esto no implica que no sea posible, sí supone un esfuerzo por localizar y nombrar ese excedente. En ese mismo sentido, Castillejo advierte sobre el papel que cumplen los discursos globales sobre justicia transicional en la estructuración de un relato.

Castillejo trae a la discusión un elemento muy importante: hay un marco jurídico que se ha ido desarrollando en función de reglamentar el procedimiento legal y determinar quienes son susceptibles de acogerse a estos procesos. Además de las prácticas artísticas, la experiencia y su narración son centrales para acceder a la justicia. Estos estatutos también estructuran los testimonios de acuerdo a las disposiciones judiciales y sistematizan los acontecimientos narrados con la finalidad de darle curso a un proceso legal. Las normatividades consignadas en los códigos legales se han ido implementando de la mano de las negociaciones entre el Estado y los distintos grupos insurgentes.

¹⁰⁶ Ya me había referido a esta entrevista realizada en marzo de 2013 por Rocío Londoño y publicada en YouTube por el canal de PostOfficeCowboys y Razón Pública (que publicó también una versión editada de esta entrevista).

¹⁰⁷ Antropólogo colombiano que estudia la violencia.

En la Ley de Víctimas (1448 de 2011) inicialmente, y en el documento de los Acuerdos de paz, se reiteran algunos puntos que podemos rastrear hasta el 2005 con la Ley de Justicia y Paz (Ley 975)¹⁰⁸. Aquí además de otorgarle un lugar importante al arte como una posibilidad de restitución simbólica se ha ido construyendo un archivo sobre la “experiencia” de las víctimas. En la ley se especifican los modos y los mecanismos que permiten que se acojan al proceso en el que las víctimas tienen derecho a la verdad y la reparación simbólica; en la que los testimonios pasan por un proceso de sistematización y codificación de acuerdo a los estándares del sistema judicial. (Castillejo, 2016: 127) ¿Cómo se relacionan las “víctimas” con este tipo de códigos? ¿Cómo moldean y sistematizan un modo de narrar y significar la violencia?

Lo que intento señalar aquí es que entre la experiencia y la narración intervienen distintos elementos que moldean el relato. En la articulación de un testimonio hay un cumulo de imágenes y códigos que lo estructuran. Por lo tanto, tanto en el duelo y cómo vivirlo median estos modos determinados por los procedimientos judiciales y las imágenes que enseñan cómo ser víctima. Esto tendría un efecto en la agencia social y cómo se modela la voluntad y deseos de estos grupos.

Como menciono al principio de este capítulo, considero que puede ser productivo revisar otras prácticas artísticas que de alguna manera son promovidas estatalmente en las que podamos ver un poco más claramente cómo y qué tipo de vínculos existen entre estas y los colectivos de víctimas, es decir, cómo se activan o impiden cierto tipo de acciones en términos de la agencia social. Con este objetivo, me referiré a *Madres Terra* (2014) una serie de fotografías hechas por Carlos Saavedra y las madres de los “falsos positivos” (ejecuciones extrajudiciales)¹⁰⁹ de Soacha, que se exhibió a principios de 2018 en el Centro de Memoria

¹⁰⁸ La Ley de Justicia y Paz se promueve para darle un marco jurídico a las desmovilizaciones de las Autodefensas Unidas de Colombia (A.U.C.)

¹⁰⁹ Las investigaciones sobre estos casos señalan que funcionarios del Ejército colombiano ponían anuncios de trabajo o raptaban a jóvenes de localidades pobres del país para asesinarlos y hacerlos pasar por guerrilleros. Los vestían con uniformes camuflados y los cuerpos eran reportados como bajas de la guerrilla. Esta práctica, al parecer no es aislada puesto que se ha encontrado que fue realizada durante muchos años. En este artículo traducido por Javier Biosca Azcoiti de una publicación de The guardian, profundiza más en estos asesinatos extrajudiciales. Biosca Azcoiti, J. (2018, mayo 9). “ El Ejército colombiano mató a 10.000 civiles para mejorar las estadísticas en la guerra contra los rebeldes” Disponible en: https://www.eldiario.es/theguardian/Ejercito-colombiano-civiles-falsos-positivos_0_769573313.html (consultado 23/11/2018)

en Bogotá. Más adelante me remitiré a la propuesta analítica que hace Alejandro Gamboa de la serie *Sudarios* (2011) de Erika Diettes.

Madres Terra (2014) se exhibió como parte de una exposición titulada *Mafapo*¹¹⁰(Madres de Falsos Positivos de Soacha y Bogotá). La muestra organizada por el colectivo de familiares con el mismo nombre (MAFAPO) contaba con otras obras, sin embargo, no encontré registros completos del resto de las obras que integraban la exposición. Aunque se inauguró en 2018, la serie *Madres Terra* es de 2014 y el trabajo de Saavedra con las familiares comenzó en 2013. Quiero enfatizar algunos aspectos de esta serie que me permitirán ver algunas intersecciones con *Sumando Ausencias* (2016). En primer lugar, la exhibición de la obra sucede en un espacio promovido estatalmente, en segundo lugar, trabaja con la experiencia de las familiares de los jóvenes desaparecidos y asesinados, por último, la serie es parte de una exposición gestionada por la asociación de familiares. A diferencia de la acción de Salcedo, aquí hay un colectivo de familiares visibles que exponen sus impresiones y expresan su voluntad por lo que considero que esto arroja luces sobre lo que nos interesa analizar: la agencia social.

En las reseñas de la exposición publicadas en distintos medios impresos y digitales de amplia circulación en Colombia, las imágenes difundidas son las fotografías hechas por Saavedra. El reportaje publicado por *El Tiempo* se sugiere que el proyecto de trabajar con las familiares de los desaparecidos de Soacha le fue presentado a Saavedra y él les propuso “retratarlas bajo tierra”. (Guzmán Díaz, 2018: 2.5) No es muy claro si son ellas quienes se lo proponen, lo que si nos deja entender Guzmán es que la muestra fue organizada y gestionada por dicha asociación.

El grupo de familiares de los jóvenes desaparecidos conformó MAFAPO cuando en 2008 se descubre que los asesinatos de sus hijos formaban parte de una estrategia del Ejército. El trabajo de la organización se ha concentrado desde hace algunos años en denunciar en plazas de distintas ciudades y pueblos los casos de los “falsos positivos”, exigir justicia y visibilizar los asesinatos sistemáticos cometidos por el Estado. A pesar de que estos casos

¹¹⁰ En adelante, cuando me refiera a la muestra usaré el nombre en cursivas y cuando me refiera a la asociación lo pondré en mayúsculas.

sucedieron entre 2002-2010, pocos han sido los avances en los procesos judiciales por lo que con esta exposición visibilizan la falta de acciones del Estado. Titular la muestra con el mismo nombre de la asociación les permite visibilizar su trayectoria como colectivo, además de visibilizar la desaparición de sus hijos a manos del Estado y contrarrestar la narrativa difundida por el Estado, en la que sus hijos eran guerrilleros que habían muerto en enfrentamientos con el Ejército ¹¹¹.



12. *Madres Terra* (2014)

En *Madres Terra* (2014), la serie de retratos de Saavedra, las mujeres aparecen enterradas hasta el cuello y su cuerpo parece estar desnudo bajo la tierra. Con el título se sugiere que las retratadas son madres y nos propone relacionar esta noción con la de la tierra, alude a las mujeres como madres que dan vida (como la tierra misma). Sin embargo, los cuerpos enterrados tienen arrugas y canas, la tierra es gris y sin vegetación. Sus posturas y miradas evocan otro tipo de espacio, parecen reflexivas y ensimismadas. La imagen es sugerente y permite múltiples asociaciones: la tierra como espacio fértil para renacer o como fosa, las mujeres como semillas o muertas en vida. Éstas son las primeras que me vienen a la mente. No obstante, el título establece que es la noción de madre la que debemos asociar a estas imágenes, madres que han sobrevivido el asesinato de sus hijos.

¹¹¹ Aunque en la página del Centro de Memoria se anunció que iba a haber una rueda de prensa programada para el octubre del 2018. No hay registro en línea de este evento. Considero relevante este punto puesto que lo que nos queda de la exposición son las imágenes de Saavedra.

Respecto a la experiencia, en un artículo de *El País*¹¹², Gloria Martínez, madre de uno de los jóvenes asesinados, relata lo que sintió cuando fueron tomadas las fotografías como una sensación liberadora. Para Martínez el objetivo de esta exposición es contar lo que pasó, informar, evitar el olvido de estos casos y que esto les permita enfrentar con más fuerzas las audiencias contra los funcionarios del ejército. Audiencias que han sido pospuestas por años pero que esperan finalmente tengan lugar. Jacqueline Castillo¹¹³ afirma que en un primer momento se negó a dejarse retratar, sin embargo, decidió hacerlo pues consideró que esta era otra manera de seguir actuando para que se conociera la historia de su hermano. Desde que tuvo que ir a reconocerlo a la morgue ha tenido que repetir que su hermano no era guerrillero, que iba a encontrarse con su hermana cuando desapareció. La experiencia fue dura, dice que cada pala de tierra se sentía como los disparos que recibió su hermano y “cómo se nos iba yendo la vida ahí mismo, a ambos.” Pero dice también que bajo la tierra sintió “una conexión con la tierra que germina (...) como la mujer que da vida. (...) Sostiene que salió “con más energía y claridad de seguir con su lucha para buscar la verdad.” (Guzmán, 2018:2.5)

Saavedra también hace énfasis en el espacio catártico que pretendía se diera mientras se tomaban las fotografías y añade que, ellas dicen que se sintieron como sus hijos cuando estaban bajo tierra pero que esto tuvo un efecto liberador y que después salían empoderadas.” (Guzmán, 2018: 2.5) Aunque en la entrevista para *El País* [en línea], Saavedra se distancia de la situación del país cuando señala que a pesar de que la muestra inaugura al cierre de las campañas presidenciales¹¹⁴, la serie no tiene nada de ver con política, entiende que es inevitable que se asocie con eso, pero desde su punto de vista su obra no apunta hacia lo político. (Marcos, 2018)

¹¹² Marcos, A. (2018, junio 10). “Las madres de los falsos positivos se entierran para recordar a sus hijos.” *El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/06/08/actualidad/1528464441_232950.html (consultado el 12/12/2018)

¹¹³ Guzmán, L. (2018, junio 9). “Cómo la tierra fue catarsis para las madres de Soacha.” *El Tiempo* [impreso]

¹¹⁴ En estas elecciones, los candidatos más fuertes eran Iván Duque representante del partido de derecha Centro Democrático y Gustavo Petro, del centro izquierda. El Centro Democrático fue el partido fundado por Álvaro Uribe Vélez, durante el período de gobierno de este ocurrieron los asesinatos de los jóvenes de Soacha además de ser uno de gobiernos más violentos y con mayor persecución a los grupos de oposición. Con el triunfo de Duque en las elecciones presidenciales, los generales acusados están siendo promovidos a otros cargos dentro del Ejército. La *Revista Semana* publicó un reportaje sobre esto disponible en: <https://www.semana.com/nacion/articulo/nueve-generales-estarian-involucrados-en-casos-de-falsos-positivos-segun-hrw/603042> (consultado 01/03/2019)

A pesar de que Martínez y Castillo definen su experiencia en términos similares al propósito que le da Saavedra a la serie, argumentan que más allá de lo que sintieron cuando fueron retratadas, la muestra tiene un fin y ese es la denuncia de la impunidad de estos procesos judiciales a un público más amplio. El objetivo de MAFAPO, de acuerdo a lo afirmado por Gloria Martínez, es completamente político, aunque no en los términos limitados que propone Saavedra, puesto que quieren registrar y construir sentido en torno al conflicto armado en el que señalan al Estado como responsable. En *El País* [en línea] señala que el propósito es construir memoria y evitar el olvido. (Marcos, 2018) Asimismo, buscan que con la exposición este registro quede en espacios institucionales como el museo y el Centro de Memoria y en la memoria de sus visitantes. La asociación ha denunciado desde su formación al Ejército, al Estado, como un actor activo del conflicto armado.

Volvamos sobre la noción de agencia que propone Mahmood: “(...) consideremos la agencia social no como un sinónimo de resistencia en las relaciones de dominación sino como una capacidad de acción que se habilita y crea en relaciones de subordinación históricamente específicas.” (Mahmood, 2008: 2) ¿De qué manera este tipo de prácticas disponen *espacios democráticos*? ¿Cómo negocian estos colectivos con las condiciones de subordinación dentro del campo del arte?

Mahmood guía la reflexión hacia los presupuestos que han sido naturalizados por algunas posturas académicas sobre el feminismo entre los que están la noción de auto-realización y libertad, a este respecto, señala que estos conceptos para el feminismo liberal están asociados con la de autonomía personal. Sin embargo, es necesario situarlos dentro del contexto que se está revisando ya que estos son moldeados por situaciones históricas específicas. En lo que nos ocupa aquí, además de estas presuposiciones nos encontramos con los que ya había señalado antes respecto al papel del arte político y su función emancipadora.

Las mujeres de MAFAPO que fueron entrevistadas coinciden en señalar que en el acto de enterrarse encontraron algo de paz. Jacqueline Castillo incluso afirma haberse deshecho de los malos pensamientos, de ser capaz de tomarse fotos con los militares cuando antes sentía ganas de matarlos. (Guzmán, 2018:2.5) Estas declaraciones se alinean con la idea de que hay un vínculo social que necesita ser reparado y que con esta serie de fotografías algo se esto sucedió. Sin embargo, en otra entrevista realizada después de la primera audiencia en agosto de 2018, Castillo responde que la mejor reparación para ellas sería que

podrían rectificar la versión que se ha dado a conocer sobre sus hijos y hermanos de que eran guerrilleros.¹¹⁵

Por una parte, podemos considerar que este tipo de prácticas tienen un marco de difusión distinto puesto que son promovidas como actividades culturales y el espacio donde se exhiben permite un recorrido que se puede visitar y puede verse de manera detallada. El espacio les permite contar de otra manera lo que es reportado por medios masivos, generalmente, en términos de cifras. Sin embargo, lo que enfatizan los medios (*El Espectador*, *El Tiempo* y *El País*) en las reseñas y artículos revisados son las imágenes, y quién las produce. Sobre las mujeres retratadas se refieren a su condición de madres o hermanas de los asesinados y su experiencia en la producción de la serie *Madres Terra* (2014). El nombre de la exposición también pasa a un segundo plano, son una referencia más que permite poner en contexto quiénes son las mujeres que aparecen en las fotografías.

Si nos remitimos a las fotografías los cuerpos de mujeres vivas, inmovilizadas por la tierra que cubre sus cuerpos aparentemente desnudos se ven vulnerables marcadas por la muerte de sus hijos o familiares. Me atrevo a afirmar que lo que se resalta en estas imágenes es la muerte y no las acciones que han asumido al enterarse del asesinato de sus hijos que las han llevado a confrontar a los asesinos de ellos. Su condición de víctimas asociada a la de madres que sufren adquiere mayor visibilidad que sus denuncias. Saavedra incluso se distancia del carácter incriminatorio del propósito de la asociación y se refiere a que las mujeres pasaron por un “proceso de empoderamiento” en las sesiones fotográficas, con ello se atribuye una suerte de despertar de la agencia moral y social de las mujeres, desconociendo todas las acciones realizadas por ellas.

La asociación de MAFAPO con Saavedra y con otros artistas, les permite desarrollar una exposición en la que se visibiliza su proyecto, no obstante, cabe preguntarse más allá del ejercicio de enterrarse y del efecto catártico que menciona Saavedra (Guzmán, 2018 y Marcos, 2018), cómo actúan estas imágenes en el imaginario del espectador y el lugar que adquieren las prácticas artísticas en la conformación de un archivo de la memoria del conflicto armado.

¹¹⁵ Marquéz, N. (2018, agosto 29) “A pesar del dolor, nosotras queremos un país en paz”: Madres de Soacha. *Pacifista!* Disponible en: <https://pacifista.tv/notas/a-pesar-del-dolor-nosotras-queremos-un-pais-en-paz-madres-de-soacha/> (consultado el 01/03/2019)

Alejandro Gamboa (2017) propone una reflexión sobre la proliferación de las producciones artísticas sobre el conflicto armado que, como he mencionado en este texto, han tenido un alto nivel de circulación recientemente. Gamboa parte de la serie de fotografías *Sudarios* (2011) de Erika Diettes, en la que un grupo de mujeres víctimas de la violencia son retratadas mientras están contando sus experiencias. La serie de gran formato impresa en blanco y negro, en telas, es expuesta usualmente en iglesias o templos religiosos. Me interesa retomar dos aspectos del análisis de Gamboa: en primer lugar, las similitudes con las fotografías de la serie de *Madres Terra* (2013), en segundo lugar, la centralidad del testimonio o la experiencia de la víctima para la construcción de la obra que son también fundamentales para el proceso creativo de Salcedo.

De acuerdo con lo estipulado por la artista, la serie de fotografías debe montarse en una iglesia o templo religioso, por lo que estos retratos conviven con un universo de vírgenes, mártires y santos que la rodean. Sin embargo, no se produce un gran contraste en este encuentro pues Diettes construye un escenario en el que los primeros planos de los rostros de las mujeres aparecen envueltos en intensas expresiones de dolor. De igual manera, las telas cuelgan a una altura similar a la que se encuentran las figuras religiosas lo que intensifica el paralelo que se establece con las imágenes de las vírgenes, figura arquetípica del dolor, del sufrimiento y la abnegación. La puesta en escena hace de los retratos de las mujeres una alegoría del dolor y el duelo. Además de los retratos, la instalación cuenta con una grabación en la que se escuchan sonidos de respiración acompañan estas imágenes. El relato, las razones de su dolor y su propio duelo no aparecen y es por esto que Gamboa sugiere que sus testimonios han sido vaciados.

“Diettes retoma testimonios de personas que han padecido directamente los rigores de la guerra en Colombia, pero conserva para sí la potestad de resguardar y administrar la historia detrás de cada fotografía: poco a poco, en las oportunidades que la artista define y mediados por su propia voz comentadora, los testimonios de estas mujeres salen a la luz.” (2017:9)

Algo similar sucede con los testimonios de las víctimas en *Sumando Ausencias* (2016), los nombres de quienes no tenemos información, están despojados de un relato, su muerte o ausencia son el argumento bajo el que aparecen como víctimas y dependemos de lo que nos diga Salcedo sobre ellas. A pesar de que su experiencia es un elemento central para la obra, la única información que tenemos es que los nombres usados fueron proporcionados por la Unidad de Víctimas. Ella controla el relato de los cuerpos ausentes.

Gamboa advierte que una de las consecuencias de la abundancia en la circulación de este tipo de imágenes es las que de alguna manera hay un relato pedagógico en el las imágenes de la Virgen y las de las mujeres coinciden creando un deber ser de una madre-esposa que es dignificada a través del sufrimiento. (2017: 10) Siguiendo a Castillejo:

“(…) el testimonio de la víctima de la violencia o del sobreviviente (de por sí definido por un contexto de enunciación constitutivo de los escenarios transicionales) es traído al mundo de lo “familiar”, a través de múltiples mecanismos sociales, y sometido, reducido a una forma de domesticidad. En otras palabras, experiencias casi irrelatables son hechas inteligibles—incluso a veces enlatadas como mercancías de consumo masivo—para un público a través del trabajo del lenguaje institucional.” (2016:130)

La operación simultanea de los significados del concepto de representación pueden forzar la fijación de un significado de la categoría de víctima en la que se impone una identidad y un modo de actuar.

A pesar de las diferencias superficiales entre estas dos series de fotografías, las referencias religiosas permiten trazar una serie de relaciones en las que se subraya que son mujeres, que sufrieron, que sobreviven y que son capaces de resistir la muerte de sus seres queridos. Todas estas características coinciden con el arquetipo de la Virgen María. Su efecto pedagógico, por lo tanto, tendría que ver con la encarnación de este modelo que todo lo perdona, que es capaz de resistir y renacer. Estas son también las características que resaltan los medios de comunicación en titulares, aquí citados, como *A pesar de dolor nosotras queremos un país en Paz* o *Las madres de los falsos positivos se entierran para recordar a sus hijos* a pesar de que justamente, el propósito de su participación en la serie es continuar denunciando la impunidad en la que están estos procesos.

Mahmood nos alienta a profundizar en las relaciones entre agencia social y tradiciones religiosas entre las que interviene también un elemento pedagógico. La figura religiosa de las mártires capaces de perdonarlo todo se impone con mucha fuerza. Por momentos, las mujeres personifican estas “virtudes”, sin embargo, en cuanto al perdón tienen una actitud ambigua, declaran que quieren que haya paz y reconciliación, pero denuncian que el proceso legal no ha sido transparente y que no han tenido acceso a la verdad. Por una parte, cumplen con mostrarse dispuestas a perdonar, pero no se abstienen al denunciar la naturaleza de los procedimientos jurídicos a los que han tenido acceso.

Retomemos los casos que intento poner en relación en este capítulo. A diferencia de *Sumando Ausencias* (2016), *Madres Terra* (2014) hace referencia a un caso específico, conocemos los nombres y las circunstancias en las que sucedieron los asesinatos, más importante aún, sabemos que hay acusaciones directas a oficiales del Ejército. Aunque en la serie de fotografías también se enfatiza el duelo, el entierro, la pérdida y la ausencia, ¿cómo operan estas imágenes en el contexto del Proceso de Paz? ¿Son capaces de producir procesos de agenciamiento de acuerdo al propósito que manifiesta MAFAPO? ¿qué sucede con la restitución simbólica y el derecho a la verdad sino hay señalamiento y un juicio a los responsables? ¿qué es lo que está quedando consignado en esta suerte de memoriales?

Parte de mi argumento es que la acción de Salcedo profundiza o hace evidente la disputa por los símbolos y la significación del conflicto, que de una manera se manifiesta en las prácticas y acciones de colectivos y asociaciones de víctimas desde hace algún tiempo, a pesar de que esto no sea visibilizado por los medios. Esta disputa se hace evidente en las afirmaciones hechas por Saavedra y Gloria Martínez: Martínez hace énfasis en que la exhibición les permite comunicar lo que pasó y tener más fuerza para enfrentar las audiencias que vienen, Saavedra por otra parte, se deslinda de una cuestión política, a pesar de que lo que hace es completamente político, bajo la noción de empoderamiento. (Marcos, 2018)

Me refiero a las aseveraciones de Gloria Martínez y Jacqueline Castillo para señalar que en sus afirmaciones no parece haber abnegación y ni resignación, por el contrario, sus declaraciones afirman las acciones que hasta ahora han llevado a cabo y las acusaciones a las instituciones del Estado. Sin embargo, en su vínculo con las prácticas artísticas y los medios de comunicación, estas acciones aparecen diluidas. La noción parece cada vez más angosta y constreñida, más victimizada y fija en el sufrimiento que en los agentes políticos que se movilizan y reclaman con distintas acciones que se sigan los procesos judiciales y que sean material y simbólicamente restituidos.

Si consideramos el marco simbólico que se construye a partir de las prácticas artísticas mencionadas en este apartado, tendremos que conceder que hay procedimientos que se repiten en los que hay una tendencia a generalizar y fijar un significado de víctima, en la que sólo sabemos lo que el artista escoge mostrarnos y son ellos quienes están en control del relato. ¿Qué se habilita con la presencia de la obra en la plaza, con la metáfora del duelo que nos propone Salcedo para pensar el conflicto armado? ¿Posibilita el agenciamiento o nos deja

con la imagen de cuerpos-ausentes que son velados y sepultados por una sociedad que, ante la impotencia de los resultados por el plebiscito exhibe a sus muertos para enterrarlos, haciendo de los vivos unos espectadores del monumental entierro?

Castillejo (2016) sugiere que parte de la “domesticación del testimonio” sucede al inscribirlo en un lenguaje institucional en el que las leyes cumplen un papel definitorio. Por lo que en el siguiente apartado me propongo reflexionar sobre estas prácticas en el marco de las instituciones y las leyes de reparación.

3.2 La inscripción del consenso en el relato de memoria y nación en el Museo Nacional

El vínculo que se establece entre las prácticas artísticas sobre la guerra en Colombia y la experiencia de las víctimas atraviesa la escritura de un relato sobre el conflicto direccionado por el Estado. Examinar la manera en la que se articulan la práctica de la representación y la construcción de un relato entorno a testimonio de las víctimas, permitió profundizar en los modos en los que las producciones artísticas inscriben narrativas de la violencia y construyen una identidad de las mismas. Tanto Castillejo (2016) como Gamboa (2017) coinciden que estas prácticas tienen un efecto pedagógico, proponen un modelo de cómo ser víctimas y códigos para relatar sus experiencias. A lo que Castillejo añade la necesidad de una reflexión sobre cómo se está construyendo un archivo de estas experiencias. En este apartado me propongo revisar cómo quedan registrados estos testimonios de la violencia, es decir en dónde se insertan en la narrativa de nación que se propone desde el Estado, con este objetivo me referiré a los cambios en la propuesta curatorial del Museo Nacional en Bogotá.

Sumando Ausencias (2016) y *Madres Terra* (2014), como parte de la exposición de *Mafapo* (2018), son espacios de la memoria promovidos estatalmente en las que se hace una referencia directa a las víctimas y su experiencia. Como he mencionado antes, además de la construcción de espacios de la memoria y monumentos¹¹⁶ que se proyectaron con la firma de

¹¹⁶ En el punto sobre la dejación de armas en el Acuerdo de Paz (3.1.7.1.) se estipula que las armas de las F.A.R.C. serán convertidas en tres monumentos. Se anunció que estos estarían en tres ubicaciones distintas, uno en La Habana, otro en Bogotá y otro en Nueva York. La propuesta de Mario Opazo, *Kusikawsay*, fue seleccionada para la obra que se montará en Nueva York y *Fragmentos* (2018) de Salcedo fue inaugurada en Bogotá antes del término del periodo de gobierno de Juan Manuel Santos. Sobre la obra que será construida en La Habana no hay información todavía de qué artista ni cuándo estará lista. Disponible en:

los Acuerdo de Paz los espacios expositivos ya existentes también han sufrido distintas transformaciones con el transcurso de las negociaciones. En el apartado anterior sostengo, siguiendo a Rubiano y a Castillejo, que estas prácticas han construido un marco que nos permite pensar e imaginar la experiencia de la violencia, así como los actores del conflicto.

Las reflexiones sobre el arte político en Colombia remiten constantemente a la construcción de un relato de nación que atraviesa estas prácticas. El recorrido por *Sumando Ausencias* (2016) así como las declaraciones de los medios y del gobierno en las que las palabras reconciliación, unidad y reparación afirmaron esta lectura. En consecuencia, me interesa revisar cómo se ha transformado el Museo Nacional, específicamente la sala *Memoria y Nación* y el recién inaugurado espacio de la memoria en el que se encuentra la obra *Fragmentos* (2018) de Doris Salcedo, también administrada por el Museo Nacional.

El criterio que primó en la curaduría del Museo Nacional durante muchos años era cronológico, las salas estaban estructuradas de acuerdo a los períodos de la historia del país. El primer piso (planta baja) estaba dividido en dos espacios en los que se exhibían piezas precolombinas de oro y cerámica, y se hacía referencia al pasado prehispánico, el segundo hacía referencia al periodo republicano y en el último piso estaba la colección de arte del museo. Aunque con algunos cambios, esta distribución se mantuvo por un periodo largo.

Desde 2014, las inauguraciones de algunas salas muestran una propuesta curatorial que se aparta de esta distribución cronológica. Aunque muchos de los espacios se encuentran todavía en un proceso de adecuaciones¹¹⁷, de acuerdo con la información publicada por el Museo, el primer piso se enfocará en el territorio, el segundo en la memoria, los procesos sociales y políticos de la nación, y el tercero en la religiosidad y los lenguajes de creación. A pesar de que estas salas todavía no están listas, en todo el recorrido, especialmente en el primer piso los textos curatoriales tienen pequeños textos que exhortan al visitante a re-pensar el museo alrededor de algunos acontecimientos importantes para el país.

La invitación a re-pensar la historia del país, que aparece en estas fichas, propone como punto de referencia la Constitución de 1991¹¹⁸. Esta fue redactada en medio de la conjugación de distintos factores, la desmovilización del M-19 entre otros, que permitieron

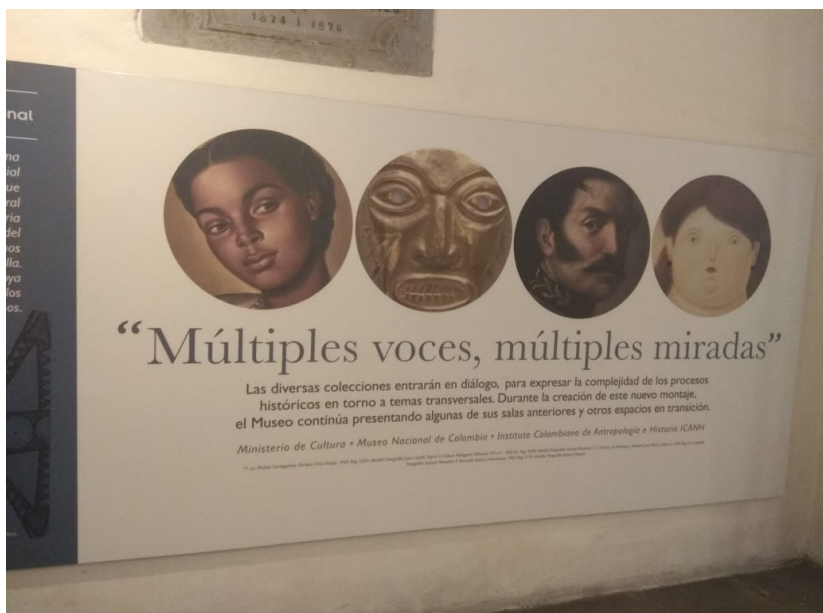
<https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/criterios-para-construccion-del-monumento-de-las-armas-farc-guerrilla-acuerdo-paz/70021> (consultada 26/12/2018)

¹¹⁷ Al momento de mi visita muchas salas se encontraban cerradas.

que facciones opuestas participaran en su construcción. La asamblea constituyente fue convocada gracias a la presión que ejercieron los ciudadanos en las elecciones del senado y cámara de representantes en el año 1990. Un grupo de estudiantes promovió incluir en las urnas una papeleta más, en la que se pedía una nueva constitución, la votación no fue validada por el sistema electoral, sin embargo, poco tiempo después se decretó que en las siguientes elecciones se sometería a votación. La articulación de la presión ejercida por la población civil y la participación de los representantes de facciones desmovilizadas hicieron de este proceso un ejemplo de la democracia sin precedente en la historia de Colombia.

Para la redacción del nuevo texto se reunieron representantes¹¹⁹ de grupos guerrilleros desmovilizados (del M-19, del E.P.L y de Quintin Lame), así como de los partidos políticos tradicionales y de organizaciones sindicales. La convocatoria se hizo después del proceso de paz con el M-19, por lo que la desmovilización e integración a la vida política de este grupo guerrillero como partido, les permitió, además de participar en la asamblea constituyente, tomar parte en las elecciones del senado, la cámara de representantes y postular también un candidato presidencial. Esta multiplicidad de voces es un elemento que también se subraya en las fichas curatoriales.

¹¹⁹ Una descripción detallada de quienes integraron la asamblea está disponible en: http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Miembros_de_la_Asamblea_Nacional_Constituyente_de_1991 (consultada 02/01/2019)

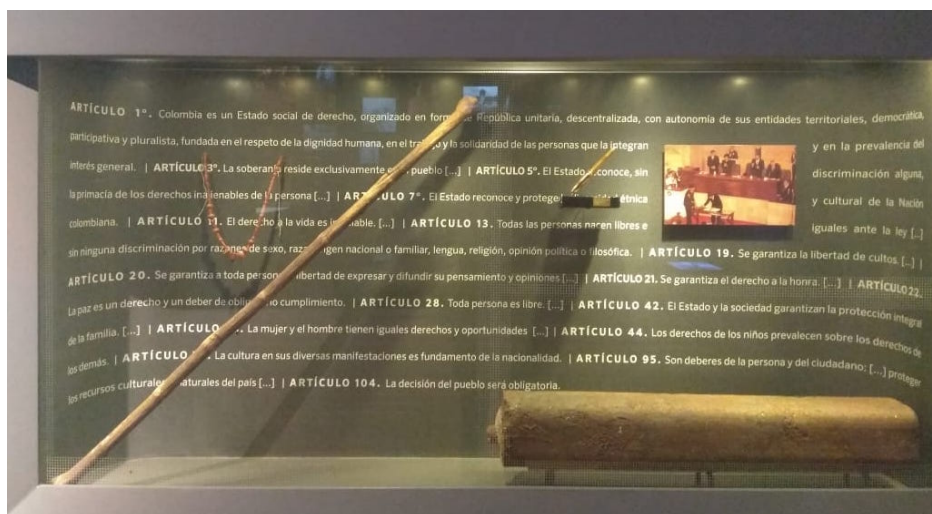


13. Textos curatoriales en el Museo Nacional de Colombia¹²⁰

Los textos curatoriales como los que anexo aquí, se encuentran en los pasillos del primer piso. Las fichas hacen énfasis en la centralidad de la formulación de la Constitución para pensar la distribución de las salas. Además de la multiculturalidad y la diversidad étnica se alude a la función del museo en la construcción de la memoria de la nación.

¹²⁰ Las fotografías adjuntas fueron tomadas en una visita que hice en 2018.

Estas referencias se retoman en la sala *Memoria y Nación*. Los biombos de la entrada direccionan el recorrido hacia la derecha donde está la primera vitrina: algunos artículos de la Constitución del 91 pueden leerse detrás de las piezas exhibidas, donde está la pluma con la que se firmó esta legislación, un bastón wayúu¹²¹ y un lingote de hierro producto de la fundición de las armas entregadas por el M-19. La propuesta de poner en relación objetos simbólicos continúa en el resto de la sala en la que hay una apuesta por enfatizar la multiplicidad de relatos que componen la nación. Esta postura queda evidenciada en el “Muro de la diversidad” en la que se exhiben retratos en pintura y se proyectan fotografías de los que no fueron retratados.



14. Dispositivo exhibitorio Sala Memoria y Nación

En una zona de la sala se encuentran *Masacre* (1948) de Alejandro Obregón, una de las fotografías de la serie *David n.6* (2005) de Miguel Ángel Rojas¹²² y la pintura *San Sebastián en las trincheras* (1951) de Ignacio Gómez Jaramillo, junto con fotografías y grabados de sátira política presentan un relato de la violencia y disidencia política. Con estas imágenes se propone una relación entre el conflicto armado y la diversidad de posiciones, voces, en la nación.

Los curadores del Museo expresan el cambio de propuesta curatorial en estos términos:

¹²¹ Grupo indígena que habita la Sierra Nevada de Santa Marta en Colombia.

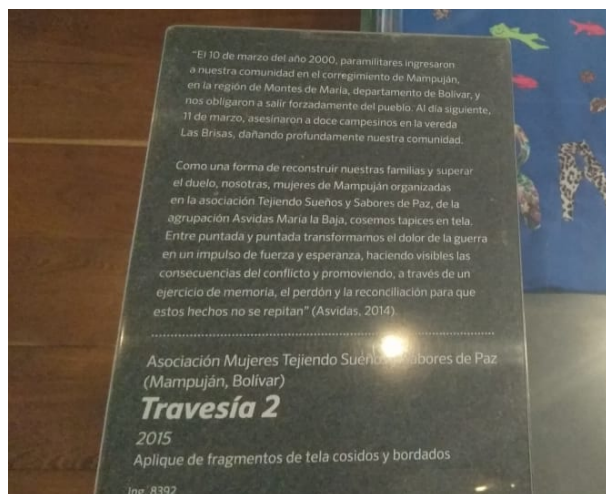
¹²² Esta obra de Miguel Ángel Rojas también aparece en el artículo que mencioné anteriormente titulado “Lo que el arte ayudó a contar” en el que se hace referencia a la importancia del arte y estos artistas en particular para comprender las experiencias de la violencia.

“En la sala Memoria y Nación se muestra una síntesis de los elementos conceptuales que se desarrollarán en forma más amplia en las demás salas del Museo Nacional de Colombia. (...) como elemento central de la sala, se presenta el Muro de la diversidad, un espacio en el que se ofrece una rica selección que resume visualmente el ejercicio de inclusión sobre el que se construye la nueva narrativa del Museo en la actualidad. (...) Adicionalmente, la sala le permite al Museo presentar su narración al público de manera más conmovedora y reflexiva, gracias a herramientas de última tecnología multimedia, un diseño innovador y un montaje contemporáneo. La sala Memoria y Nación es una invitación a que todos formemos parte de este proyecto, con el fin de que el Museo se convierta en un espacio abierto de reflexión sobre nuestra historia, incluyente y diversa, para que constituya un aporte al proceso de reconciliación nacional.”¹²³

Aquí se explicita el propósito del museo como un medio de incorporación de otras narrativas en el relato de la nación con el fin de aportar al proceso de reconciliación nacional.

Nos corresponde preguntarnos cómo se da esta inserción del relato del Otro en las narrativas de la nación. Además de los retratos, la multiplicidad de fotografías, instrumentos y piezas de producción indígena, el relato del Otro se presenta en las imágenes sobre el conflicto armado. Los bordados de las mujeres de Mampuján presentan el vínculo entre diversidad cultural y el relato de la violencia, al menos dos de los tapices hechos por estas mujeres se incorporan en el recorrido de la sala. Uno de ellos está después de la vitrina mencionada, y el otro justo antes de las pinturas de Obregón y Gómez Jaramillo. Si nos paramos enfrente de este último tapiz tenemos una vista panorámica del Muro de la diversidad. Me atrevo a afirmar que el lente a través del que se presenta esta imagen de lo diverso es el de las narraciones de la violencia.

¹²³ Reseña sacada del sitio web del Museo Nacional disponible en: http://www.museonacional.gov.co/exposiciones/permanentes/Paginas/Segundo_piso/7.aspx (consultado por última vez 02/03/2019)



15. Ficha de descripción de bordados de Mampuján¹²⁴

Uno de los tapices bordados por las mujeres de Mampuján está acompañado por una ficha técnica en la que se describe lo que sucedió en la región de los Montes de María, y una cita de lo que hacen estas mujeres con sus tapices. En ella se omite el surgimiento y la composición de los grupos paramilitares, el financiamiento de políticos y empresarios, y el soporte legal que suministró el Estado. A cambio de esto, se enfatiza el perdón y el carácter “curativo”¹²⁵ de estos bordados.

Hay un patrón que se repite tanto en *Madres Terra* (2014), *Sudarios* (2011) y *Sumando Ausencias* (2016) como en esta ficha en el que la noción de víctima está vinculada con la catarsis y la sanación. En la construcción de un código para hablar sobre la violencia se enfatizan la función curativa del arte y de las prácticas de las víctimas en su proceso de duelo por encima de los señalamientos y denuncias que hacen estos sujetos políticos en los que en muchos casos apuntan al Estado.

¹²⁴ “El 10 de marzo del año 2000, paramilitares ingresaron a nuestra comunidad en el corregimiento de Mampuján, en la región de Montes de María, departamento de Bolívar, y nos obligaron a salir forzosamente del pueblo. Al día siguiente, 11 de marzo, asesinaron a doce campesinos en la vereda Las Brisas dañando profundamente nuestra comunidad.” Como una forma de reconstruir nuestras familias y superar el duelo, nosotras, mujeres de Mampuján organizadas (...) cosemos tapices en tela. Entre puntada y puntada transformamos el dolor de la guerra en un impulso de fuerza y esperanza, haciendo visibles las consecuencias del conflicto y promoviendo a través de un ejercicio de memoria, el perdón y la reconciliación para que esto no se repita.” (Asvidas, 2014)

¹²⁵ Nuevamente aparece esta noción de curativo incorporada al discurso sobre las prácticas de los colectivos. Rubiano proponía este cuarto período del arte que cura y restablece los lazos de la comunidad. Quisiera enfatizar aquí que esta noción aparece aplicada a las víctimas, son ellas las que deben pasar por ese proceso de curación cuando parte de lo que hacen con estos tapices es contar un relato de lo sucedido. Un relato en el que denuncian a los actores de su desplazamiento.

En la Sentencia Mampuján-Las Brisas¹²⁶ se establece que los bloques paramilitares de las A.U.C., estaban en comunicación con militares y políticos de la zona. También se reconoce que el Decreto Legislativo 3398 de 1965 favoreció la formación de grupos de autodefensas al declarar que el Ministerio de Defensa podía dotar de armas a grupos de civiles organizados para “restablecer la normalidad” en zonas de conflicto y que en el periodo de 1982 a 1986, mientras el Estado asumió una postura de diálogo con las guerrillas, las organizaciones paramilitares siguieron multiplicándose. Tenían como objetivo asesinar a ex guerrilleros indultados. Aunque este decreto se suspendió en 1989, en 1994 otro, Decreto 356, autorizó la creación de las CONVIVIR que en 1997 se consolidaron como las A.U.C. El crecimiento de estos grupos, además promovido por el Estado, fue financiado con dineros del narcotráfico y de empresarios y terratenientes. (2011:2-8)

La cronología que se traza en esta sentencia permite seguir la estrecha relación entre las acciones paramilitares y las políticas estatales. Incluso durante los procesos de negociación con las distintas guerrillas y el proceso de desmovilización del M-19 (1990), estatalmente se promovió el crecimiento de los grupos de autodefensa que las combatían. Las organizaciones políticas, que se formaron como consecuencia de las desmovilizaciones, fueron atacadas y la mayor parte de sus integrantes fueron asesinados.

La revisión de esta sentencia permite profundizar en las relaciones que ha establecido el Estado con los grupos paramilitares durante las negociaciones de paz con otros grupos insurgentes. Propongo detenerme brevemente en algunos puntos puesto que considero que permiten trazar relaciones con los presentes Acuerdos de Paz.

La Unión Patriótica (U.P.) surge, entre 1984 y 1986, como resultado de las conversaciones entre las F.A.R.C y el gobierno de Belisario Betancourt, mejor conocidos como los Acuerdos de la Uribe. Sin embargo, para los años noventa la mayor parte de los integrantes de este partido político habían sido asesinados. En un artículo del archivo del periódico *El Tiempo*, se describe:

“(…) ante el crecimiento de esta alternativa política los sectores más recalcitrantes de la oligarquía colombiana adoptaron la estrategia del genocidio¹²⁷ de los dirigentes, militantes y

¹²⁶ Disponible aquí:

https://www.minsalud.gov.co/Normatividad_Nuevo/Sentencia%20Mampujan%202011.pdf (consultada 08/01/2019)

¹²⁷ Una de las exigencias de las asociaciones de sobrevivientes es que se reconozca que este genocidio tenía el objetivo de eliminar la fuerza política de la U.P. con el asesinato de sus integrantes. De acuerdo con Iván Cepeda

simpatizantes de la U. P. que dio como resultado el homicidio de dos candidatos a la Presidencia de la República, Jaime Pardo Leal y Bernardo Jaramillo, 7 congresistas, 13 diputados, 11 alcaldes, 70 concejales, un sinnúmero de dirigentes militantes de base que podrían pasar de 3.000 personas. El mayor sacrificio lo ha sufrido el Partido Comunista Colombiano a quien le han asesinado la mayoría de su militancia en la apuesta por la UP.” (Urrego, 2004¹²⁸)

En 2010, la Corte Interamericana de Derechos Humanos establece la responsabilidad del Estado colombiano en la demanda interpuesta por organizaciones de representantes e integrantes de la U.P, por el asesinato de Manuel Cepeda Vargas. De acuerdo con el Centro por la Justicia y el Derecho Internacional (CEJIL), en ella se afirma que hubo una estructura organizada, en la que miembros del ejército y grupos paramilitares planificaron y asesinaron al senador ¹²⁹. En un caso similar, después de las negociaciones del gobierno y el M-19, se conforma la Alianza Democrática M-19. Muchos de sus integrantes fueron perseguidos y sufrieron atentados en el proceso de desmovilización y reintegración a la vida civil. El candidato a la presidencia, Carlos Pizarro Leongomez, en 1990 así como muchos de los representantes del partido.

En las sentencias de Mampuján-Las Brisas (Justicia y Paz) y la de Manuel Cepeda Vargas (CIDH) señalan el vínculo entre las políticas estatales y los grupos paramilitares en el exterminio de las fuerzas políticas de izquierda. El trazado de este vínculo puede seguirse desde el marco legal que se formula con los decretos, antes mencionados, hasta la planeación y ejecución de acciones conjuntas. En la descripción que hace Cepeda Castro¹³⁰ (2006) del caso presentado a la Corte Interamericana de Derechos Humanos, se propone una periodización de los momentos y los modos en los que se ha perseguido a los integrantes de la U.P y las organizaciones de izquierda, en el transcurso de distintos gobiernos. Cepeda

Castro, la categoría genocidio no contempla el móvil político, sin embargo, con las demandas contra el Estado lograron que en el código civil se aclarara esta acepción del crimen. Cepeda Castro, I. (2006) “Genocidio político: el caso de la Unión Patriótica” Disponible en: <http://www.corteidh.or.cr/tablas/r24797.pdf> (consultado el 10/01/2019)

¹²⁸ Alirio Urrego Mesa forma parte de la U.P. Este artículo fue escrito durante el período presidencial de Andrés Pastrana, los sobrevivientes del genocidio de la U.P. demandaron al Estado colombiano en 1996, exigiendo que este reconociera su responsabilidad. Durante este período presidencial se iniciaron los diálogos con las F.A.R.C., sin embargo, no llegaron a ningún tipo de acuerdo y en 2002 se suspendieron.

¹²⁹ El resumen de la sentencia descrita por los demandantes está disponible en: <https://www.cejil.org/es/corte-interamericana-condena-colombia-ejecucion-del-senador-manuel-cepeda> (consultado el 12/01/2019)

¹³⁰ Senador e hijo de Manuel Cepeda Vargas y representante de la fundación (del mismo nombre) que presentó la demanda ante la CIDH.

Castro expone que está fue una de las razones por las que las negociaciones para la reparación de las víctimas, entre los representantes de la U.P y el Estado se suspendieron en el 2006 puesto que “(...) durante el gobierno de Uribe Vélez continuaron las violaciones y amenazas contra la agrupación política, y además el gobierno alentó la persecución contra sus miembros.” (2006:103-104)

En 2016, dos décadas después de la demanda de la U.P. al Estado por su responsabilidad en el exterminio a esta organización, el Estado colombiano, en el gobierno de Juan Manuel Santos, reconoció públicamente su responsabilidad¹³¹. Este reconocimiento se hace después de que el actual Acuerdo de Paz con las F.A.R.C. fue firmado. Es posible argumentar que estas declaraciones suponen una ruptura pues el Estado está admitiendo el papel que cumplió en el exterminio de los grupos de la oposición en el pasado y hace un compromiso de no repetición, para poder avanzar hacia un proceso de reconciliación. La disposición del Estado a incluir las voces de la oposición, nuevos monumentos y prácticas artísticas sobre el conflicto respalda este argumento. No obstante, una mirada en detalle a la construcción de este archivo y cómo se están archivando estas experiencias ofrece un contraargumento.

Si volvemos sobre la propuesta curatorial del Museo y las producciones artísticas reseñadas en esta tesis podemos afirmar que lo que se ha habilitado con este tipo de discurso promovido por el Estado es un lenguaje para enmarcar la experiencia de la violencia en los términos de “perdón”, “reconciliación” y “unidad nacional”. Por lo tanto, en la estructuración de este archivo de la violencia hay una continuidad en los códigos con los que se instaura una narrativa del conflicto domesticada en la que los testimonios no suponen ningún tipo de amenaza a los modos en los que continúa operando el Estado.

La incorporación de estas narrativas se extiende también a un mercado transnacional como señalaba en el primer capítulo siguiendo a Guillermo Villamizar en la investigación que hace sobre la colección Daros. Este es un elemento importante a considerar dentro del análisis puesto que la abundancia de estas producciones artísticas encuentra un lugar importante en los espacios expositivos internacionales. Estas narrativas del Otro no sólo se incluyen en el relato nacional, también aparece en un relato global del que estas narrativas

¹³¹ Gutiérrez, T. (2016, septiembre 19). “Cuando Santos reconoció la responsabilidad del Estado en el genocidio contra la Unión Patriótica”, disponible en: <https://www.las2orillas.co/cuando-santos-reconocio-la-responsabilidad-del-estado-en-genocidio-contra-la-union-patriotica/> (consultado el 10/01/2019)

también hacen eco. En este marco, estas producciones pasan por un proceso de vaciamiento de sentido en el que la experiencia de la violencia se exotiza y se convierte en un objeto de consumo que limpia la imagen del portador.

En la sala *Memoria y Nación*, lo que se subraya de alguna manera, es el fin del conflicto, por encima de consignar un relato de lo sucedido. El hecho de que este no es un proceso acabado, ni lo son tampoco los anteriores procesos de paz, pasa a un segundo plano frente a la comunión de la multiplicidad de voces. Si bien, los grupos al margen de la ley, como las F.A.R.C, el M-19 y las A.U.C, han reconocido públicamente¹³² que han sido perpetradores pues los procesos de paz con estos actores han necesitado de un soporte jurídico en el que se reconozca cierta responsabilidad y en los medios de comunicación han aparecido como los principales administradores de violencia, en esta narrativa el Estado no se identifica como un actor del conflicto.

Lo que pretendo argumentar es que el anonimato de las víctimas y el “vaciamiento del potencial disruptivo de sus testimonios” (Gamboa, 2017), la domesticación de la experiencia de la violencia posibilita también el anonimato de los victimarios. En el Museo así como, en *Sumando Ausencias* (2016), se construye un discurso sobre la unidad y la reconciliación, en la que se convoca a la población civil a unirse, a perdonarse y a dejar el conflicto atrás. No obstante, el escenario de la justicia transicional no se perfila como un espacio ausente de conflicto, por el contrario, es justamente al enfrentar las demandas y disputas que en los periodos de enfrentamientos armados habían quedado al margen en donde se construyen espacios democráticos.

De discurso de la lucha contra “el terrorismo” y el narcotráfico pasamos a la reconciliación sin hacer ninguna parada. La agencia moral y social de las poblaciones de sobrevivientes queda obstruida por la imposición del perdón. Con el anonimato de las víctimas y el discurso de la conciliación, las discusiones sobre la restitución de tierras y los responsables del despojo y el desplazamiento nuevamente pasan a un segundo nivel. Siguiendo a Castillejo: “En estos escenarios transicionales cabe la posibilidad de domesticar el testimonio al punto de presentar como ruptura lo que en realidad es la continuidad de la violencia.” (2016: 130)

¹³² También antes de desmovilizarse, al menos las F.A.R.C y el M-19, reconocían ser los autores de secuestros y actos violentos.

En un informe presentado por DeJusticia sobre los asesinatos de líderes sociales y defensores de derechos humanos, entre 2016 y 2017, analizaron los reportes de distintas fuentes, cruzando los datos y concluyen que, en este período, la violencia contra estas poblaciones aumentó en un 10%¹³³. En este mismo sentido, *El Tiempo* reportó que, en el transcurso del primer semestre de 2018, de acuerdo a los datos del Instituto para el Desarrollo y la Paz (Indepaz), los asesinatos se incrementaron (30 más) en relación al mismo período del 2017 ¹³⁴. En el primer reporte señalado se especifica que hay una reorganización en las dinámicas del conflicto en los territorios puesto que, si bien, un bloque importante de las F.A.R.C se desmovilizó, el Ejército de Liberación Nacional (E.L.N), el Ejército Popular de Liberación (E.P.L), los Puntilleros y las Autodefensas Gaitanistas de Colombia (A.G.G) (estos dos últimos son facciones de las A.U.C.) siguen disputando espacios en el territorio nacional.

Contrario a lo que inicialmente decía el gobierno de Juan Manuel Santos ¹³⁵, un estudio realizado por el Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales (Iepri) de la Universidad Nacional afirma que sí hay cierta sistematicidad.

“En general, las víctimas eran defensores de derechos de tierra y territorio, denunciaban actos de corrupción, presencia de actores armados, reclutamiento forzado y microtráfico. Otras víctimas hacían oposición a megaproyectos económicos, defendían derechos sexuales y reproductivos o trabajaban en proyectos de sustitución de cultivos de uso ilícito y otros referentes a la implementación del Acuerdo de Paz entre el Estado y las Farc.” (Zamora, 2018)¹³⁶

¹³³ En este informe cruzan datos de la Oficina para el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (OACNUDH), la Cumbre Agraria y la Defensoría del Pueblo, Front Line Defenders, Instituto para el Desarrollo y la Paz (Indepaz) y Somos Defensores. Los números estimados que resultan de esta investigación son 166 líderes asesinados en 2016 y en 2017, 188. Disponible en : <https://hrdag.org/wp-content/uploads/2018/09/AsesinatosLi%CC%81deresSocialesColombia2016-2017-VERSIO%CC%81N-FINAL-PARA-WEB-2.pdf> (consultado el 14/01/2019)

¹³⁴ “123 líderes han sido asesinados en lo que va del 2018” (2018, julio 6) Disponible en: <https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/asesinatos-de-lideres-sociales-en-colombia-en-lo-que-va-del-2018-239834> (consultado el 14/01/2019)

¹³⁵ R.C.N (2017, noviembre 24) “Santos insiste en que no hay un patrón sistemático en asesinato de líderes sociales” <https://noticias.canalrcn.com/nacional-pais/santos-insiste-no-hay-un-patron-sistematico-asesinato-lideres-sociales> (consultado el 14/01/2019)

¹³⁶ Zamora, H. (2018, diciembre 17) “El 41% de los líderes sociales asesinados fueron atacados en sus viviendas” *El Tiempo*. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/justicia/investigacion/asesinato-de-lideres-sociales-va-en-aumento-y-es-sistematico-informe-306090> (consultado el 14/01/2019)

En ese mismo sentido, un informe de la Procuraduría General de la Nación de abril de 2018 sobre los defensores de derechos territoriales concluye que

“(…) que existe una especie de reciclaje de violencias para desarticular las luchas por la defensa de los derechos a la tierra y el territorio; que la sistematicidad en las violaciones a los derechos de los DDT se identifica a partir de dos tipos de patrones de violencia, uno que ocurre al margen del aparato estatal y otro que está relacionado con las instituciones del Estado; que sin perjuicio de la sistematicidad no es posible identificar un autor único o un plan que orqueste de forma centralizada todos los homicidios, y que hace falta superar los modelos reduccionistas de atención a ese fenómeno de violencia, que se centran en estrategias reactivas frente al síntoma del riesgo y no reconocen como parte del problema el abandono estatal de las causas relacionadas con la protección de derechos relacionados con la tierra y el territorio. (Procuraduría General de la Nación, 2018¹³⁷)

¿Existe un patrón similar al que sucedió la desmovilización de la Unión Patriótica y al M-19? La Procuraduría afirma que no hay un único autor de los asesinatos, sin embargo, que las instituciones del Estado son responsables en algunos casos y que el Estado ha fallado al garantizar la seguridad de estos actores políticos. El informe de la Procuraduría enfoca la investigación en los DDT (Defensores de Derechos Territoriales), es decir, a las comunidades que reclaman la restitución de tierras o las que se resisten al desplazamiento, y la violencia que ha resultado como consecuencia de los procesos de reclamo y restitución. Cuando menciona el “reciclaje de violencias” se refiere a los métodos paramilitares que siguen siendo utilizados para continuar desplazando a comunidades que se acogen a los mecanismos jurídicos de reparación a las víctimas.

Aunque la firma de los Acuerdos de Paz es relativamente reciente, el precedente de las negociaciones de paz anteriores hace que estas cifras no puedan ser atribuidas tan fácilmente a las dinámicas de la reorganización de otros grupos armados en el territorio. Los procesos anteriores han estado seguidos del exterminio de las facciones desmovilizadas y de los colectivos campesinos y sindicales que buscan ejercer sus derechos políticos.

En sus declaraciones, Juan Manuel Santos reconoce la responsabilidad del Estado en el exterminio de la U.P., sin embargo, niega que haya algo de sistemático en los asesinatos

¹³⁷ Procuraduría General de la Nación (2018, abril) “Violencia sistemática contra defensores de derechos territoriales en Colombia: Informe” Disponible en: https://www.procuraduria.gov.co/portal/media/file/180710_Violencia%20sistemica-contra%20defensores-derechos-territoriales.pdf (consultado el 14/01/2019)

de los líderes sociales y lo atribuye a eventos particulares. La Procuraduría describe que hay relación entre el desplazamiento forzado, la reclamación de tierras y los modos conjuntos de operar de los militares y grupos paramilitares. En este informe, por ejemplo, se describe que a pesar de que la Corte Constitucional ordenó el desalojo de poblaciones controladas por las A.G.C que habían desplazado a las comunidades originalmente propietarias de estas tierras, en 2017 fueron asesinados 25 líderes defensores del territorio y los otros habitantes habían huido de la región pues en abril de 2018 todavía no habían recibido respuestas del gobierno. El desplazamiento de estas poblaciones comenzó en 1996, a pesar de que había un fuerte control de las fuerzas del Estado en ese momento, cuando empiezan las incursiones paramilitares. (Procuraduría General de la Nación, 2018: 41-45)

La narrativa que privilegia la firma de los Acuerdos como el fin del conflicto, excluye que la multiplicidad de voces, ahí retratadas, también disputan territorios e intereses y que el Estado ha sido un actor activo en la disputa del territorio. El discurso estatal, por otra parte, promueve la reconciliación y la restitución simbólica de las víctimas, cumpliendo un papel similar al que cumplía durante el enfrentamiento armado. Lo que se presenta como una ruptura, en acciones resulta una forma de continuidad. A través de la composición de estos espacios de la memoria, el Estado se enuncia como un benefactor y se distancia de su papel en el conflicto que continúa hasta este momento.

Entre las adiciones y reestructuraciones de las salas del museo también se inserta la obra más reciente de Salcedo, *Fragmentos* (2018). La pieza compuesta por placas de hierro fundido, hechas con el material de las armas entregadas por las F.A.R.C., se encuentra en otro inmueble, no obstante, es administrada por el Museo Nacional. El espacio construido por el arquitecto Carlos Granada, combina la nueva estructura con las ruinas en tapia pisada de la edificación que se encontraba antes en un lote cercano al Archivo de la Nación, en el centro de Bogotá. El metal entregado a Salcedo fue moldeado por su equipo de trabajo y mujeres que habían sido objeto de abusos sexuales durante el conflicto armado. En el espacio expositivo las placas están distribuidas horizontalmente y forman una superficie que cubre el suelo del lugar. En la pre-inauguración del espacio Salcedo describió la manera en la que se habían hecho las placas y las reflexiones que acompañaron su trabajo. La noción de monumento, afirma, no coincide con el propósito de mostrar la fragmentación y distintas perspectivas que ella pretende mostrar con su obra. Además de que implícitamente, ésta hace

referencia al triunfo de unos sobre otros, a un enfrentamiento bélico. Su propuesta se opone a esto por lo que lo considera un contra-monumento, un soporte sobre el que en igualdad de condiciones se puede dar un diálogo¹³⁸, siguiendo a Salcedo:

“En este momento histórico de Colombia, carecemos de símbolos que puedan ser convertidos en monumentos capaces de otorgarle a la sociedad en su conjunto una versión única de lo que nos ocurrió durante estos largos años de conflicto.” (Salcedo, 2018)

Aunque el museo se inauguró sólo con la obra de Salcedo, la convocatoria para que sea intervenido con otras prácticas artísticas está abierta y habrá otro proceso de selección de propuestas¹³⁹.

No quiero detenerme mucho en esta obra, sin embargo, considero que hay cierta continuidad en el planteamiento de esta y *Sumando Ausencias* (2016) y que preguntarnos por la manera en la que estas piezas inscriben a las víctimas en la narrativa puede arrojar luces sobre lo que nos ocupa en este capítulo. En ambos casos, la participación de otros (los voluntarios y las mujeres, víctimas de abuso sexual) y la experiencia de las víctimas, se señalan como un factor formal importante. Salcedo se refiere a *Fragmentos* (2018) como una obra colectiva, así como se ha referido a la acción de duelo de 2016, en la que propone que sean ellas quienes narren y “forjen una nueva realidad con 9.000 armas menos.”¹⁴⁰

Sostengo que en los modos de hacer hay una reiteración del anonimato de quienes participan ella y que el aspecto colaborativo se reduce a la ejecución de la idea de Salcedo. En este caso “las víctimas de la violencia sexual” son nuevamente una referencia narrativa, que fortalece y de alguna manera justifica la obra. No obstante, tanto en su discurso como en el de los medios de comunicación, la mención a estos sujetos se trata como un dato del contexto, como una herramienta para comprender por qué esa pieza debe estar ahí. Las relaciones de poder ya manifiestas en otros ámbitos de la vida social y política se afirman limitando la agencia social y moral, bajo un modelo de perdón y reconciliación que les impide incluso decidir qué hacer con las armas que las violentaron. Su posibilidad de acción está

¹³⁸ La transcripción y el registro en vídeo de la inauguración están disponibles en: “Así es la obra que Salcedo está construyendo con armas de las FARC”: <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/doris-salcedo-monumento-armas-de-las-farc-acuerdos-de-paz/70319> (consultada por última vez 04/01/2019)

¹³⁹ La convocatoria específica que es para artistas de trayectoria media (6-19 años) y alta (20 años). Disponible en: http://www.museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Convocatoria_Fragmentos.aspx (consultada 05/01/2019)

¹⁴⁰ Entrevista de Doris Salcedo con María Jimena Duzán. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MdNLzcx14uE> (consultada 07/01/2019)

limitada a la “curación” y al perdón. El espacio y las placas se proponen como un lugar desde el que se puede entablar un diálogo, en igualdad de condiciones, no obstante, en él se evidencia la disparidad de condiciones y cuáles son las voces autorizadas.

Si bien, Salcedo recurre a la experiencia de las víctimas como soporte de su obra y argumenta que es por esto que prefiere no dar muchas entrevistas (pues no es a ella a la que le corresponde este lugar), coyunturalmente su obra ha ocupado el lugar de la voz de ellas proponiendo un marco para pensar estas experiencias. Tanto en *Fragments* (2018) como en *Sumando Ausencias* (2016) se enfatiza en anonimato de “las víctimas” o “las mujeres víctimas de violencia sexual” en el carácter colaborativo de las acciones¹⁴¹.

En el tratamiento que dan los medios de comunicación y el mismo Estado (al adjudicar este espacio a artistas de larga trayectoria) a las iniciativas de las víctimas esta condición anónima, de las “otras” voces se acentúa. El Estado ha administrado estos espacios de tal manera que en la formulación del discurso de la memoria las víctimas no tengan ningún tipo de agencia. Las prácticas artísticas lejos de promover *espacios democráticos* han sido un medio para que el Estado afirme su poder y construya una narrativa del conflicto en la que desconoce su responsabilidad y su papel activo en el exterminio de la disidencia.

4. Reflexiones finales

A modo de cierre, me propongo retomar algunos aspectos centrales para la propuesta y desarrollo de este proyecto de investigación. Como menciono en la introducción, las perspectivas teóricas de los Estudios Culturales, la Crítica Poscolonial y los cuestionamientos formulados dentro del movimiento feminista son fundamentales para la construcción de este objeto puesto que se han ocupado de las relaciones de poder de los grupos subordinados en contextos específicos. Aunque no hice ninguna reflexión al respecto, las personas entrevistadas para esta tesis fueron en su mayoría mujeres. Esto no fue intencional, cuando

¹⁴¹ Es relevante mencionar que entre estas dos obras Salcedo presentó *Palimpsesto* (2017) en el Museo Reina Sofía, en Madrid. En esta obra que formalmente también tiene muchas similitudes con *Sumando Ausencias* (2016), Salcedo enfatizó la importancia de investigar el pasado de los nombres que fueron usados para la instalación, el acento puesto en esa obra está en combatir ese anonimato. Una reseña de esta obra está disponible en: <http://www.elcolombiano.com/cultura/doris-salcedo-esculpe-su-nombre-en-la-historia-del-arte-LK7491397> (consultado el 05/01/2019)

busqué acercarme a las personas que habían participado en las manifestaciones de octubre de 2016, las que respondieron y mostraron disposición a hablar conmigo fueron mujeres. No profundicé en esto, sin embargo, considero importante mencionarlo pues puede derivar en otro punto de reflexión que no pude incluir aquí pero que es importante considerar.

En *¿Puede el subalterno hablar?* (2003), cuando Gayatri Spivak retoma el problema de la representación en Marx, propone también una reflexión sobre las elaboraciones intelectuales sobre los problemas de clase, raza y género. Cuestiona así, el papel de los intelectuales en la construcción de identidades de los grupos subalternos. De esta misma manera, esto me permitió interpelar al campo del arte en la construcción de un relato sobre el conflicto armado, en el que se fija el significado de la categoría de víctima.

Del mismo modo, Saba Mahmood (2008) se aproxima al problema de la agencia social y moral de las mujeres en el movimiento de las mezquitas cuestionando los presupuestos en torno a la voluntad y la libertad de las víctimas. Aquí señala que estos últimos elementos también están moldeados por cuestiones de raza y clase que deben ser leídos en los contextos sociales específicos. A este respecto, la noción de agencia que presenta permite deshacerse de la relación inmediata con la idea de resistencia. La razón por la que era necesario distanciarse de esta última, es porque en la categoría de víctima, la noción de resistencia se adhiere al modelo arquetípico de las figuras religiosas.

Ante la necesidad de situar estas reflexiones dentro del contexto específico del conflicto armado colombiano en el que los grupos de sobrevivientes han pertenecido a poblaciones subordinadas, estas perspectivas teóricas me permitieron complejizar mi mirada. Aunque es importante enmarcar la discusión en el campo del arte colombiano y el desarrollo del corpus de la obra de Salcedo, estos procesos de construcción de sentido tienen efectos en un campo más amplio como se hizo claro en los debates que se desprendieron de la intervención de Salcedo a la Plaza de Bolívar.

Con el propósito de analizar la conformación de un discurso sobre el arte político, en el primer capítulo esta categoría me permitió reflexionar sobre el entramado de relaciones de poder que han intervenido en la constitución de las narrativas de la violencia en Colombia. Estas discusiones en las que se inserta la obra de Doris Salcedo hicieron visible cómo intervienen la circulación y exhibición de las producciones artísticas de la violencia en la manera en la que se conforma un relato sobre el conflicto armado en Colombia. Sobre estos

distintos momentos Álvaro Medina y Margarita Malagón-Kurka proponen relacionar las formas de la violencia y la producción artística de cada período. A pesar de que la violencia parece una constante en la historia del país, las referencias a esta no siempre fueron bien recibidas por la crítica. Las pinturas más importantes en la producción de los artistas modernos, en este sentido, fueron marginalizadas por Marta Traba y los espacios de exhibición, relegándose a colecciones privadas. Es decir que, aunque la violencia ha sido una constante, su exposición al público fue durante mucho tiempo limitada. Estas obras resurgieron a finales de los noventa como parte de propuestas curatoriales que pretendían retomar estas obras como parte de una narrativa de la violencia que había permanecido oculta.

Actualmente, estas producciones artísticas han cobrado relevancia en las discusiones sobre las políticas de la memoria. La inauguración del Centro de Memoria, de *Fragmentos* (2018) y la reestructuración de la propuesta curatorial del Museo Nacional permite que estas obras se inserten como parte de la narrativa sobre la nación. Además de *Sumando Ausencias* (2016), *Fragmentos* (2018), *Madres Terra* (2013) y *Sudarios* (2011), la obra de Juan Manuel Echavarría se ha exhibido en varias ocasiones en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) en los últimos años. ¿Qué mecanismos se habilitan para que suceda esta apertura? ¿Qué permite que la presencia de una *acción de duelo* como *Sumando Ausencias* (2016) presente 1900 nombres de víctimas en el centro político del país sin que esto suponga un cuestionamiento al Estado? En este mismo sentido, ¿Por qué esto si implica una disputa con los otros manifestantes?

Una de las preguntas que surgió al revisar *Sumando Ausencias* (2016) y los espacios de exhibición mencionados, es sí podemos pensar en un cambio en el discurso del Estado respecto al conflicto armado y las víctimas. Por una parte, la apertura de estos espacios puede pensarse como la disposición para poner estos temas sobre la mesa. Sin embargo, al detenernos en esta *acción de duelo*, la función que parece cumplir aquí es ambivalente. La imagen que compone Salcedo le permitió al gobierno reclamarla como una muestra de que a pesar de los resultados de plebiscito había unidad en torno al tema de la paz. Por otra parte, la ocupación de la Plaza de Bolívar, el desplazamiento del *Campamento por la Paz*, profundiza el conflicto que ya se había manifestado en los resultados de la votación.

Spivak parte de la pregunta por la capacidad de habla del subalterno para analizar la manera en la que Foucault y Deleuze construyen un Otro. Esto resonó con la centralidad que

Salcedo otorga a las víctimas cuando reflexiona acerca de *Sumando Ausencias* (2016) y la necesidad de hacer esta *acción de duelo*. Paralelamente, el discurso del arte político contemporáneo se edifica en torno a la noción de la experiencia de las víctimas. El trazado que hace Spivak, me permite además elaborar una reflexión sobre el papel que cumplen los intelectuales en la legitimación de la construcción del Otro en la que es necesario situar la producción, la circulación y el mercado de la obra de Salcedo. La producción de la obra se hace en Colombia, es exhibida (en su mayor parte) en EE.UU y Europa donde también es adquirida. En este sentido, las investigaciones y apuestas teóricas en Colombia han hecho un esfuerzo por analizar qué y cómo ha habilitado el discurso del arte político operaciones discursivas en el contexto local y global. Badawi expone la poca visibilidad que han tenido las representaciones de la guerra y la violencia en el país. Villamizar señala quién ha adquirido la obra de Salcedo y cómo ha sido útil a un discurso filántropo de corporaciones como Daros y Tate.

Con el propósito de profundizar en estas preguntas, consideré necesario revisar el marco legal y las políticas de la memoria que están siendo promovidas estatalmente por lo que acudí a otras prácticas artísticas y espacios institucionales que pudieran arrojar luces sobre cómo se están construyendo las narrativas del conflicto armado y qué lugar tenían las víctimas en estos espacios. Aunque durante todo el texto sigo haciendo uso de la palabra víctima, en el segundo capítulo llegué a la conclusión de que esta funcionaba cómo un significativo vacío con el que se justifica un discurso de reconciliación. En el uso indistinto de la categoría se ha construido una especie de entidad anónima que sufre y perdona.

La categoría de agencia social, en los términos propuestos por Mahmood me permitió pensar la capacidad de acción de las víctimas en relación a las condiciones específicas del postconflicto y el lugar que ocupaban las prácticas artísticas en esta articulación. Estos espacios apartándose del presupuesto inicial de que eran espacios democráticos resultaron promover una especie de pedagogía en la que las víctimas deben encarnar un modelo del sufrimiento y el perdón. De igual manera, Castillejo señala que estos discursos responden a una narrativa transnacional en la que se inscriben los procesos de justicia transicional.

A principios de los 2000 las *acciones de duelo* promovidas por Salcedo (2002), las inauguraciones del Museo de la Memoria de Medellín (2006) y del Centro de Memoria en el 2012, así como del espacio de la memoria de *Fragments* (2018) marcan una apertura en el

discurso estatal para hablar de la violencia y la memoria. No obstante, durante la mayor parte de este período (2002-2010) desde políticas estatales se promovió el exterminio de las guerrillas, se criminalizó a los desmovilizados y a cualquier tipo de oposición al gobierno. La discusión que detona *Sumando Ausencias* (2016) al instalarse en la plaza, en medio de protestas y manifestaciones, evidencia el conflicto presente y la necesidad de espacios democráticos.

A pesar de que plataformas, como los museos y espacios de memoria mencionados, están ahí, los espacios de expresión son negados a cualquier otro discurso que no sea el de la paz y la reconciliación; esto es lo que sucede cuando *Sumando Ausencias* (2016) bloquea la plaza. Las manifestaciones que ahondan en la necesidad de discusión, son desplazadas por una imagen en la que se resalta el trabajo conjunto por la paz. La agencia social en estos espacios es muy reducida puesto que el discurso estatal enmarcó la construcción de lo público en el discurso de la reconciliación. Lo que le permite centrarse en los aspectos menos problemáticos de la enunciación de un nuevo proyecto de nación pues no debe confrontar su papel como actor en el conflicto. Asimismo, quienes nos enfrentamos a esta acción asumimos un lugar similar. El espectador, el voluntario, son testigos o creadores de un espacio en el que se construye el consenso por las víctimas.

Coyunturalmente, la potente acción de duelo de Salcedo permite que el Estado afirme este tipo de discurso, que también se enuncia en la curaduría de la sala *Memoria y Nación* en el Museo Nacional. En este espacio se enfatiza la multiculturalidad y la multiplicidad de voces que componen la nación. Sin embargo, este no supone una plataforma para que las distintas voces se expresen, sus tejidos y fotografías son usadas para completar la imagen de lo múltiple vaciando de contenido las narrativas que ahí se expresan como sucede con los bordados de las mujeres de Mampuján. Las víctimas son referencias narrativas en un discurso sobre el pasado violento y el actual posconflicto.

Bibliografía

- Acuerdo Final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera. [En línea] Disponible en: <http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/procesos-y-conversaciones/Documentos%20compartidos/24-11-2016NuevoAcuerdoFinal.pdf> (consultado el 02/01/2019)
- Amador-Baquiro, J. (2010). “El intersticio de la víctima-victimario: un análisis de los procesos de subjetivación de cuatro desvinculados de grupos armados en Colombia.” *Universitas Humanística*, 69(69). Disponible en: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/2290>
- Alarcón, O. (2015). “La séptima papeleta.” *El Espectador* [En línea] Disponible en: <https://www.elespectador.com/opinion/la-septima-papeleta-columna-569151> (consultado el 02/01/2019)
- Alto Comisionado para la Paz. (2015) “Borrador Conjunto” <http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/procesos-y-conversaciones/proceso-de-paz-con-las-farc-ep/Documents/acuerdo-victimas.pdf> (consultado el 4/11/2018)
- AFP (2016, diciembre 10) “Santos recibe el Premio Nobel de la Paz y se lo dedica a las víctimas.” *El País* [En línea] Disponible en: <https://www.elpais.com.uy/mundo/santos-recibe-nobel-paz-dedica-victimas-conflicto.html> (consultado el 22/07/2018)
- Arcos-Palma, R. (2016, octubre 16) “Sumando Ausencias de Doris Salcedo: ¿oportuna u oportunista? [En línea] *Razón Pública*. Disponible en: <https://www.razonpublica.com/index.php/cultura/9788-sumando-ausencias-de-doris-salcedo-%C2%BFoportunau-oportunista.html> (consultado el 11/11/2018)
- Badawi, H. (2015). “Arte Político y mercado en Colombia: una breve genealogía, 1962-1992.” Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/arte-politico-y-mercado-en-colombia-una-breve-genealogia-1962-1992/> (consultado el 17/08/2018)
- _____ (2018, Septiembre 21). “Recordar a Fernando, olvidar a Botero.” Disponible en: <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/recordar-a-fernando-olvidar-a-botero-fernando-botero-y-el-mercado-del-arte-una-breve-historia/>

- _____ (2011) “Mercado del arte y programas de adquisiciones del Banco de la República” Disponible en: <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/?p=96> (consultado 09/10/2018)
- Bal, M. (2010). *De lo que no se puede hablar, el arte político de Doris Salcedo*. Chicago, EE.UU. Chicago University Press
- Ball, P, Rodríguez, C y Rozo, V (2018, agosto) “Asesinatos de líderes sociales en Colombia 2016-2017: una estimación del universo” Disponible en: <https://hrdag.org/wp-content/uploads/2018/09/AsesinatosLi%CC%81deresSocialesColombia2016-2017-VERSIO%CC%81N-FINAL-PARA-WEB-2.pdf>
- Barreto, H. (2009). Las víctimas en el proceso de justicia y paz, Carácter simbólico de la verdad, justicia y la reparación en la transición hacia la convivencia tolerante. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3319032.pdf> (consultado el 10/07/2018)
- Biosca Azcoiti, J. (2018, mayo 9). “ El Ejército colombiano mató a 10.000 civiles para mejorar las estadísticas en la guerra contra los rebeldes” Disponible en: https://www.eldiario.es/theguardian/Ejercito-colombiano-civiles-falsos-positivos_0_769573313.html (consultado el 23/11/2018)
- Bolívar, A. (2015, enero 21) “ Las víctimas en el proceso de paz” Disponible en: <https://www.dejusticia.org/column/las-victimas-en-el-proceso-de-paz/>
- Bustamante, J. (2018, agosto 25). “Memoria capital” [En línea] *El Espectador*. Disponible en: <https://colombia2020.elespectador.com/opinion/memoria-capital> (consultado el 11/11/2018)
- Butler, J. (2012). Cuerpos en alianza y la política de la calle. Disponible en: <http://www.trasversales.net/t26jb.htm> (consultado el 12/07/2018)
- Camacho, Corchuelo, Melo y Rojas (1981) “Colombia en los 80: hacia una caracterización de la coyuntura histórica en Colombia.” *Boletín de Cultura socioeconómica* # 4. Disponible en: <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/5333/1/COLOMBIA%20EN%20LOS%2080.pdf> (Consultado 16/03/2018)

- Cardona Alzate, J. y González Navarro, C. (2016) “El exterminio de la UP.” *El espectador*. Disponible en: <https://colombia2020.elespectador.com/pais/el-exterminio-de-la> (consultado el 31/03/2018)
- Cartel Urbano (2018). Exposición Mafapo. Disponible en: <http://cartelurbano.com/cartelurbano.com/eventos/agenda/exposicion-mafapo>
- Castrillón, G. (2015, noviembre 19). “Las tejedoras de Mampuján: La fuerza femenina del perdón.” *El Espectador*. Disponible en: <https://www.elespectador.com/cromos/hoy-historias-cronicas/las-tejedoras-de-mampujan-la-fuerza-femenina-del-perdon-16675> (consultado el 19/07/2018)
- Cejil (2010, junio 23) “Corte Interamericana condena a Colombia por la ejecución del senador Manuel Cepeda” Disponible en: <https://www.cejil.org/es/corte-interamericana-condena-colombia-ejecucion-del-senador-manuel-cepeda>
- Centro Internacional para la Justicia Transicional. “Mecanismos de justicia transicional en Colombia.” Disponible en: <https://www.ictj.org/sites/default/files/subsites/colombia-linea-tiempo/index.html> (consultado el 16/03/2018)
- Centro Nacional de Memoria Histórica. “Una década sin respuesta para la madres de Soacha”. Disponible en: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/en/noticias/noticias-cmh/una-decada-sin-respuesta-para-las-madres-de-soacha> (consultado el 29/11/2018)
- Cepeda Castro, I. (2006) “Genocidio político: el caso de la Unión Patriótica” Disponible en: <http://www.corteidh.or.cr/tablas/r24797.pdf> (consultado 10/01/2019)
- Cerón, J. (2002). Memoria y Dolor, el contramonumento en Doris Salcedo. *Revista Semana*. Disponible en: <http://www.semana.com/cultura/articulo/memoria-dolor-contramonumento-doris-salcedo/54519-3> (consultado el 15/03/2018)
- Constitución Política de Colombia 1991. [En línea] Disponible en: <http://es.presidencia.gov.co/normativa/normativa/Constitucion-Politica-Colombia-1991.pdf> (consultado el 02/01/2019)
- Cosoy, Natalio. (5 de noviembre de 2015). A 30 años de las ‘28 horas de terror’: así fue la toma del Palacio de Justicia en Colombia. BBC. Disponible en: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/11/151030_colombia_30_aniversario_toma_palacio_de_justicia_nc (consultado el 29/03/2018)

- Demanda ante la Corte Interamericana caso Manuel Cepeda Vargas (2008, noviembre 14)
 Disponible en: <http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/cepeda/demanda.pdf>
- Doria, P. (2016, octubre 10) Las críticas a Doris Salcedo por su intervención a la Plaza de Bolívar. Disponible en: <https://www.semana.com/cultura/articulo/criticas-a-la-obra-de-doris-salcedo-sumando-ausencias/498873> (consultado el 22/07/2018)
- Duzán, María J. (2018, diciembre 10). Entrevista a Doris Salcedo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MdNLzcx14uE> (consultado 07/01/2019)
- Foer, A. (2012, noviembre 2). Reparación simbólica: mecanismo eficaz para la justicia restaurativa. El Espectador. Disponible en: <https://www.elespectador.com/opinion/reparacion-simbolica-mecanismo-eficaz-para-la-justicia-restaurativa-columna-384948> (consultado el 11/08/2018)
- Fallo de la Corte Suprema de Justicia, sala de casación penal (2011, abril 27) “Acta No. 139”
 Disponible en: https://www.minsalud.gov.co/Normatividad_Nuevo/Sentencia%20Mampujan%202011.pdf
- Gamboa, A. (2016) “Víctimas del arte: reflexiones en torno a la representación de la guerra en Colombia.” Calle 14, 11 (19) pp. 30-43. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/2790/279049734003.pdf> (consultado el 16/03/2018)
- Gutiérrez, T. (2016, septiembre 19). “Cuando Santos reconoció la responsabilidad del Estado en el genocidio contra la Unión Patriótica), disponible en: <https://www.las2orillas.co/cuando-santos-reconocio-la-responsabilidad-del-estado-en-genocidio-contra-la-union-patriotica/> (consultado el 10/01/2019)
- Guzmán, L. (2018, junio 9) La historia de las fotos de las madres de falsos positivos en Soacha. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/exposicion-de-las-madres-de-soacha-en-el-centro-de-memoria-historica-228254> (consultado el 22/07/2018)
- Hall, Stuart (2014) Sin Garantías. *Editorial Universidad del Cauca*. Popayán, Colombia
- Huyssen, A. (2003). *Present Pasts, Urban palimpsests and the politics of memory*. California, EE. UU. Stanford University Press

- Informe Procuraduría General de la Nación (2018, abril) Disponible en: https://www.procuraduria.gov.co/portal/media/file/180710_Violencia%20sistemica-contra%20defensores-derechos-territoriales.pdf
- Jaramillo, R. (2018, mayo 18) “Las víctimas y no Doris Salcedo son las que deben decidir qué hacer con las armas de las Farc”. Las 2 Orillas. Disponible en : <https://www.las2orillas.co/las-victimas-y-no-doris-salcedo-son-las-que-deben-decidir-que-hacer-con-las-armas-de-las-farc/> (consultado el 29/11/2018)
- López, J. (2018, abril 9). ¿Cómo se hace un museo para conmemorar a las víctimas del conflicto? Disponible en: <http://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/asi-sera-el-museo-de-memoria-historica-de-colombia-202954> (consultado el 22/07/2018)
- López-Rosas, W. et al. (2015). Arte y disidencia política: memorias del Taller 4 Rojo [En línea] Disponible en: https://www.academia.edu/33403832/arte_y_disidencia_pol%C3%ADtica_memorias_del_Taller_4_Rojo_-_intro.pdf
- Ley 975 de 2005 (2005, julio 25) Disponible en: https://www.cejil.org/sites/default/files/ley_975_de_2005_0.pdf (consultado 12/12/2018)
- Macías, A. (2015, junio 25). “Santos apoya a generales de falsos positivos.” Disponible en: <http://www.elcolombiano.com/colombia/paz-y-derechos-humanos/santos-apoya-a-generales-acusados-de-falsos-positivos-MK2194790> (consultado el 22/07/2018)
- Mahmood, S. (2001) “Teoría feminista y el agente social dócil: Algunas reflexiones sobre el renacimiento islámico en Egipto.” En Suarez Navaz, Liliana; Hernández Rosalba Aída: Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes, Cátedra, Madrid, 2008.
- Malagón-Kurka, M. (2008). “Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980.” *Revista de Estudios Sociales*, [en línea] (31). Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81503102>
- Manen, Martí (2012). “El Museo Reina Sofía y América Latina.” Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/america-latina-y-el-museo-reina-sofia/> (consultado el 20/10/2018)

- Mantilla Ruíz, J. (2017, octubre 3) “Doris Salcedo: Lo difícil es lograr una imagen invisible, una iconografía sutil” [En línea] *El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/09/29/babelia/1506702218_231288.html (consultado 04/01/2018)
- Marcos, A. (2018, junio 10). “Las madres de los falsos positivos se entierran para recordar a sus hijos.” *El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/06/08/actualidad/1528464441_232950.html (consultado el 12/12/2018)
- Márquez, N. (2018, agosto 29). “A pesar del dolor, nosotras queremos un país en paz: madres de Soacha.” [En línea] *Pacifista*. Disponible en: <https://pacifista.tv/notas/a-pegar-del-dolor-nosotras-queremos-un-pais-en-paz-madres-de-soacha/> (consultado el 12/12/2018)
- Museum of Contemporary Art (2015, febrero 27) Doris Salcedo’s Public Works [Archivo de vídeo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xdt2vZ9YpwE&t=676s> (consultado el 16/03/2018)
- Neruda, P. (1957) *Odas elementales*. Chile, Pehuén Editores.
- Neira, Armando (2018, diciembre 10) “Mi obra invita al silencio para que nos podamos escuchar” Disponible en: <https://www.eltiempo.com/cultura/entrevista-a-la-artista-colombiana-doris-salcedo-302974>
- Ospina, L. (2012, abril 1). Donación y autodonación. La Silla Vacía. Disponible en: <https://lasillavacia.com/elblogueo/lospina/32463/donacion-y-autodonacion-botero>
- _____ (2015, mayo 22). “Arte, memoria y monumento.” *Revista Arcadia*. Disponible en: <https://www.revistaarcadia.com/opinion/columnas/articulo/arte-memoria-monumento/42566> (consultado 10/07/2018)
- Orozco, C. (2016, octubre 15). “Quisiera que toda mi obra fuera una oración fúnebre: Doris Salcedo.” [En línea] *El Espectador*. Disponible en: <https://www.elespectador.com/entrevista-de-cecilia-orozco/quisiera-toda-mi-obra-fuera-una-oracion-funebre-doris-s-articulo-660581>
- Plata, O. (2011). De la ley de Justicia y Paz a la ley de víctimas, de la indignación a la reconciliación. Disponible en:

- <http://www.redalyc.org/html/4077/407736375003/index.html> (consultado el 12/07/2018)
- Ponce de León, C. & Rueda, S. Tres décadas de arte en expansión, 1980 al presente [Textos curatoriales y curaduría] Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/tres-d%C3%A9cadas-de-arte-en-expansi%C3%B3n-1980-al-presente> (consultado el 29/11/2018)
- Post Office Cowboys (2013, Julio 9). Entrevista Doris Salcedo [Archivo de vídeo] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=G68O3DYLM4k&t=44s> (consultado el 06/06/2018)
- Procuraduría General de la Nación (2018, abril) “Violencia sistemática contra defensores de derechos territoriales en Colombia: Informe” Disponible en: https://www.procuraduria.gov.co/portal/media/file/180710_Violencia%20sistemica-contra%20defensores-derechos-territoriales.pdf (consultado el 14/01/2019)
- Pitta, Antonio (2017, septiembre 24) “El duelo colectivo de Doris Salcedo”, disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/09/24/actualidad/1506279543_990680.html (consultado 12/06/2019)
- RCN Radio (2013, Junio 26) “Alerta por reclutamiento forzado de jóvenes en Soacha y el sur de Bogotá” *RCN Radio* [En línea] Disponible en: <https://www.rcnradio.com/colombia/sigue-reclutamiento-de-jovenes-en-soacha-y-el-sur-de-bogota-74188> (consultado en 12/12/2018)
- _____ (2017, noviembre 24) “Santos insiste en que no hay un patrón sistemático en asesinato de líderes sociales” <https://noticias.canalrcn.com/nacional-pais/santos-insiste-no-hay-un-patron-sistemico-asesinato-lideres-sociales> (consultado el 14/01/2019)
- Rabotnikof, N. (2005). En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea. Instituto de investigaciones filosóficas. México.
- Red Cultural del Banco de la Republica. Miembros de la Asamblea Nacional Constituyente de 1991. [En línea] Disponible en: http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Miembros_de_la_Asamblea_Nacional_Constituyente_de_1991 (consultado el 02/01/2019)

- Reyes. E (2014, agosto 15) “Las víctimas de la guerra en Colombia tienen la palabra” https://elpais.com/internacional/2014/08/15/actualidad/1408126436_497733.html
- Redacción BBC (2015, septiembre 15) “ Cronología de las negociaciones entre el gobierno colombiano y las Farc” Disponible en: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/09/150923_cronologia_farc_colombia_paz
- Redacción El Espectador (2018, mayo 15) “ Caso Unión Patriótica será resuelto en la Corte Interamericana de Derechos Humanos ” Disponible: <https://www.elespectador.com/colombia2020/justicia/caso-union-patriotica-sera-resuelto-en-la-corte-interamericana-de-derechos-humanos-articulo-856681>
- Redacción Semana (2002, octubre 13) “El enigma de Doris Salcedo” *Revista Semana*. Disponible en: <http://www.semana.com/cultura/articulo/el-enigma-doris-salcedo/54505-3> (consultado el 15/03/2018)
- _____ (2016, septiembre 9) “ Lo que el arte ayudó a contar” Disponible en: <https://www.semana.com/nacion/articulo/proceso-de-paz-artistas-retratan-la-violencia-en-colombia/496127>
- _____ (2018, febrero 2) “Fiesta de sangre: así fue la masacre del Salado”. Disponible en: <https://www.semana.com/nacion/articulo/masacre-de-el-salado-como-la-planearon-y-ejecutaron-los-paramilitares/557580>
- _____ (2016, mayo 19) “Fomentar la cultura es construir paz: Juan Manuel Santos” Disponible en: <https://www.semana.com/cultura/articulo/juan-manuel-santos-dice-que-fomentar-la-cultura-es-construir-paz/474235>
- _____ (2017, junio 22) “¿Y si el arte y la cultura fueran las claves para la reconciliación en Colombia?” Disponible en: <https://www.semana.com/nacion/articulo/el-arte-y-la-cultura-como-agentes-de-transformacion-y-reconciliacion-en-colombia/529466>
- Redacción Cultura. (2018, mayo 29) “Madres de Soacha protagonizan nueva exposición en el Centro de Memoria” *El Espectador* [En línea] Disponible en: <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/las-madres-de-soacha-protagonistas-en-la-nueva-exposicion-del-centro-de-memoria-paz-y-reconciliacion-articulo-791418> (consultado el 29/11/2018)

Redacción El Tiempo. (2009, mayo 6). “La artista Beatriz González interviene los columbarios del Cementerio Central.” *El Tiempo* [En línea] Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-5147907> (consultado el 18/03/2018)

_____ (2018, julio 6) “123 líderes han sido asesinados en lo que va del 2018” Disponible en: <https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/asesinatos-de-lideres-sociales-en-colombia-en-lo-que-va-del-2018-239834> (consultado el 14/01/2019)

_____ (2018, diciembre 17) “El 41% de líderes sociales asesinados fueron atacados en sus viviendas” Disponible en: <https://www.eltiempo.com/justicia/investigacion/asesinato-de-lideres-sociales-va-en-aumento-y-es-sistematico-informe-306090>

_____ (2009, mayo 20) “Cambio conoció los hornos crematorios que construyeron los paramilitares en Norte de Santander” Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-5235387> (consultado el 01/03/2019)

_____ (2019, enero 10) “Lo que ha encontrado la justicia sobre el asesinato de líderes sociales” Disponible en: <https://www.eltiempo.com/justicia/delitos/particulares-los-mayores-autores-de-crime-312984?hootPostID=9c390a162aa81e7789dafaa2f01dfef5>

_____ (1992, agosto 5) “Asesinados siete miembros del M-19” Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-172932>

Revista Arcadia (2018, julio 31) “Así es la obra que Doris Salcedo está construyendo con las armas de las Farc” Disponible en: <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/doris-salcedo-monumento-armas-de-las-farc-acuerdos-de-paz/70319>

Restrepo, J. (1997) “Musa paradisiaca, apuntes para una investigación”. Disponible en: <https://nodoartes.wordpress.com/2018/04/25/musa-paradisiaca-apuntes-para-una-investigacion-1997/> (consultada por última vez 05/06/2018)

Restrepo, J. (2016). Musa paradisiaca [Instalación]. Bogotá, Flora Ars + Natura. Disponible en: <http://arteflora.org/2012/10/musa-paradisiaca/> (consultada 16/03/2018)

- Revista Diners (2016, octubre 13) ¿Por qué participó en la obra Sumando Ausencias de Doris Salcedo? [Archivo de vídeo] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ez-T0m1JZ9o> (consultado el 07/06/2018)
- Revista Arcadia (2018, julio 31) “Así es la obra que Doris Salcedo está construyendo con las armas de las Farc” Disponible en: <https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/doris-salcedo-monumento-armas-de-las-farc-acuerdos-de-paz/70319> (consultada 29/11/2018)
- Revista Semana (2016, septiembre 30) “Lo que el arte ayudó a contar ” [En línea] Disponible en: <https://www.semana.com/nacion/articulo/proceso-de-paz-artistas-retratan-la-violencia-en-colombia/496127> (consultado 11/11/2018)
- Rodríguez, D. (2012, noviembre 23). “Arte de hoy en los ojos de José Roca.” Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/arte-de-hoy-en-los-ojos-de-jose-roca/>
- Rodríguez, C. et al. (2018). “Asesinato de líderes sociales en Colombia en 2016-2017: La estimación de un universo” *DeJusticia*. Disponible en: <https://hrdag.org/wp-content/uploads/2018/09/AsesinatosLi%CC%81deresSocialesColombia2016-2017-VERSIO%CC%81N-FINAL-PARA-WEB-2.pdf> (consultado el 14/01/2019)
- Rosauro, E. (2017) “Hipervisibles o desaparecidos: diferencias geo-políticas en la representación de la violencia en América Latina. *Archivos de la filmoteca* 73 [En línea] Disponible en: https://www.academia.edu/35032675/Hipervisibles_o_desaparecidos_diferencias_geo-politicas_en_la_representacion_de_la_violencia_en_America_Latina (consultado el 14/01/2019)
- Rubiano, E (2017) Las víctimas, la memoria y el duelo: El arte contemporáneo en el escenario del postacuerdo. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/320721271_LAS_VICTIMAS_LA_MEMORIA_Y_EL_DUELO_EL_ARTE_CONTEMPORANEO_EN_EL_ESCENARIO_DEL_POSTACUERDO (consultado el 27/09/2018)
- _____ (2015). “El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia”. *Dossier Arte y Memoria en Colombia*. Karpa 8 [En línea] Disponible en: <http://www.calstatela.edu/sites/default/files/groups/KARPA%20JOURNAL/rubiano.pdf.pdf> (18/03/2018)

- Richard, N. (2002). La crítica de la memoria. *Cuadernos de Literatura*. Bogotá, Colombia. P.p. 187-193
- Saavedra, C. (2014) Madres Terra [Serie fotográfica]. Disponible en: <https://www.saavedravvisual.com/Madres-Terra-Colombia-2014> (consultado el 29/11/2018)
- Salazar, Carlos. (2008). “La crítica como ritual: las grietas de Unilever.” [En línea] *Esfera Pública*. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/la-critica-como-ritual-las-grietas-de-unilever-y-5/> (consultado el 17/03/2018)
- Saldarriaga, J. (2017, octubre 21) “Las obras de Doris gritan lo que ella calla” [En línea] *El colombiano*. Disponible en: <http://www.elcolombiano.com/cultura/doris-salcedo-esculpe-su-nombre-en-la-historia-del-arte-LK7491397> (consultado 11/11/2018)
- Salcedo, Doris.(2009). Doris Salcedo presenta su obra plástica. Conferencia llevada a cabo por la Facultad de Ciencias Humanas, Arte y Diseño de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Bogotá, Colombia. Disponible en: <http://esferapublica.org/dorisenlatadeo.mp3> (consultado 15/03/2018)
- _____ (2008). Plegaria Muda [Instalación] Bogotá, Flora Ars + Natura. Disponible en: <http://arteflora.org/2014/02/doris-salcedo-plegaria-muda/> (consultado el 14/03/2018)
- _____ (2002). Noviembre 6 y 7 [Performance]. Chicago, Museum of Contemporary Art. Disponible en: https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/noviembre_6_y_7/ (consultado el 15/03/2018)
- _____ (2007). Acción de duelo. Chicago, Museum of Contemporary Art. Disponible en: https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/accion_de_duelo/ (consultado el 16/03/2018)
- _____ (1988-1990). Sin título [Instalación]. Chicago, Museum of Contemporary Art. Disponible en: <https://www.chicagogallerynews.com/news/2015/2/doris-salcedo-s-solemn-works-come-to-the-mca-along-with-major-museum-news> (consultado el 15/03/2018)

- _____ (2014). A flor de piel [Instalación] Chicago, Museum of Contemporary Art. Disponible: https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/a_flor_de_piel/images/a_flor_de_piel_2.html (consultado el 28/03/2018)
- _____ (2015) A work of mourning [Exhibición retrospectiva]. Chicago, Museum of Contemporary Art. Disponible en: <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/> (consultado el 28/05/2018)
- _____ (2010, mayo 9) “Aclaración de Doris Salcedo” *El Espectador*. Disponible en: <https://www.elespectador.com/columna-202317-aclaracion-de-doris-salcedo> (consultado el 29/11/2018)
- Segato, R. (2007). La Nación y sus Otros. Prometeo Libros. Argentina.
- Sánchez Villareal, Felipe (2018, julio 17) “El monumento con las armas de las Farc: 10 criterios para su elaboración” Disponible en: <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/criterios-para-construccion-del-monumento-de-las-armas-farc-guerrilla-acuerdo-paz/70021>
- Chakravorty Spivak, Gayatri, Giraldo, Santiago, “¿Puede hablar el Subalterno?.” *Revista Colombiana de Antropología* [en línea] 2003, 39 (Enero-Diciembre) : [Fecha de consulta: 3 de enero de 2019] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105018181010>> ISSN 0486-6525
- Uribe, María V. () “Prácticas de memoria e imaginarios de verdad. Tres mujeres víctimas de la guerra en Colombia.” Disponible en: http://www.academia.edu/1293726/_Pr%C3%A1cticas_de_memoria_imaginarios_de_verdad._Tres_mujeres_v%C3%ADctimas_de_la_guerra_en_Colombia
- _____ “Reflexiones sobre estética y violencia en Colombia.” *The Salon: Volume Five* [En línea] Disponible en: https://jwtc.org.za/resources/docs/salon-volume-5/Uribe_Spanish_3008.pdf (consultado el 16/01/2019)
- Urrego Mesa, A. (2004, marzo 2) “El genocidio de la U.P.” [En línea] *El Tiempo* Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1547221> (consultado 10/01/2019)
- Villamizar, G. (2012) “Daros Latinamerika: memorias de un legado peligroso” en *Esfera Pública*. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/daros-latinamerica-memorias-de-un-legado-peligroso/> (consultado el 17/03/2018)

Zamora, H. (2018, diciembre 17) “El 41% de los líderes sociales asesinados fueron atacados en sus viviendas” *El Tiempo* [en línea]. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/justicia/investigacion/asesinato-de-lideres-sociales-va-en-aumento-y-es-sistematico-informe-306090> (consultado el 14/01/2019)