

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**



**TESIS**

**POÉTICAS Y POLÍTICAS. ARTE COLOMBIANO SOBRE LA PAZ (2005 / 2022)**

**PRESENTA**

**FUTURO JORGE HUMBERTO MONCADA FORERO**

**PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN FILOSOFÍA  
CON ACENTUACIÓN EN ESTUDIOS DE LA CULTURA**

**AGOSTO, 2023**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
ÁREA DE ESTUDIOS DE POSGRADO**



**TESIS**

**POÉTICAS Y POLÍTICAS. ARTE COLOMBIANO SOBRE LA PAZ (2005 / 2022)**

**PRESENTA**

**FUTURO JORGE HUMBERTO MONCADA FORERO**

**PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN FILOSOFÍA  
CON ACENTUACIÓN EN ESTUDIOS DE LA CULTURA**

**DIRECTOR DR. FRANCISCO JAVIER SERNA GONZÁLEZ  
CODIRECTOR DR. MARIO MONTOYA CASTILLO**

**AGOSTO, 2023**



## ACTA DE APROBACIÓN DE TESIS DE DOCTORADO

(De acuerdo al RGSP aprobado el 12 de junio de 2012 Arts. 77, 79, 80,104, 115, 116, 121,122, 126, 131, 136, 139)

Tesis

POÉTICAS Y POLÍTICAS. ARTE COLOMBIANO SOBRE LA PAZ (2005 / 2022)

### Comité de evaluación

Dr. Francisco Javier Serna González \_\_\_\_\_  
*Director*

Dr. Mario Montoya Castillo \_\_\_\_\_  
*Co-director*

Dra. Ana Fabiola Medina Ramírez \_\_\_\_\_  
*Lectora*

Dr. Jonathan Gutiérrez Hibler \_\_\_\_\_  
*Lector*

Dr. Samuel Cepeda Hernández \_\_\_\_\_  
*Lector*

Dra. Eunice Susana Alanis Gallegos \_\_\_\_\_  
*Lectora*

*Alere Flammam Veritatis*

**DR. FELIPE ABUNDIS DE LEÓN**  
SECRETARIO DEL ÁREA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

San Nicolás de los Garza, N. L., agosto de 2023



**UANL**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Doctorado en Filosofía**

con acentuación en Estudios de la Cultura

**Futuro Moncada Forero**

POÉTICAS Y POLÍTICAS. ARTE COLOMBIANO SOBRE LA PAZ (2005 / 2022)

**Director: Francisco Javier Serna González / subdirector: Mario Montoya Castillo**

San Nicolás de los Garza, Nuevo León, a 4 de mayo de 2023

Al camino  
a la enfermedad  
a la vida compartida

<b>Resumen / p. 6</b>
<b>Proemio / p. 6</b>
<b>Introducción / p. 7</b>
<b>VIOLENCIA / p. 10</b>
<b>El valor de la tierra / p. 17</b>
<b>El derecho de hacer política / p. 22</b>
<b>Acercamientos / p. 25</b>
<b>El arte y las violencias / p. 28</b>
<b>La responsabilidad del arte / p. 47</b>
<b>PAZ / p. 56</b>
<b>Contexto jurídico de la paz / p. 59</b>
<b>Paisajes / p. 63</b>
<b>Disputa por la narrativa / p. 68</b>
<b>Trabajar con víctimas / p. 73</b>
<b>Dosis de realidad / p. 79</b>
<b>Ética en comunidad / p. 90</b>
<b>“Con las uñas” / p. 98</b>
<b>Bolsa mágica infinita / p. 103</b>
<b>Autor y víctima / p. 112</b>
<b>Hacer trizas el acuerdo / p. 116</b>
<b>El arte funde la historia / p. 121</b>
<b>PACES / p. 130</b>
<b>Arte como solicitud de justicia / p. 134</b>
Memoria histórica / p. 138
<i>Retratos (no) hablados / p. 140</i>
<i>Memoria / olvido / p. 142</i>
<i>El destino del archivo / p. 145</i>
<i>Desaparición forzada / p. 147</i>
Reparación simbólica / p. 149

*Souvenir* / p. 152

*Litigio desde el arte y la cultura* / p. 154

*La solicitud de las víctimas* / p. 156

*En clave de paz* / p. 163

*La exuberancia de la violencia* / p. 166

*La violencia invisible* / p. 168

*Paz y paces* / p. 172

*Idealización y humanización de la paz* / p. 174

*Justificación de la guerra y rechazo* / p. 175

*Descolonización de la idea liberal de paz* / p. 177

*Arte sobre la paz* / p. 179

*Contracturas y estiramientos* / p. 184

**Arte en lugar de justicia** / p. 193

*Razones para el disenso* / p.194

*Memorial* / p. 197

*Kusi Kawsay, vida venturosa y apacible* / p. 200

*Proyección de paz* / p. 205

*¿Un arte sin ideología?* / p. 207

*Colombia, tierra de luz* / p. 209

*Ritual de reconciliación* / p. 213

**Arte como vía de paz** / p. 217

*Más allá de la ideología* / p. 219

*Tránsito* / p. 220

*Costurero de la Memoria, Kilómetros de Vida y de Memoria* / p. 223

*La medicina está en la herida colectiva* / p. 226

*Mi casa, mi cuerpo, migración forzosa, memoria y creación colectiva* / p. 228

*Resistencia civil* / p. 234

*Exhortaciones al amor* / p. 235

*El Salón del Nunca Más* / p. 238

Desde la gente / p. 241

*El espacio de memoria como mandato* / p. 245

**Arte crítico sobre la paz** / p. 248

Pedagogías / p. 251

*Huellas de desaparición* / p. 253

*Revelar* / p. 258

*Esta verdad* / p. 265

Post-acuerdo / p. 267

*Fragmentos* / p. 269

*Matices* / p. 274

Ironía / p. 280

*Cómo mirar un verde políticamente* / p. 282

*Entrañas* / p. 288

**Conclusiones: reflexión, restauración y duda** / p. 291

**Referencias** / p. 296

## Resumen

Esta investigación interpreta las estrategias simbólico discursivas presentes en un conjunto de piezas de arte visual colombiano vinculado a la noción de paz (2005-2022) y plantea, a partir de un modelo de análisis, que el arte visual incluido en el *corpus* asume la representación de la paz y su frontera con la violencia, mediante cuatro vías principales: (1) *arte como solicitud de justicia*, que alude a los hechos violatorios y exige la aplicación de la ley; (2) *arte en lugar de justicia*, que conmemora una paz aún en proceso sobre la idea del “borrón y cuenta nueva”; (3) *arte como vía de paz*, que enfrenta el conflicto y lo trasciende, y (4) *arte crítico sobre la paz*, que se pregunta acerca del fenómeno de la paz, sus procesos y paradojas. La temporalidad planteada retoma los dos últimos procesos de paz firmados en Colombia (AUC – Estado y FARC-EP – Estado), que son los más controversiales en la historia política del país: mediante la Ley de Justicia y Paz (2005) y la entrega del informe final de la Comisión de la Verdad (2022).

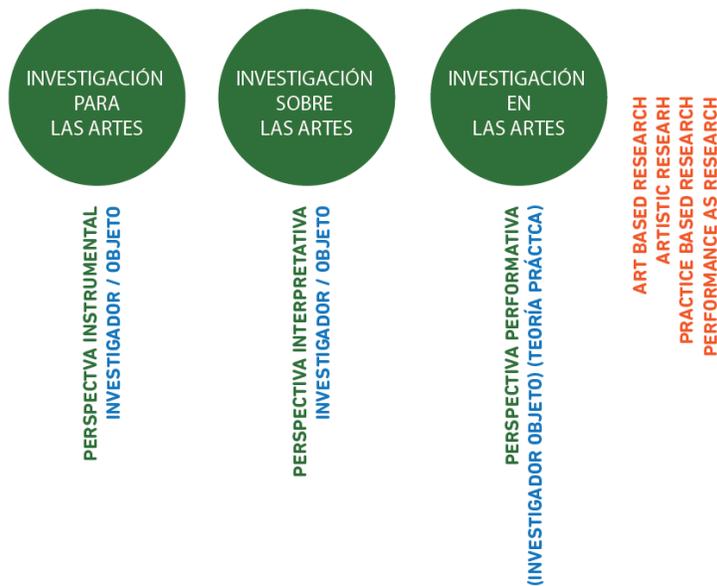
## Proemio

Henk Borgdorff (2006) propone tres vías posibles de investigación en el campo de las artes, a partir de una clasificación establecida por Christopher Frayling en su libro *Investigación en arte y diseño* (1993), estas son: (i) *investigación para las artes* o perspectiva instrumental, orientada al desarrollo de un conocimiento aplicado que se vincula con la innovación de elementos técnicos o tecnológicos utilizados en el ejercicio creativo; (ii) *investigación sobre las artes*, también denominada perspectiva interpretativa, la cual se refiere a estudios acerca de la práctica artística, desde un planteamiento cercano a las humanidades, e (iii) *investigación en las artes* o perspectiva performativa, la cual consiste en explorar el proceso de creación sin establecer una separación entre teoría y práctica, sujeto y objeto de investigación, e investigador y práctica artística; a esta vía también se la denomina “práctica como investigación” (p. 4) (Figura 1).

### Figura 1

*Tipos de investigación vinculada al arte*, Henk Borgdorff (2006), a partir de Christopher Frayling (1993).

*Elaboración propia.*



*Poéticas y políticas. arte colombiano sobre la paz (2005 / 2022)*, hace uso de la perspectiva interpretativa —sobre las artes—, para dar cuenta de las estrategias simbólico discursivas que aparecen en un conjunto de piezas del arte visual colombiano vinculado a la noción de paz, realizadas entre 2005 y 2022. Este trabajo de investigación propone un corte *social interpretativo*, mediante un modelo metodológico hermenéutico crítico. *Hermenéutico* porque ofrece un horizonte exegético, y *crítico* porque traza la lectura de mundos y la construcción de un sistema, a partir del cual sea posible pensar la dimensión simbólica de la paz en el arte.

## Introducción

Este trabajo se propone pensar la paz en el arte y las maneras como el *arte sobre la paz* se relaciona con la realidad sociopolítica en Colombia. Planteo un *arte sobre la paz* cuya relevancia estriba en la definición de una nueva manera de simbolizar el conflicto social armado. Existe una multiplicidad de prácticas artísticas vinculadas a la violencia desde la década de 1950, cuando el conflicto adquirió relevancia en el plano simbólico; asimismo, existen aproximaciones teóricas a este campo, en voz de autores que se centran en el carácter

directo o indirecto con el que los artistas se refieren los hechos violatorios, sin embargo, ahora el asunto es otro, ahora el asunto es la paz.

Si bien la alusión a un *arte sobre la paz* vista al vuelo parecería obvia, no lo es tanto si entendemos, en primera instancia, que la paz es un fenómeno desconocido para la modernidad colombiana. Resulta interesante advertir la recurrencia de este tema en el contexto del arte colombiano durante el periodo de tiempo estudiado, por tanto, es pertinente reflexionar si se trata de un tema en boga, si ha sido provocado por las instituciones del Estado ante la inminencia de los acuerdos, o si es un motivo ineludible para los artistas debido a las contingencias de su tiempo.

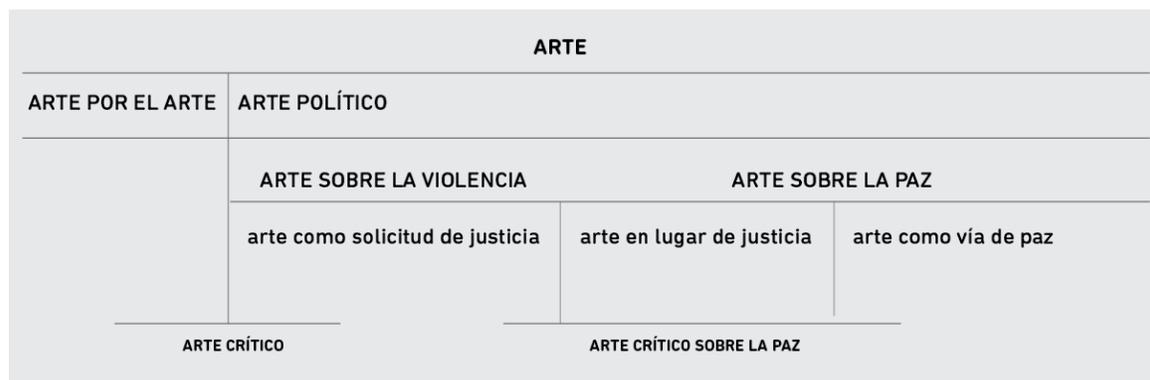
La noción de paz es engañosa porque se asocia frecuentemente con el final de la guerra, sin embargo, es preciso indagar sus otras dimensiones y saber si estas aparecen reflejadas en el arte. El arte sobre la violencia y sobre la paz ocurren, de manera más frecuente en sociedades que han estado expuestas a tales fenómenos. Colombia tiene un abundante trabajo en torno al asunto de la violencia, a causa de más de setenta años de lucha armada por la tenencia y uso de la tierra, así como por la representatividad política y el derecho a la vida. Surge un *arte sobre la paz* en Colombia porque la paz es un asunto histórico sin dirimir, porque integra la agenda política y porque hace parte de un anhelo colectivo. Las manifestaciones del arte en Colombia han complejizado las maneras de entender la violencia y están haciendo lo propio con la paz.

Así pues, definir un *arte sobre la paz* es el propósito de esta investigación, y también identificar y estructurar sus particularidades en un sistema en el que sean visibles las maneras como se traducen, en términos simbólicos, el conflicto y su eventual terminación. El modelo de análisis es la manera, y su lógica es el epicentro de este trabajo (Figura 2). El diagrama que lo sintetiza, da cuenta de cómo un asunto tan altamente discursivo en Colombia —la paz—, se espejea en piezas, planes de trabajo, proyectos y acciones hechos por artistas (empíricos y profesionales), trabajadores de las ciencias sociales, investigadores y

comunidades, con o sin el apoyo de instituciones del Estado, oenegés y organizaciones internacionales.

## Figura 2

*Modelo de análisis. Elaboración propia.*



Los términos de la paz representada en el arte no son necesariamente los mismos, pues dependen de las narrativas que los dinamizan; del grado de cercanía que los agentes tienen con los hechos, e incluso de su carácter ético. El *arte sobre la paz* tiene tal sesgo debido a que suele ser hecho en (con) las comunidades, es decir, que se vincula con las personas que han vivido el conflicto de manera más cercana.

Los controvertidos acuerdos AUC – Estado (2005) y FARC-EP – Estado (2016) modularon las prácticas artísticas en torno a la paz. Surgieron entonces las nociones de “memoria histórica” y “reparación simbólica”, y se hicieron frecuentes las alusiones al “duelo”, las “víctimas”, el “perdón”, la “resistencia”, el “cuidado del otro”, la “deuda moral”. En otras palabras, una parte significativa del arte colombiano tornó la mirada hacia la realidad social.

Si bien, no le corresponde al arte la transformación de la realidad, en el contexto de los acuerdos de paz firmados en Colombia durante este siglo, parece adjudicársele esa responsabilidad. Diríamos que se sobrevalora su dimensión simbólica o, visto de otro modo, resulta cómodo delegarle esa función al arte, ante la dificultad para materializar lo pactado. El artista se ha convertido en un mediador, pero también en un explorador de la realidad, ha

dejado su lugar de trabajo para descubrir los finos resortes de la violencia y su eventual disolución en los contextos mismos donde esto sucede de manera más urgente.

Los artistas han sido útiles para afianzar la noción de paz, pero también la han puesto en duda, y la han dinamizado en abordajes predecibles o extraordinarios. Aunque el propósito del arte no sea ilustrar y apuntar a consensos, existe en el arte político un grado de proximidad a los hechos sociales que lo vincula con la ideología y, por ende, con la lucha por el poder.

La primera parte de este documento trata acerca de los orígenes y consecuencias de la violencia moderna en Colombia, y sobre la manera como han sido representados en el arte visual. La segunda parte propone el surgimiento de la noción de paz en el contexto jurídico y social del siglo XXI, así como la gradual evolución de su abordaje desde el arte. La tercera y última parte, expone el modelo de análisis, sus categorías y subcategorías, así como las piezas sintomáticas de cada una de ellas.

### **Violencia**

Colombia es el país con la guerra más prolongada del continente americano; las versiones más optimistas sitúan su origen en la década de 1940, aunque algunos investigadores lo refieren a finales del siglo XIX y otros más, durante todo ese siglo, desde la independencia en 1819, esto a causa de las seis guerras civiles vividas en el país durante dicho siglo. Este panorama de sucesivas beligerancias intestinas, acompañadas de negociaciones, dejaciones de armas, amnistías y acuerdos de paz, presentan un paisaje complejo en el que las facciones y disidencias de los grupos desmovilizados suelen rearmarse aduciendo traición, incumplimiento de lo pactado y falta de oportunidades en su paso hacia la vida civil, de este modo se renuevan los ejércitos con causas parecidas y los gobiernos en turno pierden de vista los largos procesos de violencia vividos, así como sus causas.

El arte colombiano ha reflejado el conflicto social armado, de manera clara, a partir de uno de sus hechos más determinantes, el asesinato del líder del partido liberal Jorge Eliécer Gaitán, que desencadenó un enfrentamiento entre prosélitos del partido Liberal y Conservador en las calles de Bogotá, dando origen a un periodo que más tarde sería conocido como *La Violencia* (1948-1958): una vertiginosa escalada de hechos delictivos y homicidas que tuvo incidencia sobre todo en las áreas rurales. La Comisión de la Verdad (2022a) ha determinado la magnitud de este proceso: entre los años 1985 y 2018: 450.664 personas fueron asesinadas en el marco del conflicto armado; 121.768 fueron víctimas de desaparición forzada; 50.770 fueron secuestradas; 16.238 niñas, niños y adolescentes fueron reclutados, y 752.964 fueron víctimas de desplazamiento.

En lo que va del siglo XXI, el Estado colombiano ha firmado dos acuerdos de paz: en 2005 con las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), un brazo armado de la ultraderecha y, en 2016, con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP), la guerrilla más consolidada del país en toda su historia. Estos dos momentos provocaron la desmovilización de 45.260 sujetos armados, 31.671 de las AUC (2005) y 13.589 de las FARC-EP (2016) que, en su momento, se acogieron a procesos de justicia transicional, penas reducidas por colaboración y la posibilidad de reincorporarse a la sociedad civil. Dicho panorama hizo posible un conjunto de prácticas en el ámbito de las artes visuales, escénicas y musicales, que se vinculan a la noción de paz. El arte político previo tuvo una marcada orientación hacia la denuncia de los hechos violatorios, sin embargo, en el marco de los dos procesos de paz mencionados, surgieron prácticas que urgen otras lecturas, debido a la complejidad de sus procesos y a la diversidad de agentes que las han hecho posibles, así como el marco institucional en el que operan.

Este trabajo se propone definir y nominar las estrategias simbólico discursivas del arte visual colombiano que se ha manifestado acerca de la noción de paz (2005-2022), a fin de interpretar la dimensión discursiva y simbólica que rige tales prácticas. El *corpus* se ha

establecido bajo criterios de temporalidad, pertinencia y factibilidad. La temporalidad planteada por la investigación obedece al rango de tiempo que transcurre entre la promulgación de la *Ley 975 de 2005*, denominada *Ley de Justicia y Paz*, en la cual se reglamenta la reincorporación de miembros de grupos armados al margen de la ley, principalmente de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) y la terminación, en el año 2022, de la *Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*, establecida en 2017, como una entidad de carácter transitorio y extrajudicial que hace parte del *Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición* (SIVJRNR), y cuyos propósitos son satisfacer el derecho de las víctimas, conocer la verdad acerca de los hechos violatorios de la ley, contribuir a una explicación social del conflicto, e inhibir su repetición.

En ese lapso de tiempo ocurren hechos significativos como la *Ley 1448 de 2011*, también llamada *Ley de Víctimas y Restitución de Tierras en Colombia*, en la que se establecen medidas de asistencia y reparación integral, y se plantean las nociones de “memoria histórica” y “reparación simbólica”, frecuentemente aludidas en el campo del arte durante ese período. Ocurre también el proceso de negociación (2012 -2016) entre la presidencia de Juan Manuel Santos y las FARC-EP, que supuso el reconocimiento de un conflicto armado interno por parte del Estado. Asimismo, surgen las convocatorias artísticas y museográficas propuestas por el Centro Nacional de Memoria Histórica y el Ministerio de Cultura, así como la promoción, por parte de la Comisión de la Verdad, de obras escénicas, cinematográficas y visuales. Este panorama, hizo posible la aparición de un conjunto significativo de piezas de arte vinculadas a la interpretación del conflicto armado colombiano y su eventual terminación.

La *pertinencia* del *corpus* tiene que ver con la inscripción de las piezas en el campo del arte visual y la relación que ellas establecen con la noción de paz. En este sentido, se omitió —salvo contadas excepciones— un conjunto amplio de manifestaciones que si bien

aluden al conflicto armado y sus consecuencias, no integran o ponen en cuestión los elementos que recomienda la ONU en su resolución 60/147 del 16 de diciembre de 2005, acerca del trato que deben recibir las víctimas de violaciones graves a los Derechos Humanos y al Derecho Internacional Humanitario, en un proceso tendiente a la consolidación de la paz, es decir, una reparación completa y efectiva, lo cual supone: restitución, compensación, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición.

la *factibilidad* alude a la delimitación de un número de piezas abarcable en este trabajo, por tanto, se ha hecho una selección que resulta representativa y suficiente para exponer y argumentar el modelo de análisis. El proceso de selección de las piezas que integran el *corpus*, se dio a partir de la exploración del archivo *Oropéndola, Arte y Conflicto*, ahora *Arte y Cultura*, el cual fue generado por Manuela Ochoa y Camilo Páez para el portal periodístico *Verdad Abierta*, la fundación Ideas para la Paz y el Centro Nacional de Memoria Histórica, como “un recurso digital que recopila, contextualiza y divulga investigaciones, producciones y procesos artísticos hechos por las víctimas del conflicto armado y los artistas profesionales colombianos” (Museo de Memoria de Colombia). Este acervo acopia piezas a partir de las categorías: arte visual, audiovisual, cultura, escénicas, literatura, y música y sonido. La revisión de este material dio lugar a la exploración de otras fuentes documentales que abordan diversos escenarios del arte visual colombiano.

Otra fuente de consulta relevante ha sido el evento de arte con mayor vigencia en el país; fundado en 1940, el Salón Nacional de Artistas refleja las transiciones temáticas, formales y discursivas propias de este campo. Hacen parte de la revisión, los catálogos: 40 *Salón Nacional de Artistas*, (Bogotá, 2006); 41 *SNA ¡Urgente!* (Cali, 2009); 42 *SNA, Independientemente* (Caribe, 2011); 43 *SNA, Saber desconocer* (Medellín, 2013); 44 *SNA, Aún* (Pereira, 2016); 45 *SNA, El revés de la trama* (Bogotá, 2019) y 46 *SNA, Inaudito Magdalena* (25 sedes asociada a este afluente hídrico, 2022). También se suman a esta pesquisa la plataforma de la *Comisión de la Verdad*, y de las fundaciones *Más Arte Más*

*Acción y Sinfonía Trópico*, los medios académicos y de crítica especializada en arte, *Esferapública*, *Calle 14* (Universidad Distrital) y *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* (Universidad Javeriana), además de diversas fuentes que fueron surgiendo en el proceso de recabar información vinculada al contexto sociopolítico y artístico.

Esta revisión de acervos derivó en 244 piezas vinculadas conceptualmente al tema del conflicto social armado en Colombia y su eventual terminación, correspondientes a distintos medios expresivos: dibujo, escultura, fotografía, video, instalación, performance, arte relacional, música, teatro, danza y cine. Cerca de una quinta parte de las piezas revisadas (48) alude al tema de la paz, mientras que las demás se centran en la denuncia, las causas y efectos del enfrentamiento, el duelo y el drama de la desaparición forzada, la tortura y la muerte violenta. Por tanto, el arte generado en el lapso de tiempo propuesto para este estudio es más proclive a abordar el tema de la violencia que el de la paz, quizá debido a la urgencia social por aludir a hechos silenciados que demandan justicia. Debido a que este proceso de selección del *corpus* elude la redundancia, se ha tomado una pieza por cada estrategia simbólico discursiva acotada en el modelo de análisis, salvo los casos en los que ha sido necesario establecer precisiones.

El conjunto de piezas contemplado, centra sus intereses en los marcos institucionales y autónomos, ya que los agentes que realizan, propician o financian la ejecución de las piezas de arte visual, pueden revelar marcas ideológicas y, por tanto, políticas, que orienten la interpretación de los procesos de negociación y la firma de los Acuerdos ocurridos en Colombia, entre el Estado y las AUC, y entre el Estado y las FARC-EP, así como la fase subsiguiente, denominada “posconflicto”. Por *agentes* que realizan las piezas, entenderemos: artistas independientes, artistas comisionados, colectivos multidisciplinarios, comunidades vulneradas, asociaciones de víctimas, oenegés, Estado, organismos internacionales, empresa privada, galerías y museos.

En consecuencia, este trabajo plantea un análisis cualitativo de datos (interpretación de palabras e imágenes) orientado a abordar las características del arte colombiano sobre la paz. De acuerdo a Morse (2003), se recurre a la investigación cualitativa cuando:

se sabe poco acerca de un tema, cuando el contexto de investigación es comprendido de manera deficiente, cuando los límites del campo de acción están mal definidos, cuando el fenómeno no es cuantificable, cuando la naturaleza del problema no está clara o cuando el investigador supone que la situación ha sido concebida de manera restrictiva y el tema requiere ser reexaminado. (como se citó en Vasilachis, 2019, p. 31)

Algunas de estas limitaciones definen el impulso que mueve el presente trabajo, particularmente la complejidad simbólica del arte referido a la violencia colombiana, que ha sido un reflejo de su historia social y la dificultad que ha tenido esta colectividad para llegar a un pacto social verdadero. Esta investigación se propone indagar en los sentidos —y vacíos de sentido— que acontecen en las manifestaciones recientes del arte colombiano asociado al tema de la paz, mediante la unión de distintos ejes disciplinares: teoría del arte, estudios culturales, hermenéutica y estudios sobre la paz.

La recolección de datos es documental, y se funda en la búsqueda y análisis de documentación visual y audiovisual de las piezas, textos académicos, textos críticos, textos contextuales sociohistóricos, notas de prensa, artículos de revistas, catálogos de exposiciones o libros monográficos acerca de temas, autores o cuerpos de obra, en soportes tanto físicos como digitales. Además, se ha trabajado a partir de entrevistas semiestructuradas con el propósito de triangular los datos de cara al análisis hermenéutico. Para este fin, existen dos grupos de personas, uno integrado por los agentes que hicieron posibles las piezas que hacen parte del *corpus* (artistas, integrantes de comunidades y profesionales de las ciencias sociales), y otro por especialistas del arte contemporáneo colombiano: historiadores del arte, curadores y críticos. Dichas entrevistas evidencian la emergencia de discursos asociados a

las dinámicas sociales y políticas que inciden en el campo abordado, y dan cuenta de las prácticas artísticas que se han ido configurando a la par de tales procesos. El propósito de estas entrevistas es, por una parte, comprender las piezas no solo en términos formales, sino discursivos y, por otra, visibilizar enunciaciones dominantes y subalternas que resuenan en la interpretación, y que puedan aportar profundidad al análisis.

El primer grupo de entrevistados está compuesto por agentes vinculados a las piezas que fueron pensadas para el *corpus*, aunque no todas ellas fueron incluidas: (1) María Alejandra Ordoñez Cruz, *Retratos (no) hablados*; (2) Sair Gacía, *Souvenir*; (3) Mario Opazo, *Kusi Kawsay, vida apacible y venturosa*; (4) José Augusto Rivera Castro, *Ritual de reconciliación*; (5) Santiago Escobar Jaramillo, *Colombia tierra de luz*; (6) Claudia Girón y Sandra Babativa, *Costurero de la Memoria, Kilómetros de Vida y de Memoria*; (7) Gloria Elsy Ramírez y Gloria Elsy Quintero -ASOVIDA-, el *Salón del Nunca Más*; (8) Óscar Moreno Escárraga, *Mi casa mi cuerpo*; (9) Lorena Taquinás y Luis Omén -CECIDIC-, *Minga muralista del pueblo Nasa*; (10) Andrés Jurado y Carlos Hoyos Bucheli, *El renacer del Carare*; (11) Liliana Angulo Cortés, *Por la defensa del territorio, archivo y monumento Temístocles Machado*; (12) Estefanía García Pineda y Edinson Quiñones Falla, *Minga de pensamiento, prácticas decoloniales*; (13) Delcy Morelos, *La espalda de mi superficie*; (14) Doris Salcedo, *Fragments*; (15) Inty Maleywa y Jonhatan, *Coomunarte*; (16) Tatyana Zambrano y Roberto Ochoa, *Cómo mirar un verde políticamente*; (17) Gabriela Pinilla, *El ramo de olivo que no germinó*, y Carolina Caycedo, *Serpent River Book*.

El segundo grupo de entrevistados se compone de agentes vinculados al campo de las artes visuales: (1) Katia González Martínez, historiadora del arte; (2) Alejandro Gamboa Medina, docente y crítico de arte; (3) Adriana Roque Romero, crítica de arte; (4) Rubén Darío Yepes, especialista en estudios visuales y de la cultura; (5) Manuela Ochoa y Camilo Leyva, cofundadores del Archivo *Arte y Conflicto*; (6) Santiago Rueda, crítico y curador; (7)

Elkin Rubiano, sociólogo y crítico de arte, y (8) María Sol Barón Pino y Camilo Ordóñez Robayo, cofundadores del *Equipo TRansHisTor(ia)*.

La relevancia de esta investigación radica en la ausencia de trabajos que analicen en conjunto el arte visual colombiano referido a la noción de paz durante el período propuesto, así como los marcos institucionales que lo hacen posible. La producción crítica existente da cuenta de prácticas artísticas vinculadas a la relación arte / violencia, en atención a los efectos del conflicto armado en la población civil, la denuncia social o la naturaleza expresiva de las obras. Existe también un conjunto de interpretaciones acerca de piezas o conjuntos de piezas, donde aparecen los conceptos de memoria histórica y reparación simbólica, así como otros análisis que aluden al compromiso social del artista o que señalan la instrumentalización del arte en tiempos de negociación.

### **El Valor de la Tierra**

En Colombia la idea de modernidad, asentada desde el poder económico y político, ha desconocido a la población campesina, indígena y afro-descendiente. La modernidad les fue negada debido a un sistema de sujeción ejercido por el gamonalismo<sup>1</sup>, que se encargó de reproducir prácticas coloniales de expropiación, explotación y genocidio, vividas tras la conquista por los pueblos originarios de América —y de África en América— así como por sus sometidos descendientes. En efecto, la transición colombiana hacia la modernidad ha sido traumática porque el modelo nacional se apoyó en el crecimiento de la concentración rural de tierra productiva, que enfrentó a hacendados propietarios y colonos o arrendatarios campesinos. El Estado favoreció a los primeros y despreció a los segundos, manteniendo estructuras de clase heredadas del sistema de castas colonial, establecido por los

---

<sup>1</sup> Gamonalismo es un término surgido a mediados del siglo XIX en el sur andino peruano y, por extensión, en otras regiones de Latinoamérica, para designar a hacendados advenedizos, sin casta de cuño colonial, quienes amparados por las autoridades o por el ejercicio de su propia ley, expandieron sus terrenos y su poder socio—político (rentatario y clientelista) a costa de la expropiación ilícita y violenta, ejercida en contra de comuneros, campesinos e indígenas.

conquistadores y sus empoderados descendientes, asentando así las bases de un conflicto social armado que aún no termina.

La consecuencia de esta idea inequitativa de modernidad es la lucha armada por la tierra en Colombia y también, la lucha por la representatividad política. El trasvase histórico de prácticas violentas, ejercidas en contra de la población vinculada en términos laborales y ancestrales a la tierra, avanza sobre las huellas de hechos que creemos distantes en el tiempo, pero que se han mantenido con ligeras variaciones:

El Resguardo o parcialidad indígena fue creado por la Corona española en la segunda mitad del siglo XVI para defender a la población indígena del tratamiento de esclavos que le daban encomenderos, pero también para obligarlos a pagar tributos. Fue una institución que —según Friede— hizo a los indígenas partidarios del rey. La República los hizo ‘hombres libres’ para despojarlos de las tierras y convertirlos en terrazgueros. El siglo XX conocerá el renacimiento de la lucha del indio por la tierra. (Molano, 2014, p. 2)

Dicha transición hacia la modernidad en Colombia está marcada por el latifundio, es decir, la rentabilidad de la tierra concentrada en unas cuantas familias. El antecedente de esta modernidad es el café, que crece desde la década de 1940 como economía nacional, “a la par con el conflicto de tierras” (p.4). El acicate solapado de la modernidad es la siembra de coca, y la manifestación del neoliberalismo rampante en las derivas internacionales es la producción y el trasiego de cocaína, una dinámica que pulveriza la ética y el respeto por la vida, pues recrudece las prácticas violentas de la colonia y lleva el conflicto a una dimensión en la que las ideologías se vuelven frágiles o inexistentes ante la rentabilidad que este negocio representa desde la década de 1980.

De este modo, la modernidad sólo parece posible en un espacio natural asociado a la idea de productividad mayor, que se opone a la de tierra baldía o sin dueño, y se opone también a la tierra de pequeños propietarios campesinos —de pancoger— y a las tierras

comunales de los resguardos indígenas o de las comunidades negras. Colombia ha sido visto por un sector de la clase enriquecida como un país de “repúblicas independientes”<sup>2</sup>, donde la ley no se acata ni se teme, y donde una parte significativa de la sociedad ejerce “justicia” por mano propia. En consecuencia:

La debilidad tradicional del Estado se manifiesta en su incapacidad para frenar los procesos de violencia estimulados en buena parte por organizaciones o miembros de la sociedad civil (narcotraficantes, guerrilleros, propietarios rurales) y en su frecuente alianza con grupos privados delictivos. (Melo, 1990, p.33)

Colombia, no hay que olvidarlo, es un país configurado por tres historias: la impuesta por España y alimentada por los modelos de Inglaterra y Francia en su proceso modernizador; la que proviene de su origen amerindio, y la que fue rapada de África como resultado de la esclavitud colonial. La relación entre estas tres historias ha derivado en prácticas que equivalen las condiciones de clase y raza, favoreciendo prácticas inequitativas y, no pocas veces, homicidas. Es por esto que el Estado colombiano sigue sin atender los fines esenciales que proclama la Constitución Política (Corte Constitucional, 2015):

facilitar la participación de todos en las decisiones que los afectan y en la vida económica, política, administrativa y cultural de la Nación; defender la independencia nacional, mantener la integridad territorial y asegurar la convivencia pacífica y la vigencia de un orden justo (p. 13)

Estos ideales democráticos aparecen apenas planteados como propósitos, en una gran porción de los Acuerdos de Paz firmados en 2016, entre el Gobierno de Juan Manuel Santos y las FARC-EP, al proyectar la presencia del Estado colombiano en las áreas que habían sido controladas por la guerrilla durante décadas: “El primer punto en particular, dedicado a la

---

<sup>2</sup> Esta es la denominación con la que el congresista Álvaro Gómez Hurtado promovió un ataque militar con cerca de 2400 efectivos y 5 helicópteros contra Marquetalia en 1964, el lugar donde se encontraba reunida una pequeña autodefensa campesina que se convertiría en el grupo guerrillero: Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo, FARC-EP.

reforma rural, se centra en acercar las instituciones del Estado a los territorios subdesarrollados, promoviendo la igualdad y plenos derechos ciudadanos para sus habitantes” (Lemaitre y Restrepo, 2019, p.4).

Las “repúblicas independientes” desatendidas por el Estado, esos otros gobiernos que pululan en Colombia a consecuencia de prácticas políticas inoperantes y tendenciosas, coludidas con intereses censurables, son el resultado de ajustes de cuentas históricos al margen de la ley. Estas tierras donde imponen su propia ley, la guerrilla, los grupos paramilitares y las bandas criminales, son los escenarios de la disputa, pero existen también otros lugares donde han huido los perseguidos, las tierras remotas donde se han enmontado los traicionados por el Estado, los reductos donde han salvado su vida los negros cimarrones, los indígenas que resistieron, los campesinos que escaparon para defender su vida.

Hay dos antecedentes significativos en la historia de la lucha popular por la tierra en Colombia, ambos ocurridos durante la segunda mitad del siglo XX. El primero se dio como resultado del acuerdo entre los contendientes liberales y conservadores, en el gobierno alternante del Frente Nacional (1958-1974), que zanjó sus disputas e hizo posible la *Ley 135 de 1961*, titulada *Sobre reforma social agraria*, con el propósito de servir como “apaciguador de las tentaciones insurreccionales, y [...] movilizador de expectativas represadas, que se —habían traducido— en una oleada de tomas de tierra, efímera, pero sin precedentes en Colombia” —sin conservar el original— (Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, CNRR, 2010, p. 13).

El segundo momento está representado, justamente, por esas tomas de tierras, que aparecen como un reclamo de facto ante la ineficacia de la citada ley, en cuyo primer inciso del artículo primero se lee su auspicioso propósito: “reformular la estructura social agraria por medio de procedimientos enderezados a eliminar y prevenir la inequitativa concentración de la propiedad rústica o su fraccionamiento antieconómico” (Congreso de Colombia, 1961, p. 1).

Los atenuantes a la ley de reforma social agraria —también legales— no se harían esperar; por una parte, el “Desarrollo Rural Integrado (DRI), que daba prioridad a la asistencia técnica sobre la distribución de la tierra” (Sánchez, CNRR, 2010, p. 14) y, por el otro, el Pacto de Chicoral, en 1972. El primero

fue impulsado para los países del tercer mundo por parte del Banco Mundial, basándose en la idea general de que un mayor acceso a los mercados por parte de los campesinos lograría aumentar sus ingresos y mejorar su calidad de vida. (Urrutia, Durán, Baquero, 2017, p. 3)

El segundo, introdujo modificaciones a la reforma social agraria, mediante la *Ley 4 de 1973*, haciéndola inaplicable. En efecto, el artículo segundo de dicha ley nos deja ver la dimensión mayor de la enmienda:

Se presume que no son baldíos, sino de propiedad privada, los fundos poseídos por particulares, entendiéndose que dicha posesión consiste en la explotación económica del suelo por medio de hechos positivos propios de dueño, como las plantaciones o sementeras, la ocupación con ganados y otros de igual significación económica [...] Tales porciones pueden ser conjuntamente hasta una extensión igual a la mitad de la explotada y se reputan poseídas conforme a este artículo. (Congreso de Colombia, 1973, p. 1)

Las que antes podían ser consideradas tierras baldías se convirtieron, de manera inmediata, en propiedad privada por efecto de la nueva ley; de este modo la “concentración de la propiedad rústica” se mantuvo intocada ante el reclamo popular. Así fue como los representantes de los partidos tradicionales, terratenientes, ganaderos y grandes hacendados pactaron el otorgamiento, a los campesinos, de tierras baldías en zonas remotas de la selva del Darién, el Pacífico y el Amazonas, así como el piedemonte araucano. En consecuencia, el Estado se libró de su responsabilidad “con el señuelo de los ‘proyectos de colonización’ que

ofreció sostener y que en realidad abandonó a su suerte” (Fajardo, 2008, sección: Del INCORA al Pacto de Chicoral).

El tema de la tierra ha sido central en la historia política moderna de Colombia, pero también en las manifestaciones del arte que han reflejado los matices de la disputa y la ideología de los bandos que se han enfrentado, con distintos ropajes, durante décadas. El análisis de las estrategias que utiliza el arte vinculado a los acuerdos de paz y el posconflicto, resulta necesario para interpretar —en el orden simbólico— las maneras como se encara o trasciende este largo periodo de violencia.

### **El Derecho de Hacer Política**

El segundo asunto irresuelto en Colombia es la representatividad política. El conflicto social armado en Colombia proviene de las guerras entre conservadores y liberales desde su conformación a mediados del Siglo XIX, mismas que se mantuvieron vigentes hasta su encarnizada renovación en la década de 1940. A finales de la década de 1950 surgieron las guerrillas y, en contrapartida, grupos paramilitares promovidos por el Partido Conservador en el poder. El Partido Liberal pactó un acuerdo con el Partido Conservador para repartirse el poder de manera equitativa (Frente Nacional: 1958-1974) y como respuesta, en la década de 1960, las guerrillas pasaron de una ideología liberal a una comunista, y crecieron más organizadas e inmunes al acuerdo. El fenómeno del narcotráfico surgió a finales de la década de 1970 y a inicios de 1980 aparecieron renovados grupos paramilitares, primero financiados por narcotraficantes y después, por terratenientes, empresarios y políticos. A mediados de la década de 2010, tras los Acuerdos de paz, Estado - AUC y Estado - FARC-EP, surge un enfrentamiento caótico entre facciones criminales, guerrillas y fuerzas armadas del Estado, cuyo principal combustible es la producción, el trasiego y la comercialización de cocaína.

Veamos algunos detalles de esta simplificada historia: la violencia bipartidista que se reavivó de manera extrema en la década de 1940, dio pie a las prácticas genocidas del Partido Conservador, a través de grupos paramilitares como los *Pájaros* y los *Chulavitas*

hacia finales de esa misma década, cuyas acciones de guerra fueron la intimidación y el terror, y cuyo fin último, tras el desplazamiento forzado, era el despojo. En adelante, los prosélitos del Partido Liberal se unieron a los del Partido Comunista y apoyaron, desde las ciudades, las luchas campesinas por la tierra. En 1957 conservadores y liberales pactaron para repartirse los periodos cuatrienales de la presidencia durante 16 años, en el llamado *Frente Nacional* (1958-1974), excluyendo de la arena política, nuevamente, a campesinos y miembros del Partido Comunista. Las agresiones en su contra se prolongaron y, en consecuencia, surgieron las guerrillas. El triunfo de la revolución cubana, en 1959, les hizo pensar que era posible conseguir el poder a través de las armas.

El conflicto social armado en Colombia es el más antiguo del continente y las FARC-EP, hasta su transformación en partido político (2017)<sup>3</sup>, la guerrilla más antigua del mundo. Esta disputa armada entre el Estado y los primeros grupos insurgentes campesinos de Colombia tuvo su origen en 1949 con la guerrilla liberal, y se mantiene activa a la fecha debido a las disidencias de algunos grupos armados de izquierda ya desmovilizados, y la permanencia del Ejército de Liberación Nacional —ELN—, una organización guerrillera fundada el mismo año que las FARC-EP: 1964. A estas facciones deben sumarse los grupos paramilitares (financiados por terratenientes, empresarios y narcotraficantes) y las Bandas Criminales (BACRIM) o Grupos Armados Posdesmovilización (GAPD)<sup>4</sup>, cuya presencia rige algunas regiones del país a nivel político, económico y militar.

Las FARC-EP surgieron en una zona convulsa, como resultado de dos hechos principales que activaron su postura político-militar: “la lucha por la tierra de los indígenas —paeces y pijaos— y la de los campesinos por el reconocimiento de sus derechos políticos”

---

<sup>3</sup> El partido *Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común* (FARC) se fundó en agosto de 2017, y luego cambió su nombre a *Comunes*, el 24 de enero de 2021.

<sup>4</sup> La sigla GAPD es utilizada por Teófilo Vásquez Delgado (2016) para aludir a los grupos que surgieron tras la desmovilización de las Autodefensas Unidas de Colombia, AUC, en 2005, porque supera la discusión acerca de si se trata de bandas criminales o grupos con propósitos políticos; y porque retoma el nombre que a nivel internacional se le asigna a los grupos que surgen después de un proceso de negociación.

(Molano, 2014, p. 2). Fue así como un puñado de hombres hostigados por terratenientes y por el Estado llegaron a tener, en la primera década de este siglo, un ejército con cerca de 20.000 integrantes en la mayor parte del territorio colombiano.

Después de los grupos paramilitares conformados por el Partido Conservador en la década de 1940 para mantenerse a sangre y fuego en el poder, se consolidó en 1997 una segunda generación paramilitar representada por las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), resultado de una alianza de facciones que iniciaron el terror casi dos décadas atrás. Las AUC fueron una organización paramilitar, narcotraficante y contrainsurgente, financiada por un conglomerado de extrema derecha del que hicieron parte, políticos y funcionarios públicos, militares de todos los rangos, ganaderos, latifundistas, empresarios y miembros de la sociedad civil. Esta poderosa fuerza fue financiada por el narcotráfico y las aportaciones de capitales privados, ocasionando la mayor cantidad de homicidios durante el conflicto social armado, además del desplazamiento forzado de 752.964 víctimas de desplazamiento forzado entre 1985 y 2019, que hacen de Colombia el país con el mayor desplazamiento interno en el mundo, ocasionado por una contrarreforma agraria, es decir, el despojo de tierras a minifundistas campesinos, indígenas y afrodescendientes, en una extensión de aproximadamente ocho millones de hectáreas entre 1995 y 2004 (Comisión de la Verdad, 2022a).

El proceso de desmovilización de las AUC, entre 2003 y 2006, derivó de su controvertido acuerdo con el Estado, que evadió el cumplimiento cabal de verdad, justicia y reparación, y que expuso a las víctimas, a veces de manera mortal, al asistir a las versiones libres o audiencias públicas en las que los paramilitares confesaban sus delitos para acogerse a las garantías que les ofreció la *Ley 975* de 2005, de *Justicia y Paz*, que legalizó las bases del acuerdo. Tras la desmovilización se hicieron visibles los vínculos de esta organización con líderes políticos y funcionarios del Estado que facilitaron sus acciones a través del

financiamiento y el suministro u ocultación de datos: una práctica que los medios denominaron *parapolítica*.

La mayor parte de los delitos cometidos por las AUC permanecieron impunes. Tras la desmovilización se rehicieron sus fuerzas en nuevos grupos paramilitares o Bandas Criminales, entre las que se cuentan las *Águilas Negras* y las *Autodefensas Gaitanistas de Colombia (Clan del Golfo)*. Hoy se debate si estos grupos mantienen un propósito contrainsurgente o si su única directriz es delictiva, y centrada, aunque no de manera exclusiva, en los réditos derivados del narcotráfico. Esta espiral de ilegalidad y violencia es el síntoma de la lucha salvaje por el poder (dinero/territorio) en Colombia.

Existen economías ilegales a las que los grupos armados, o parte de ellos no quieren renunciar, debido al poder que representan, como es el caso del narcotráfico, la minería ilegal y el contrabando, en consecuencia, resulta predecible la disputa por el control territorial que ocurrió tras la desmovilización de una estructura tan grande y arraigada como la de las FARC-EP, agravada, sin duda, por la histórica ausencia del Estado en los territorios donde estas dinámicas suelen ocurrir (Grasa, 2020, p. 12-13). A esto debe sumarse la permanencia de cinco enfrentamientos armados en el país: 1) el conflicto de las Fuerzas Armadas del Estado con el ELN; 2) el conflicto con el Clan del Golfo, sin móviles ideológicos; 3) el conflicto con el EPL; 4) el conflicto con disidencias de las FARC, y 5) el conflicto entre el ELN y el EPL. En todos estos casos las economías ilegales son centrales (Harnisch 2019, como se citó en Grasa, 2019, p. 15). El panorama de la paz bajo estas condiciones resulta bastante enmarañado y la posibilidad de que la violencia intergeneracional desaparezca, difícil de concretar.

### **Acercamientos**

La complejidad del caso colombiano se debe a que —a partir de 1946, con el triunfo del partido Conservador— se ha presentado una multiplicidad de conflictos armados internos entre decenas de grupos guerrilleros, paramilitares y fuerzas armadas del Estado (Grasa,

2020, p. 3). Los acuerdos de paz generados entre algunas de estas facciones y el Estado no han ocurrido de manera global y simultánea, sino escalonada y bajo distintos contextos sociopolíticos, con resultados fallidos en las presidencias de Belisario Betancur, en diálogo con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP), el Ejército Popular de Liberación (EPL) y el Movimiento 19 de abril (M-19), en 1984; César Gaviria, con las FARC-EP, en 1991-1992; Andrés Pastrana, con las FARC-EP, entre 1999 y 2002, y Álvaro Uribe, con el Ejército de Liberación Nacional (ELN), entre 2005 y 2007 (Villarraga, 2016, pp. 112-113). Los Acuerdos de Paz han sido un asunto tan reiterado como infructuoso en la política interna de Colombia, entre otras razones, debido a que el Estado no ha podido negociar de manera simultánea con todos los grupos alzados en armas y también debido a que las razones que desencadenaron el conflicto no han sido resueltas.

En la historia reciente los acuerdos de paz consolidados ocurrieron en las presidencias de Gustavo Rojas Pinilla, con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de los Llanos Orientales, en 1953; Virgilio Barco, con el Movimiento 19 de abril (M-19), en 1990; César Gaviria Trujillo, con el Ejército Popular de Liberación (EPL), la milicia campesina Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), la milicia indígena Movimiento Armado Quintín Lame (MAQL), en 1991, la Corriente de Renovación Socialista (CRS), en 1994 y las Milicias Populares (MP) en 1994; Ernesto Samper, con el Movimiento Independiente Revolucionario Comandos Armados (MIR-COAR) en 1998; Álvaro Uribe Vélez, con las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), en 2006 y Juan Manuel Santos con las FARC-EP en 2016.

Esta exuberancia de negociaciones y acuerdos de paz es el reflejo de la capacidad de reproducción del conflicto armado colombiano y de la dificultad para dar solución a los temas que ocasionaron su inicio: el uso y posesión de la tierra y el derecho a la representatividad política, así como la reparación total y efectiva de las víctimas. Si bien, la verificación de los acuerdos materializados en Colombia durante los últimos setenta años es

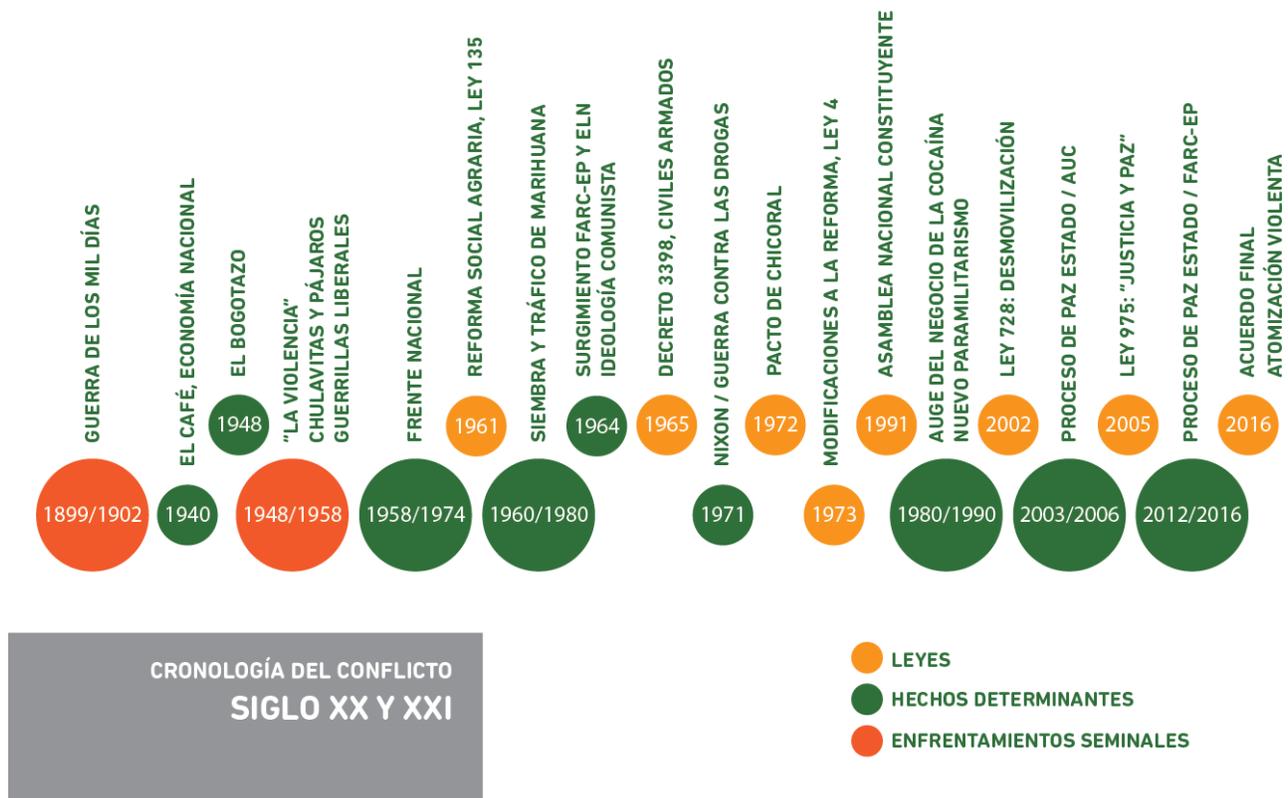
difícil de establecer de manera tajante, existen algunas constantes que son dignas de consideración. Primero, la desmovilización de grupos insurgentes y su dejación de armas ha sido acompañada, no pocas veces, por represalias de parte del Estado y las fuerzas paramilitares, mediante prácticas de desaparición forzada y asesinato de miembros desmovilizados, a lo cual siguen nuevos “enmontamientos” (huidas) y levantamientos armados. Segundo, la participación de la izquierda no representada en la escena política nacional ha sido inhibida con violencia de Estado y paramilitar. Y tercero, los problemas que dieron origen al conflicto armado continúan irresueltos.

Algunos procesos de negociación culminaron en indulto, amnistía, dejación de armas, regreso a la vida civil o configuración de partidos políticos de izquierda. En este último sentido, los casos más relevantes son la fundación, en 1990, del partido *Alianza Democrática M-19*, derivado del grupo guerrillero Movimiento 19 de abril M-19 y, en 1985, la Unión Patriótica (UP), fundado por las FARC-EP y el Partido Comunista Colombiano, a consecuencia de las negociaciones entre la guerrilla y el gobierno de Belisario Betancur, tras el armisticio pactado en La Uribe (Meta). La UP integró distintos frentes de la sociedad civil a su propuesta y en 1988 se convirtió en la tercera fuerza política del país, razón por la cual al menos 5.733 de sus integrantes fueron asesinados o desaparecidos por las fuerzas armadas del Estado y los grupos paramilitares, conformados por narcotraficantes, terratenientes, empresarios y políticos (Comisión de la Verdad, 2022a).

A continuación, veremos una línea de tiempo en la que se refieren hechos políticos, enfrentamientos armados y leyes determinantes, durante el siglo XX y lo que va del siglo XXI (Figura 3).

### **Figura 3**

*Principales procesos políticos vinculados al conflicto armado interno en Colombia durante los siglos XX y XXI. Elaboración propia.*



## El Arte y las Violencias

La violencia ha sido un tema tratado de manera recurrente por el arte colombiano, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX y lo que va de éste, mediante trabajos de elaborada riqueza simbólica que son el reflejo de un conflicto social sostenido durante décadas. En el libro que derivó del trabajo curatorial *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, el historiador Álvaro Medina, traza una genealogía que tiene un punto de inflexión en ese año, tras el asesinato del *caudillo del pueblo*, Jorge Eliécer Gaitán; transita hacia la violencia revolucionaria, irradiada en los campos como resultado del acuerdo del *Frente Nacional* para monopolizar el poder, bajo el influjo de la Revolución Cubana, y concluye con la violencia del narcotráfico surgida a inicios de 1980.

La investigación curatorial de Medina, que abrió sus puertas en el Museo de Arte Moderno de Bogotá a finales de 1998, estuvo compuesta por obras del arte visual colombiano realizadas a lo largo de cinco décadas. Esta exposición se presentó para

conmemorar el cincuentenario del asesinato de Gaitán, y tuvo como antecedentes: (1) una exposición realizada en el mismo museo a mediados de la década de 1970, denominada *Arte y Política de los años 70*; (2) el plebiscito *Mandato ciudadano por la paz, la vida y la libertad en Colombia*, ocurrido en octubre de 1997 y (3) la proximidad de los diálogos del Caguán, entre el Estado y las FARC-EP, que iniciaron en enero de 1999 (Medina, 2021, p. 51).

Para Medina (2021), Alejandro Obregón fue el primer artista que abordó el tema de la violencia política en Colombia, con *Masacre (10 de abril)*, un óleo en el que daba cuenta de lo que había dibujado en el Cementerio Central un día después del asesinato de Gaitán. Medina (1999) también menciona un libro precursor para el esclarecimiento del conflicto, *La violencia en Colombia - Estudio de un proceso social (1962)*<sup>5</sup>, obra de Monseñor Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna, quienes también desarrollaron, en 1958, el trabajo de campo que le dio sustento, desde la Comisión Nacional Investigadora de las Causas y Situaciones Presentes de la Violencia en el Territorio Nacional, surgida en el mandato de Alberto Lleras Camargo. Quizá la obra más emblemática del conflicto en ese momento fue *Violencia (1962)*, un cuadro del mismo Alejandro Obregón, en el que aparece el cuerpo de una mujer embarazada, desnuda y muerta, con el rostro deforme y con heridas en el cuerpo, que es al mismo tiempo paisaje y tierra (Figura 4). Tanto el libro como la pintura se dieron a conocer el mismo año, el primero fue un hito académico en el tema, y la segunda, un ejemplo del compromiso de los artistas jóvenes con su tiempo (Medina, 1999, p. 28)

#### **Figura 4**

*Violencia*, Alejandro Obregón, 1962. Óleo sobre lienzo, 155,5 x 187,5 cm.

---

<sup>5</sup> Este libro surgió como una iniciativa de la recién creada Facultad de Sociología, de la Universidad Nacional de Colombia; su publicación causó acalorados enfrentamientos ideológicos, debido a que fue el primero en trazar un horizonte histórico en torno a los hechos.



Walter Benjamin (2003), en su clásico ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, plantea por primera vez la *estetización de la política*. Su despliegue argumentativo gira en torno a la función de la técnica moderna y la manera como el fascismo hace uso de ella para preservar las relaciones de propiedad y manipular a las masas. Advierte que “Todos los esfuerzos hacia una estetización de la política culminan en un punto [...] la guerra” (p. 96). Afirmo, además, que el *arte por el arte* tiene su punto culminante en el manifiesto futurista de Marinetti, escrito con motivo de la guerra colonial en Etiopía, pues señala que solo tal grado de enajenación —la alabanza a la máquina (la técnica) y la guerra—, permite vivir la propia aniquilación como un goce estético. El autor concluye: “De esto se trata en la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo. El comunismo le responde con la politización del arte” (p. 99). Benjamin advierte sobre el totalitarismo inmanente a estas ideologías, de modo que, en el decir de Tomás Vera Barros (2015), supo que “pensar políticamente las técnicas artísticas de vanguardia implicaba resguardarlas del uso para la guerra y para el fascismo” (p. 19). En efecto, “la alienación sensorial y la crisis de la experiencia están en el origen de la estetización de la política” (p. 21).

Esta relación entre arte y política es abordada por el filósofo Jacques Rancière (2005), quien retoma la dualidad planteada por Benjamin, aunque se distancia de ella, pues llama

*estética de la política* —no estetización— al disenso, que consiste en “introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos” (p. 15).

Así mismo, Rancière alude a la *política de la estética*, como: “la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración” (p. 15), haciendo visibles ciertos espacios, tiempos, sujetos y objetos (p.35). El autor ahonda, al trazar una división entre dos modos de asumir el arte: por un lado, el *arte político* —de la calle—, heterónimo, ligado a la vida y, por otra, el arte que se separa de ella, es decir, el arte autónomo —de museo—, el *arte por el arte*.

Ante estas dos vías, se augura un panorama en el que es posible perfilar lecturas críticas respecto a las manifestaciones artísticas que surgen en el contexto colombiano. Superando la dicotomía, Rancière plantea una tercera posibilidad que denomina *arte crítico*, el cual negocia “entre la tensión que empuja al arte hacia la ‘vida’, y la que separa la sensorialidad estética de las otras formas de experiencia sensible” (p. 35). Esta triple vía, la de un arte vinculado a la vida (político o comprometido), uno separado de ella (libre) y uno que discurre entre los dos anteriores, resulta valiosa para discernir las maneras como se han asumido, desde la dimensión simbólica, el conflicto armado, la desmovilización, los acuerdos de paz y el posconflicto en Colombia.

La teórica francesa Nelly Richard (2007), por su parte, nomina y explora la *Escena de Avanzada*, un arte no oficial y múltiple en sus prácticas, que surge a partir del golpe militar de Augusto Pinochet en Chile (1973) y que hace uso de un lenguaje críptico para evadir la censura del régimen impuesto por Estados Unidos en ese país. Este arte:

se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límite de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como fuerza disruptora del orden administrado que vigilaba la censura; por reformular el nexo entre ‘arte’ y ‘política’ fuera de toda dependencia

ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda, sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica. (p.14)

La *Escena de Avanzada* chilena es pues, un *arte crítico* en el sentido que formula Rancière, es decir, un arte que negocia con las posturas que plantea el *arte político* y el *arte por el arte*. Una pieza central de ese contexto es *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979), de la artista Lotty Rosenfeld, quien subvierte la demarcación vial con cintas o vendas del mismo ancho y color, alterando la anormal normalidad del poder dictatorial en el espacio público, y haciendo una clara alusión al opresivo contexto sociopolítico con un gesto sencillo y contundente (Figura 5). En una dimensión similar a la Escena de Avanzada, se encuentra el trabajo de la investigadora María Margarita Malagón-Kurka, quien en su libro *Arte como presencia indéxica* (2010), refiere la década de 1980 como el momento en que el arte colombiano empezó a representar la violencia de una manera diferente, en coincidencia con la eclosión violenta del narcotráfico y el surgimiento de los grupos paramilitares.

### Figura 5

*Una milla de cruces sobre el pavimento*, Lotty Rosenfeld, 1979. Video acción, 4'29''.



Malagón-Kurka (2008) alude a la *indexicalidad*, retomando el concepto de *índice* propuesto en la semiótica por Charles Sanders Peirce, pero sobre todo la asignación que le dio en el arte, a inicios de la década de 1970, la crítica Rosalind Krauss, para referir aquellas piezas en las que “se enfatizaba la presencia de ‘signos indéxicos’ tales como *huellas y rastros* (entre otras manifestaciones físicas), de objetos o estructuras con que los artistas habían interactuado durante su elaboración” (p. 17). Esta idea sería retomada ya en la década de 1990 por críticos como David Company, añadiéndole una dimensión temporal.

Otro elemento abordado por la autora es la *Nueva Figuración*, planteada a finales de la década de 1950 por los historiadores del arte, Marta Traba, Aldo Pellegrini y Peter Selz, “para caracterizar obras de la segunda postguerra en las que la figura humana reapareció, usualmente con un alto grado de distorsión” (p. 17). Malagón-Kurka, asocia el lenguaje de la *Nueva Figuración* al del arte colombiano que se realizó entre 1950 y finales de la década de 1970, y le adjudica el propósito de generar mayor conciencia en los habitantes de las ciudades que no tenían contacto con los rigores del conflicto armado, ocurrido principalmente en zonas rurales. La autora hace notar el vínculo que existe entre las transgresiones físicas y estéticas que aparecen en la obra de algunos artistas colombianos de ese momento y las fotografías que fueron publicadas en el ya citado libro: *La violencia en Colombia - Estudio de un proceso social* (Figura 6) (p. 19). El lenguaje del arte colombiano de ese momento se relaciona, en el decir de Marta Traba, con la influencia que generó en muchos artistas latinoamericanos la obra de un pintor de la segunda posguerra, Francis Bacon, quien presentara su trabajo en la Bienal de Sao Pablo en 1959 (Figura 7) (p. 22).

#### **Figura 6**

*Corte de mica.*



**Figura 7**

*Head 1, Francis Bacon, 1948. Óleo y tempera sobre aglomerado.*



Malagón-Kurka propone entonces, un giro en los modos de representación del arte visual en Colombia, a partir de la toma del Palacio de Justicia en 1985<sup>6</sup>, haciendo énfasis en la obra de tres artistas contemporáneos, cuyo trabajo reelabora el tema de la violencia de

---

<sup>6</sup> Así es como se conoce al asalto llevado a cabo por el grupo guerrillero, Movimiento 19 de abril (M-19), al Palacio de Justicia en noviembre de 1985, ubicado frente a la sede del Congreso y a pocas calles de la residencia presidencial. El grupo guerrillero retuvo a cerca de 350 rehenes, desde magistrados hasta visitantes, antes de la reacción de la Policía Nacional y el ejército colombiano, que culminó con la muerte y desaparición de decenas de personas.

forma inédita en el país: Óscar Muñoz, Beatriz González y Doris Salcedo. En opinión de Malagón-Kurka (2008), estos artistas no se instalan en el plano de la denuncia, más bien, abordan el tema de manera indirecta, es decir, dejan apenas indicios de los hechos. De este modo, “es posible centrar la atención en las causas y consecuencias de las acciones humanas, más que en acontecimientos aislados o hechos inconexos usualmente incomprensibles” (p. 31). Así pues, la desafección implícita en la obra de estos artistas, es vista por la autora como más “universal” y parte de una tendencia “en la que se reconoce la necesidad de replantear cuestiones fundamentales en torno a los vínculos entre el arte, su función social y un profundo sentido de responsabilidad colectiva e individual”.

La autora (2010) también identifica en estos artistas una crítica al modo como los medios de comunicación difunden hechos violentos, por esa razón señala su renuencia al uso de “imágenes documentales, literales y sensacionalistas” (p. 210). Así mismo, retoma las inquietudes de Donna Harkavy, acerca de la representación del horror, o la manera como es posible mantener una distancia crítica para transmitir en términos emocionales. Para Malagón-Kurka, ellos:

crean imágenes significativas que contrarrestan la banalización del terror al centrarse, no en la ocurrencia indiscriminada de acontecimientos, sino en quién o qué ha causado los acontecimientos y sus víctimas [...] ellos recalcan las implicaciones sociales, existenciales y antropológicas de estos eventos. (p. 209)

Piezas como *Aliento* de Óscar Muñoz, revelan esta resistencia al uso de imágenes violentas (Figura 8), ya que el artista imprime, sobre pequeños discos especulares, fotografías de personas fallecidas que el espectador solo puede ver cuando suelta su aliento sobre ellas, pudiendo, además, verse a sí mismo. Las imágenes “funcionan como rastros de esas personas, se hacen visibles” (p. 3). Es así como cierto grupo de artistas en Colombia, durante este periodo, abordan el tema de una manera más atemperada, por tanto, sus “obras permiten percibir —la violencia— como un síntoma y una indicación de una anomalía: una

disfunción de un comportamiento humano”, en lugar de plantear una denuncia frontal (sin conservar el original). Si bien estos razonamientos son interesantes porque dan cuenta de una transición en las estrategias formales y conceptuales del arte colombiano referido al conflicto social armado, es pertinente decir que el arte indéxico sigue siendo un arte de denuncia, solo que más sutil e indirecto, dicho de otro modo, se trata de un arte con un grado de simbolización tal, que parece dirigido a un público urbano, como se dijo para la *Nueva Figuración* en su momento, solo que parece requerir de ese público, un cierto conocimiento previo del arte.

### Figura 8

*Aliento, Óscar Muñoz, 1996. Doce discos metálicos, foterigrafía sobre película grasosa, 20 cm. de diámetro cada una.*



El sociólogo e historiador del arte Elkin Rubiano (2015), corrobora la transición, a finales de la década de 1980, entre la *Nueva figuración* y el *Arte como presencia indéxica*, y señala otro momento, ya en la primera década del siglo XXI, que denomina *Arte como curación simbólica*; así replantea el modo en que ha sido significado el conflicto armado colombiano, mediante prácticas que se vinculan a la memoria histórica y la reparación simbólica. Estos procesos artísticos ocurren en comunidades que han sufrido el horror de la violencia y están cercanos a las dinámicas de la psicología social debido a que son, con frecuencia, terapéuticos y coadyuvan en la gestión del duelo o el trauma (p. 5). Rubiano

expresa que la distinción de estas prácticas artísticas no está solo en sus contenidos y declaraciones, sino en:

su interés por intervenir ‘lo real’ y, por lo tanto, su estrecha relación con las comunidades [...] (así) aparecen nociones como ‘reparación’, ‘restitución’, ‘activación del público’, ‘formación en capital (social / cultural / político)’, ‘construcción de memoria’, ‘población beneficiada’, ‘indicadores de impacto’, etc. [...] Este giro insta una agenda del arte en Colombia en la que las nociones de víctima, testigo, memoria y reparación simbólica resultan centrales. —Sin conservar el original— (pp. 1-2)

Rubiano refiere como piezas paradigmáticas de este momento del arte en Colombia, el *Parque Monumento de Trujillo* (2002), en el Valle del Cauca y el *Salón del Nunca Más* (2009), en Granada, Antioquia, y asegura que son manifestaciones tanto artísticas como comunitarias (pp. 5-6). Dichos espacios, destinados a la memoria, surgieron como respuesta de la población a hechos violentos que habían permanecido silenciados por acción de los perpetradores e inacción del Estado, y son el resultado de largas gestiones por parte de la Asociación Familiares de Víctimas de Trujillo (AFAVIT) y la Asociación de Víctimas Unidas del Municipio de Granada (ASOVIDA), respectivamente. La materialización de ambos memoriales ha supuesto complejas dinámicas sociales y responde a las solicitudes de las comunidades y no a iniciativas gubernamentales o artísticas (Figura 9).

**Figura 9**

*Parque Monumento de Trujillo, Asociación Familiares de Víctimas de Trujillo (AFAVIT), 2002.*



Sin embargo, Rubiano enmienda su posición tiempo después, apoyado en el trabajo de la abogada Yolanda Sierra, quien le hizo ver que el arte no tiene competencia en estos casos. Al respecto dice Rubiano: “una gran confusión mía y de muchas personas es que las víctimas no se pueden reparar ellas mismas, y eso se confunde cuando se habla de resiliencia, porque con la resiliencia la persona o la comunidad sí se puede curar ella misma”. (Comunicación personal, 25/04/2022). En la tesis doctoral que se convertiría en el libro *Los rostros, las tumbas y los rastros* (2022), Rubiano (2019) plantea el *dispositivo de activación del habla*, de la mano de Rancière, para referir el trabajo que hacen los artistas con las comunidades al escuchar sus testimonios. El autor percibe un cambio en los modos de hacer artísticos referidos a la violencia en Colombia en lo que va de este siglo y tiene que ver justamente con la transición que existe entre el trabajo que representa la realidad, a distancia, y el que establece contacto con ella mediante la escucha y la construcción de memoria histórica:

lo político de este trabajo está en el hecho de propiciar el habla de aquellas personas que o bien estaban obligadas a callar, o bien no tenían la capacidad de hablar, pues su memoria estaba atravesada por el trauma. (p. 67)

Elkin Rubiano plantea la activación del habla, a partir de la obra de Gabriel Posada y Yorlady Ruiz, titulada *Magdalenas por el Cauca* (2008-2021) (Figura 10); Erika Diettes, en *Río abajo* (2008), *Sudarios* (2011) y *Relicarios* (2011-2015), y ASOVIDA, con el *Salón del*

*Nunca Más* (2009). En estos casos es la voz de las víctimas la que acontece y es el artista quien con su escucha amplifica lo silenciado y “visibiliza la agencia política de los ciudadanos” (p. 46). Es así como el arte adquiere, en dichos contextos, un carácter inusual, debido a que los perpetradores suelen negar los hechos y las víctimas no encuentran, en las instancias gubernamentales, condiciones para reclamar sus derechos sin exponerse a la revictimización o la amenaza, sin embargo “¿Qué es lo que hacen los artistas? Escuchar y dar credibilidad a lo que están escuchando, y cuando sucede eso, las comunidades terminan diciendo de una manera no institucionalizada” (Rubiano, E., comunicación personal, 25/04/2022). Esa interacción sin instituciones, está mediada por la confianza y permite el surgimiento del arte.

#### Figura 10

*Magdalenas por el Cauca*, Gabriel Posada y Yorlady Ruiz. Pintura instalada sobre balsa, acción sobre el río Cauca. Fotografía pintada de Consuelo Valencia, a quien le asesinaron dos de sus hijos en 1990, ambos menores de edad. Su esposo, murió debido a las secuelas de la tortura que sufrió en el Batallón Palacé.



Además de los casos en los que artista o comunidad trabajan a partir de la activación del habla de las víctimas, Rubiano cita un caso en el que dicha práctica es generada desde la perspectiva de los perpetradores. *La guerra que no hemos visto* (2007-2009) es un extenso cuerpo de obra del artista Juan Manuel Echavarría, desarrollado con excombatientes de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP), el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y soldados del Batallón de

Sanidad del Ejército. Se trata de 480 pinturas en las que excombatientes anónimos registran sus historias personales, a partir de talleres que hacen posible la conversación y la confianza necesarias para que aflore su versión de los hechos.

Ahora bien, algunas obras de artistas contemporáneos colombianos como Patricia Bravo, Doris Salcedo, Erika Diettes, Rosemberg Sandoval, Óscar Muñoz y Juan Manuel Echavarría, han sido denominadas como “forenses” por el especialista en estudios visuales y de la cultura, Rubén Darío Yepes, a partir del uso que hace del término Eyal Weizman (2017), quien lidera la “agencia de investigación” *Forensic Architecture*, integrada por profesionales de distintas disciplinas que, a partir de 2010 actúan de forma independiente recabando información de archivos en distintos soportes, con el propósito de “investigar la violencia estatal y de las grandes empresas, en particular cuando afecta el entorno arquitectónico” (p. 7). Weizman explica que su propósito es “[...] revertir la mirada forense e investigar los mismos organismos estatales que suelen monopolizarla”.

Yepes (2018b), propone ampliar el concepto para vincularlo a las manifestaciones contemporáneas del arte visual que comprometen al espectador, a través de los afectos que representan objetos encontrados, objetos solicitados a familiares de víctimas o imágenes fotográficas que aluden al conflicto, todos ellos vestigios de la violencia que son articulados en una dimensión simbólica por los ya citados artistas. Al respecto, Yepes menciona que “En la estética forense, la capacidad persuasiva depende crucialmente de la fuerza afectiva del índice, la cual constituye, por así decirlo, el centro de gravedad de su sentido” (p. 66). *Índice* debe ser entendido aquí a partir de la semiótica teorizada por Charles Sanders Peirce (1974), quien propone tres tipos posibles de signo: icono, índice y símbolo. En sus palabras “un índice es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de ser realmente *afectado* por aquel Objeto” —énfasis añadido— (p. 30) (Figura 11).

### **Figura 11**

*Estado del arte de la investigación. Elaboración propia.*



Un ejemplo inmediato del arte forense es *Lo que quedó* (1997), de Patricia Bravo (Figura 12), una pieza integrada por pequeñas composiciones laminadas en plástico, que la artista realiza con restos de atentados terroristas, recogidos durante un año en la ciudad de Medellín. Bravo explora el detritus material que la guerra entre el Cartel de Medellín y el Estado colombiano dejó en edificaciones destruidas. Dicho periodo fue tan violento que, en 1991, dicha ciudad fue considerada la más violenta del mundo, con una tasa de 382 homicidios por cada 100 mil habitantes.

### Figura 12

*Lo que quedó*, Patricia Bravo. 200 piezas laminadas en plástico, Medellín, 1997.



Parece pertinente el calificativo “forense”, que Yepes asigna a las prácticas artísticas relativas al conflicto social armado en Colombia, y que se vinculan a hechos violatorios desde el plano de la denuncia, sin embargo, en su planteamiento resuena entre líneas el “arte indéxico”. En efecto, el autor se vincula a la tesis de la *Presencia Indéxica* propuesta por Malagón-Kurka, aunque aclara que no le interesa lo indexical como “una modalidad de la representación artística contemporánea”, sino más bien, le parece significativo “resaltar su rol en la mediación de la violencia, así como los efectos políticos de esa mediación” (Yepes, R., comunicación personal, 31/03/2022).

Las *Estéticas Forenses* que Yepes propone como vía de análisis, al menos en sus ejemplos iniciales, se asocian de manera cruda a los hechos violentos: fragmentos de una explosión, partes de cuerpos humanos: cabello, lengua, huesos. Con todo, plantea que el arte forense elude, de forma mayoritaria, el shock que provocaban en el espectador artistas precedentes, dando lugar a “intervenciones cuya sutíliza deriva, precisamente del intento de captar la violencia y sus efectos en cuanto fuerzas, en vez de actos o hechos a representar” (2018b, p. 75). Hasta aquí resulta evidente un nuevo estatuto crítico en el arte colombiano, que se centra en la elusión de la violencia directa, propia de algunas manifestaciones ya mencionadas.

Yepes refina sus planteamientos en una tesis doctoral que poco después se convertiría en el libro *Afectando el conflicto: mediaciones de la guerra colombiana en el arte y el cine contemporáneo* (2018a). Allí reúne un conjunto de piezas cuyos rasgos comunes son, por una parte, su “renuncia a la representación explícita de la violencia de la guerra y el sufrimiento de sus víctimas” (p. 27), y por otra, el hecho de que en ellas “la producción de una reacción *afectiva* frente a los eventos, la historia y las víctimas del conflicto constituye la dimensión más relevante de su intervención política y social” (p. 28). El autor señala, además, que estas piezas no representan, sino que median el conflicto —que ha sido sobre todo rural—, estableciendo contacto con audiencias urbanas en las que ha prevalecido la apatía respecto a los hechos. Más aún, asegura que el segmento más privilegiado de la sociedad colombiana puede participar en la construcción de la memoria y los cambios sociales:

que el país necesita (sin embargo) deberán primero acumular dentro de ellos la energía afectiva que este compromiso requiere. Es por esta razón que, al contribuir a la producción de esta energía afectiva, las obras estudiadas aquí cumplen una función política. —Sin conservar el original— (p. 52)

Una vez más el arte parece estar orientado a audiencias urbanas, desentendidas de un conflicto que luce distante, solo que esta vez el autor cuestiona la representación mimética de la violencia, es decir, aquello que los cineastas colombianos Calos Mayolo y Lucas Ospina denominaron “pornomiseria”<sup>7</sup>, y pondera, más bien, la capacidad que tiene el arte de incidir en el espectro de la población cuyo poder le permite tomar decisiones orientadas al cambio social. Yepes retoma el concepto “mediación” de John Guillory, quien lo define como “un proceso en el que dos personas, ámbitos, objetos o términos son puestos en relación el uno

---

<sup>7</sup> Este término procede del falso documental *Agarrando pueblo*, en el que los realizadores se interpretan a sí mismos filmando de manera cínica a personas en estado de indigencia en la ciudad de Cali. El concepto describe las narrativas que se regodean en condiciones humanas limítrofes, sin generar reflexión alguna en torno a sus orígenes.

con el otro” (pp. 42-43). De este modo asume que el arte, entendido como proceso y no como una acción cerrada en sí misma, puede *mediar* entre sujetos y sectores sociales heterogéneos (p. 46) dando lugar a un cambio que solo es posible a través de la dimensión afectiva del arte.

Yepes asegura que “el abordaje de la violencia política era una cuestión didáctica, en los casos menos afortunados, hasta panfletaria, propagandística”, una herencia del arte socialista de la década de 1920 en la que pareciera decirse: “mira, estos son los males sociales [...] esto es lo que tenemos que solucionar”, de modo que el autor opta por centrar su atención en la obra de Doris Salcedo, Lidia Posada, Juan Manuel Echavarría, Delcy Morelos, Beatriz González y Ludmila Ferrari, artistas que evitan la representación inmediata de la violencia y la denuncia directa. Es así como Yepes refiere la pieza *Noviembre 6 y 7*, de Doris Salcedo (Figura 13), como un punto de quiebre en términos de estrategia, pues ya no asume el papel de documentar y denunciar desde el arte, sino que mediante un nuevo abordaje estético busca una reacción afectiva en el espectador. (Comunicación personal, 31/03/2022). La artista ratifica esta postura:

Yo diría que mis preocupaciones están en la dimensión afectiva de la violencia. No estoy interesada en el cuerpo concreto que ha sido golpeado por la violencia, sino en cómo un evento violento transforma la vida de las personas que están rodeadas por este. (Salcedo en Villaveces, 1997, p. 77)

**Figura 13**

*Noviembre 6 y 7*, Doris Salcedo. Silla de madera y cuerda, 283 piezas, dimensiones variables. Proyecto público efímero, Palacio de Justicia, Bogotá, 2002.



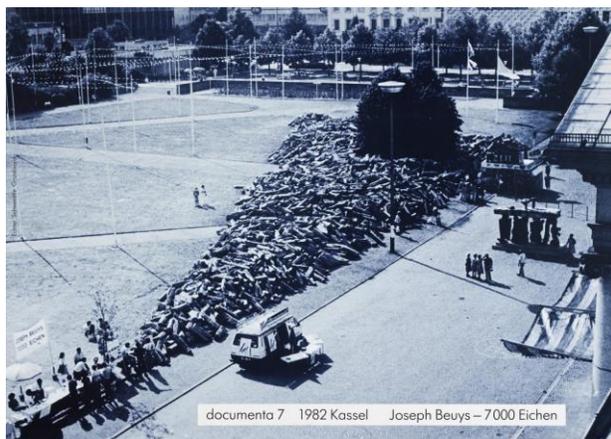
*Noviembre 6 y 7* es una acción coreográfica en la que se descolgaron 283 sillas sobre la fachada del Palacio de Justicia, reconstruido en su totalidad sobre el mismo lugar donde 17 años atrás, en 1985, ocurriera la toma de esa misma institución por parte del grupo guerrillero M-19. Salcedo realizó dicha acción durante 53 horas, el mismo número de horas que duró el asedio por parte de las fuerzas militares, fue así como conmemoró las vidas de las 94 personas que murieron allí, y más de una decena de desaparecidos que salieron vivos del lugar escoltados por miembros de seguridad del Estado. Asimismo, esta pieza pública marcó una transición en el trabajo de la artista, al hacer uso de un edificio emblemático del poder en la capital colombiana, y en el marco de la Plaza de Bolívar, lugar en el que ha realizado varias piezas masivas en años posteriores.

Un artista referencial en la obra de Salcedo es Joseph Beuys, de quien conoció su obra durante la estancia de estudios de posgrado que tuvo en la Universidad de Nueva York. Beuys es una Figura clave en el panorama artístico del siglo XX, entre otras razones, por la concepción de la escultura social, que señala la vocación del arte para dar lugar a acciones participativas que inciden en la vida diaria de las personas. Esta noción fue llevada a cabo por el artista, a través de su ejercicio discursivo y pedagógico, aunque de manera más explícita mediante piezas tan emblemáticas como *7000 robles* (1982) (Figura 14), realizada durante la Documenta 7 de Kassel, y que consistía en plantar el mismo número de árboles al lado de 7000 columnas de basalto, que fueron dejadas por el artista frente al Museo Frederician, mientras los partidarios de la idea obtenían, a cambio de 5000 marcos alemanes,

—además de un diploma— un roble y una columna que pondrían juntos en el lugar que decidieran, dentro de la misma ciudad. El proyecto tardaría 5 años en concluirse.

**Figura 14**

*7000 robles, Joseph Beuys. 7000 columnas de basalto y 7000 robles jóvenes. Proyecto público colaborativo, Kassel, 1982.*



Si bien la obra de Salcedo no logra estos niveles de interacción o de incidencia social, hay dos elementos relevantes en su trabajo que deben ser mencionados: por una parte, la obra que ha desarrollado con comunidades de víctimas desde finales de la década de 1980 e inicios de 1990 ha sido una de las precursoras de este tipo de acercamientos en Colombia y, por el otro, la simbolización de la violencia que la artista materializa a través de acciones masivas en el espacio público y la intervención escultórica de muebles también son referenciales en el contexto del arte nacional.

Ahora bien, el propósito de este texto no es determinar la manera como el arte colombiano se manifiesta acerca del conflicto social armado, tampoco determinar su grado de sobriedad formal para expresar hechos de violencia, ni establecer las estrategias que desarrollan los artistas cuando trabajan en comunidad, o aludir a la mediación entre los hechos sociales y el público a través del arte, y menos aún, pensar en la manera como el arte puede coadyuvar en un proceso de cambio social. Este trabajo se propone determinar la

naturaleza del arte colombiano que aborda la noción de paz y las poéticas que lo integran, así como las dinámicas entre agentes culturales, sociales y gubernativos que lo hacen posible.

### **La Responsabilidad del Arte**

La función/responsabilidad social del arte es un tema clave si consideramos que el arte debe tener una función/responsabilidad social. Mucho se ha debatido acerca de la capacidad que tiene el arte para incidir en la realidad, sin embargo, dicha incidencia luce más urgente en la medida en que las circunstancias de un determinado contexto así parezcan reclamarlo. Quizá ese pudiera ser el caso de Colombia en el marco de los acuerdos de paz entre el Estado y grupos armados al margen de la ley, pues como iremos viendo, el arte ha adquirido una relevancia inesperada, no solo en el orden simbólico, sino también en la dimensión social y política.

La función social más inmediata del arte pareciera ser, según hemos visto, la denuncia de hechos violentos, es decir, la solicitud de justicia a través de un lenguaje directo (mimético) o indirecto (sutil). Ahora bien, la denuncia es, en primera instancia, un ejercicio de comunicación, pues en el decir de la investigadora Adriana Roque, el arte puede aportar a la sociedad “espacios de catarsis, de encuentro, incluso de información; como decir: ‘esto pasó, entérese’” (Comunicación personal, 05/04/2022). Dicha información —denuncia— también puede trascender la singularidad de los hechos, para activar la comprensión del fenómeno de la violencia de una manera más panorámica.

Si bien esta idea pudiera ser cuestionable, por la responsabilidad que le delega a las manifestaciones artísticas, el investigador Rubén Darío Yepes valora un arte que implique a los espectadores, de modo que estos indaguen en el pasado, entiendan las estructuras de poder y “las raíces de las violencias, en aras, por supuesto, de que eso no se repita” y asegura que “los artistas pueden proveer parte de esa motivación en la forma de un vínculo afectivo” (Comunicación personal, 31/03/2022). El propósito final de este planteamiento, como ya se

ha dicho, es incidir en las élites, de modo que “sus versiones y sus involucramientos sean otros”.

La historiadora del arte Katia González reconoce un poder singular en el arte, cuando se trata de establecer contacto con comunidades de víctimas, debido a que su lenguaje trasciende la palabra, sobre todo cuando esta procede de instancias gubernamentales, y expresa que “las víctimas no quieren ya hablar de lo que vivieron, sino que el arte les pueda dar un lugar distinto”. Por tanto, señala que es clave desanclar propósitos predecibles en tales acercamientos, como pudiera ser la programación de un ciclo de cine testimonial o un diálogo en torno al conflicto armado (Comunicación personal, 31/03/2022).

Entre los autores que afirman la responsabilidad social del artista, está la filóloga Maria Gundestrup-Larsen, quien propone una lectura acerca del papel que desempeñan los espacios museísticos colombianos en la construcción de la memoria histórica del conflicto armado. Además, aclara que estos trabajos, unas veces son obra de un artista, otras, el resultado de un proceso social que incluye múltiples agentes y, otras más, el trabajo colectivo realizado por las propias víctimas.

Gundestrup-Larsen (2014) plantea una reflexión en torno a la materialización de exposiciones de arte, cuyas piezas asumen la perspectiva de la reparación simbólica. La autora opta por la función social del arte, aduciendo que en las prácticas artísticas que tratan el duelo personal, “lo importante es el proceso más que el resultado”, puesto que interpreta el arte como “un trabajo terapéutico con énfasis en el proceso psicosocial de la víctima”. (p. 126). La investigadora expresa, además, que “el proceso en sí convierte al sujeto doliente en un sujeto político con herramientas para expresar su reclamo, su denuncia y mostrar su resistencia”. Por tanto, el arte funge como un activador de la dimensión ciudadana de la víctima y le restituye la condición de sujeto con derechos.

Gundestrup-Larsen no tiene reparos en delimitar el tipo de lenguaje que resulta preferible en este tipo de prácticas colaborativas del arte, al aclarar que “hay que mantener

un balance entre lo real y lo simbólico para que no se vuelva inentendible para el espectador que no está acostumbrado a este lenguaje artístico” (p. 128). De modo que el arte no debería estar ni tan cercano a la realidad violenta que lo origina, ni tan separado de ella, al punto de resultar comprensible solo para algunas personas.

Vinculado a esta misma línea de pensamiento, el dramaturgo Víctor Viviescas (2016) aduce una “demanda” de las víctimas hacia el arte actual colombiano, debido a la urgencia que representa el conflicto y su necesaria terminación. El autor asume que el arte es importante para la sociedad, debido a que “aparece como el recinto o lugar privilegiado” para ejercer la memoria del relato y la fabulación (p. 25), además, asegura que “el arte está en mora de encontrar formas de responder al reclamo ético de la víctima y de la sociedad” y le asigna la desmedida tarea de garantizar procesos de reparación y restitución (p. 20).

Viviescas llama “políticas de representación” a las relaciones posibles entre la creación artística y el mundo social, y plantea su proyección en el contexto del conflicto armado a partir de una triada que deriva de la relación entre lo estético y lo ético a través de lo *poiético* (p. 22). En lo relativo al componente ético, durante el proceso de creación artística, Viviescas señala la imposibilidad de transferir el testimonio de la víctima, debido a que, si bien el artista puede materializar obras a partir de las vivencias del conflicto, estos relatos le pertenecen a sus protagonistas, por tanto, el artista es apenas un emisario que simboliza los hechos (p. 26). Es así como el autor le asigna al arte una condición de garante en “la preservación de la voz y la memoria de las víctimas” (p. 25) y, por ende, le asigna un papel determinante durante los procesos de reparación simbólica de las víctimas y construcción de la memoria histórica del conflicto.

En contrapartida, está la posición de Elkin Rubiano, quien descrea de los cometidos sociales que se le endilgan al arte en los contextos ya mencionados. Al respecto dice: “yo creo que no beneficia a nadie [...] no me gusta pensar, de hecho, el arte como utilitario, [...] sino más bien como acontecimiento; sinceramente el arte no debería servirle a nadie”. En

efecto, el arte ha sido sobredimensionado en ciertos contextos y ha pasado de ser un medio especializado y distante de la vida cotidiana —o censurado de manera implícita cuando se manifiesta acerca de estos asuntos—, a ser un “socio” necesario; por tal razón, Rubiano deja en claro que: “no es responsabilidad del artista, que en el contexto del conflicto diga la verdad de la guerra, imparta justicia o declare quién es culpable”, esas tareas le corresponden a la justicia impartida por el Estado, de modo que si el artista asume esas tareas, estaríamos hablando de un arte panfletario (Comunicación personal, 25/04/2022).

Entretanto, el crítico Alejandro Gamboa Medina (2016) cuestiona la posición del artista como mediador e intérprete del dolor de las víctimas, tomando como a la pieza *Sudarios* (2011) de la artista Erika Diettes, entre la profusa producción artística de esta naturaleza surgida en Colombia durante los últimos lustros. Luego de hacer un desmontaje simbólico de la pieza, a partir de sus evidentes alusiones religiosas, el autor llama la atención acerca del “estereotipo como herramienta política”, apoyándose en la investigadora Erica Bouris (2007):

A pesar de que abundan los trabajos especializados que reconocen que los conflictos armados y los procesos de victimización son complejos, el ‘sentido común’ sobre las víctimas sigue siendo una imagen estereotipada en la que se yuxtapone la extrema inocencia de la víctima con la frecuentemente incomprensible violencia y maldad de aquellos quienes son capaces de dañar a los niños y los ancianos. (Como se citó en Gamboa, p. 36)

Si bien el arte planteado por Gundestrup-Larsen propende al empoderamiento de la víctima, el que cuestiona Gamboa con sus reflexiones es uno que hace uso de la víctima, al punto de propiciar su revictimización. El autor encuentra tantos yerros en este tipo de prácticas que, contrario a lo esperado por Viviescas con la obra de arte “reclamada” por las víctimas, precisa más bien el riesgo que existe de negarles su agencia si no existe el propósito de plantear representaciones antihegemónicas.

Un gran número de piezas de arte han pescado en la bonanza simbólica que representa la aceptación, en ámbitos internacionales, de trabajos de fácil digestión, o en palabras del autor, parafraseando al filólogo Andreas Huyssen (2002): el sujeto del capitalismo tardío global “consume imágenes de horror domesticado” en un “boom industrializado de la memoria”. Esta versión de los hechos favorece las “buenas conciencias” pues, tal como asocia Gamboa de la mano del antropólogo Didier Fassin (2012): “desde el humanitarismo se despliegan acciones para aliviar el sufrimiento, pero sin preguntarse por las injusticias que provocan dicho sufrimiento” (p. 38).

Esta vez apoyado en Todorov (2000), Gamboa lanza una crítica demoledora a los artistas que, sin reparos y desde una posición privilegiada:

hacen su trabajo con víctimas (y) extienden para sí el ‘beneficio moral’ y la ‘deuda simbólica’ que la sociedad reconoce para con las víctimas, acumulando privilegios éticos y epistemológicos que, a la larga, le sirven para acumular poder simbólico dentro del campo del arte. —Sin conservar el original— (p. 38)

La mirada de Gamboa desnuda un arte falsamente comprometido con los hechos, un arte neutralizado en términos políticos, que no solo suprime la “voz” de las víctimas del conflicto, sino que se sirve de ellas y, al mismo tiempo, dificulta la comprensión de un fenómeno en el que creen ahondar. Es por esto que el autor propone “mantener la memoria como un ámbito productor de nuevos significados”, asumiendo la guerra como un fenómeno complejo y lleno de matices (p. 39).

En esta misma vía hallamos voces como la de Adriana Roque Romero, quien se pregunta por el lugar de las prácticas artísticas y culturales en el posconflicto, su función, su eventual deber ético y, además, si éstas deben estar enmarcadas por políticas públicas. La autora aclara que el proceso de paz en Colombia depende de una multiplicidad de factores que desbordan las políticas de desarme y advierte que las FARC-EP, en gran medida desmovilizadas, representan apenas una de las facciones en el contexto de la guerra, pues

muchas otras continúan activas. En este panorama, Roque (2018) argumenta “que las prácticas artísticas y su carácter inherentemente creativo, tienen la potencia de crear un espacio nuevo en el cual imaginar otras narrativas de nación, nuevas formas de reconocimiento” (p. 365).

Roque afirma, desde la perspectiva de Rancière (2012, como se citó en Roque), que la naturaleza de la política es disensual y que el arte en la época del posconflicto colombiano debe estar a tono, abriendo espacio a la tolerancia y la “inclusión real —simbólica y material— de la diversidad”. El arte tendría entonces la capacidad de generar esta clase de espacios, ya que, de acuerdo al mismo Rancière, no existe una obligación ética en el arte. Este punto es particularmente importante porque establece la relación posible entre la ideología del gobierno en turno y el arte que recibe su apoyo,

para nuestro contexto: deslegitimar una práctica artística porque no cumple con las expectativas sociales y políticas de ‘hablar’ del conflicto, de reparar, de cumplir una función terapéutica, o de contribuir a la construcción de memoria, aminora las potencias del arte de cuestionar narrativas y situaciones conflictivas que se encuentran en la base de nuestra construcción como comunidad. (p. 367)

Roque se refiere de manera crítica al arte “comprometido” que afianza posturas dicotómicas y que refuerza un discurso institucional de manera obediente. Es un arte comprometido, pero irreflexivo, un arte que manifiesta lo que se supone debe ser manifestado, es decir, las nociones “correctas” de conflicto, paz y posconflicto. Por el contrario, el arte político no supone una filiación particular, sino una manifestación abierta, en disputa. Es así como Roque concuerda con la visión de Gamboa, respecto al “peligro de una banalización o instrumentalización de la experiencia de la violencia” (p. 367).

La mirada de la autora se centra en el arte público del posconflicto, pues pregunta acerca de las políticas culturales que lo hacen posible, así como la necesidad de impedir que su perspectiva disensual sea suprimida. Le preocupa que “se convierta en un instrumento

estatal de promoción de la historia oficial establecida” (p. 370). Aporta, además, otros tres elementos al debate: el primero, a partir de la historiadora de la arquitectura, Jane Rendell (2015), respecto al carácter ambiguo que le correspondería al arte público; el segundo, a partir del teórico de la cultura, Malcolm Miles, quien advierte acerca del peligro que representa este tipo de manifestaciones artísticas, ya que pueden ocultar los conflictos sociales y favorecer los intereses de sus patrocinadores corporativos; y tercero, apoyada en la investigadora Marta Lucía Bustos (2017), quien alude a un elemento que damos por descontado, pero que debe ser puesto en cuestión, “la ‘cultura’ siempre ha sido entendida, desde el Estado, como un instrumento o un lugar para promover la paz y la convivencia” (p. 371).

Por último, la crítica de arte, Claudia Díaz (2018), afianza esta línea de análisis, con textos punzantes que evalúan las dinámicas del arte en la era del acuerdo y el post-acuerdo colombiano. Díaz demanda la naturaleza libre del arte, que ocasionalmente aparece secuestrada, esto es, limitada en sus manifestaciones y propósitos:

La línea divisoria del antes y el después de los acuerdos, irrumpe como una tensión (simbólica) artificial que lleva a repensar los actuales derroteros del Arte colombiano. Toda la escena se ve impregnada por esa afectación discursiva. Cambian los comportamientos del crítico, del curador y del artista. El museo, la exhibición son transformados en las escenas de esas tensiones simbólicas que sirven al poder. De tal manera que todo el Arte pasa a catalogarse bajo la rúbrica de un Arte del Postconflicto que casi se transforma en el garante simbólico de la paz. (Sección II)

El arte colombiano del postconflicto es, desde su perspectiva, un arte oficialista, dictado por un Estado cuya perspectiva de la paz se apresura al “borrón y cuenta nueva” tras décadas de despojo, venganza e injusticia. Díaz hila fino, en un texto que aborda la propuesta fijada en los acuerdos de paz acerca de la conversión de las armas dejadas por las FARC-EP en monumentos, y arriesga una interpretación de los hechos: “La paz es [...] sólo esa cortina

de humo necesaria con que el territorio adquiere esa confianza que garantiza un clima político y económico, propicio a la explotación de nuestros recursos” (Sección II) (Figura 15).

### Figura 15

*Estado del arte de la investigación. Elaboración propia.*



La piedra de toque en algunas columnas críticas de Díaz es la escultora Doris Salcedo, quizá la artista colombiana con mayor reconocimiento a nivel internacional en este momento. Díaz hace una disección ideológica de la obra de Salcedo, poniendo en cuestión su dualidad simbólica y mercantil —la segunda oculta atrás de la primera—, entonces define dicho arte político (comprometido) como una “mentira simpática”. La autora identifica a Salcedo como una promotora extraordinaria de un trabajo que se funda en la noción de víctima. Dicho arte parece confirmar conceptos que son ya casi un lugar común, pero que todavía no han sido comprendidos a cabalidad: reparación simbólica, duelo, memoria histórica. Díaz (2014) se refiere, de manera permanente, a la ética implícita en el arte:

el Arte Político es un arte humanista en el peor de los sentidos, su transformación en arte de la simpatía, en arte ético, encierra la verdad de su poder neutralizador como arte compensatorio de una realidad atroz, una retórica del maquillaje que enmascara y disuade bajo su persuasión humanista.

Doris Salcedo afirma que “el buen arte es político” y Díaz (2013) la controvierte revelando, tal como hace Gamboa, la relación desigual que se establece entre artista y víctima. Díaz también hace énfasis en la mostración existente en el arte de Salcedo, esto es, su carácter morboso, que parece contradecir el planteamiento indéxico que Malagón-Kurka le atribuye a su trabajo:

sin miseria, sin su escueta presentación, [...] el arte contemporáneo como una ética y una política, entran en colapso. Así toda obra exhibe esa condición de exponer esa miseria, por eso al exhibirla se la lleva al terreno de lo predatorio, a la pornografía. El arte como pornomiseria es un reciclaje del más alto nivel del dolor de nuestros semejantes, por eso estas artes del presente son artes compensatorias y allí estriba su valor radical. (Sección: Política de la simpatía, anímica de la compasión –nueva agenda para el arte nacional-)

En efecto, Malagón-Kurka incluye en su planteamiento del arte indéxico o elusivo de la violencia, dos piezas de Doris Salcedo, *La casa viuda II* (1993-1994) y *Unland: The Orphan's Tunic* (1997), en las que existen vestigios de un lenguaje directo: en el primer caso, un hueso humano que apenas sobresale de la superficie de un gabinete que se encuentra unido a una puerta, y, en el segundo, un tejido finísimo de cabello que une dos mesas de madera cortadas por la mitad. En esos gestos sutiles hay algo de forense o, dicho de otro modo, hay un tremendismo que resulta incluso más violento que las estrategias formales empleadas por el arte de la Nueva Figuración.

No cabe duda de que la función/responsabilidad social del arte vinculada al conflicto armado en Colombia es un asunto controversial, sobre todo en lo relativo al elemento ético,

que en principio pudiera ser irrelevante si pensamos al arte como una manifestación que habita el plano simbólico y que en aras de su pretendida libertad pudiera manifestarse sin reparos acerca de cualquier asunto, sin embargo, en dicho contexto surgen dificultades relativas al vínculo posible entre arte y realidad. Además, es interesante ver cómo para la crítica del arte en Colombia resulta sensible el grado de mostración que existe en las piezas que aluden al conflicto, tomando partido siempre por la metáfora, la alusión, la huella o la mediación. Ahora daremos una mirada a los marcos institucionales que determinan las prácticas artísticas en tiempos de negociación y posconflicto.

### **Paz**

Las manifestaciones artísticas son reflejo de su contexto sociohistórico. Si bien el arte colombiano abordado en este trabajo no se encuentra bajo un régimen dictatorial como el que existió en diversos países de América Latina durante la guerra fría, las dinámicas sociales que se viven en Colombia han provocado tal grado de polarización, que las manifestaciones del arte acerca del conflicto armado y su eventual terminación, pueden resultar cuando menos polémicas, si no riesgosas. Con todo, la naturaleza simbólica del arte le permite muchas veces sortear la censura implícita, e hilar ideas que rebasan el límite de lo que puede ser dicho.

Las contradictorias dinámicas sociales que ha vivido Colombia tras los dos acuerdos de paz formulados en lo que va del siglo XXI, han suscitado una intensa reflexión artística respecto a sus posibles significados y el futuro mismo de lo pactado. En Colombia la paz ha sido —durante décadas— una aspiración colectiva sin asidero firme; una construcción distante del curso de la vida cotidiana, además de un lugar común y vacío, permanentemente manipulado por acciones políticas. El arte ha reflejado tales circunstancias, desarrollando estrategias muy diversas para rumiar las complejidades del conflicto y las acciones políticas que han sido planteadas para resolverlo. Si bien la idea de paz no es una constante en las manifestaciones del arte colombiano, su exploración simbólica ha cobrado gradual

importancia, estableciendo contrapeso al mayoritario arte político que se ha generado en torno a las múltiples manifestaciones de la violencia.

A raíz de las legislaciones vinculadas a los acuerdos Estado–AUC y Estado–FARC-EP, aparecieron expresiones inéditas en el contexto del arte colombiano, influenciadas por el advenimiento de la paz o, cuando menos, debido a su vigencia discursiva, sobre todo a consecuencia de la negociación Estado–FARC-EP. De este modo, empezaron a darse prácticas realizadas por artistas, colectivos de víctimas y profesionales de otras disciplinas, apoyadas por oenegés, instituciones del Estado y organismos internacionales, que no pocas veces han trabajado en colaboración. En este contexto, algunos de los agentes han asumido la responsabilidad que le fue reclamada por ley a los perpetradores —y que también le corresponde al Estado— al ejercer, a través del arte, *memoria histórica y reparación simbólica*.

Resulta elocuente la ideología que enfundan estas prácticas y el vínculo que establecen con las políticas de Estado y su línea discursiva. En este sentido, el filósofo Jacques Rancière (2005), establece una relación entre el disenso político y la heterogeneidad de las manifestaciones artísticas, contraria a la homogeneidad que existe en los regímenes autoritarios:

El disenso no es en principio el conflicto entre los intereses o las aspiraciones de diferentes grupos. Es, en sentido estricto, una diferencia en lo sensible, un desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión. (p. 51)

De este modo, la significación múltiple de algunas manifestaciones del arte, puede aportar una “diferencia en lo sensible” cuando interpreta el devenir político, ya que es *disensual* por naturaleza. La noción de paz irrumpe en el arte contemporáneo colombiano y, con ella, la posibilidad de trazar nuevas fronteras en sus horizontes posibles de sentido. En

efecto, los Acuerdos de Paz han propiciado manifestaciones en el arte que hubieran sido impensables hace apenas dos décadas.

El arte que surge entre 2005 y 2022 refleja un panorama inédito en el país, que establece una transición entre el *arte sobre la violencia* o *arte como solicitud de justicia* y el *arte sobre la paz*. No obstante, existe una paradoja central en este nuevo andamiaje, que consiste en preguntarnos si es posible hablar de un *arte sobre la paz* en un país que aún la desconoce. En efecto, el campo del arte se ofrece como una arena simbólica en la cual los agentes implicados en la concreción de las piezas y proyectos artísticos, suscitan todo tipo de lecturas acerca de la realidad. La circunstancia extraordinaria que suponen estos dos acuerdos de paz, plantea un telón de fondo que carga de dilemas al arte colombiano. En concordancia con lo anterior, la investigadora Adriana Roque Romero (2018), propone algunas preguntas:

¿Cuál es el lugar de las prácticas artísticas y culturales en el posconflicto? ¿Éste se limita a una función terapéutica, de construcción de memoria, o de denuncia? ¿Hay algún tipo de deber ético de las artes para involucrarse en este proceso? ¿Es necesaria una política pública para prácticas artísticas y culturales en el posconflicto? ¿Si sí, a qué deberían apuntar? (p. 364)

El tema del conflicto social armado sigue abierto a discusión en el arte contemporáneo colombiano, tanto como el de las derivas posibles de la paz tras los acuerdos, razón por la cual ahora también hacen parte conceptos que han circulado de manera insistente en el plano discursivo de la política y que funcionan como mantras en torno a los acuerdos: memoria, verdad, justicia, reparación, garantías de no repetición. Así es como han ocurrido, por una parte, entregas de armas, reincorporación a la vida civil de guerrilleros y paramilitares, atisbos de una reforma agraria que todavía no se materializa, alusiones retóricas a la reparación de las víctimas, propósitos de contender solo a través de la vía democrática y, en contrapartida, ausencia del Estado en una gran parte del territorio nacional,

uso ilegal de la fuerza por parte de sus corporaciones armadas, conformación de disidencias o de nuevos grupos al margen de la ley, asesinatos a exguerrilleros y líderes sociales, traición, persecución e incumplimiento sistemático de los acuerdos.

### **Contexto Jurídico de la Paz**

El arte sobre la paz surge en el marco institucional de los acuerdos con los principales contendientes armados al margen de la ley, las AUC (2005) y las FARC-EP (2016). Los acuerdos mencionados ocurren en los dos únicos periodos presidenciales, en la historia moderna del país, en los que hubo reelección, es decir un doble periodo cuatrienal: Álvaro Uribe Vélez (2002 -2010) y Juan Manuel Santos Calderón (2010-2018). Esta prevalencia en el poder hizo posible la concreción del difícil proceso Estado–FARC-EP. Álvaro Uribe Vélez impuso la reelección de manera ilícita en 2015, mediante el soborno a la representante Yidis Medina, quien diera el voto definitivo para su aprobación, siendo suplente en la Comisión Primera de la Cámara de Representantes. La reelección había sido prohibida de manera absoluta, en 1991, por la Asamblea Nacional Constituyente (Vélez, 2007, p. 76).

Uribe Vélez tiene, además, investigaciones abiertas en su contra por la comisión de múltiples delitos, entre los que se cuentan: soborno a testigo; fraude procesal; seguimientos e interceptaciones ilegales a defensores de Derechos Humanos, oenegés, dirigentes políticos y periodistas; injuria; vínculos con el paramilitarismo; homicidio y masacre (CNN, 2022), sin embargo, ha asegurado la impunidad gracias al entramado político que lo sostuvo en el poder.

Un elemento a tener en cuenta respecto a este periodo es que a pesar de que los grupos armados firmantes han sido opositores ideológicos —guerrilla y paramilitares—, los periodos presidenciales en los que ocurrieron los acuerdos no representaron una alternancia política, aunque sí una inesperada ruptura entre sus protagonistas, pues una vez que Santos Calderón obtuvo la presidencia con el claro apoyo de su predecesor —Uribe Vélez—, se distanció de él, lo cual le acarreó una férrea oposición, sobre todo en lo relativo al acuerdo

que adelantó con la guerrilla de las FARC-EP. Santos Calderón hizo parte del segundo mandato de Uribe Vélez como ministro de Defensa (2006-2009), asestando duros golpes militares en contra de ese grupo guerrillero, en cuyas operaciones violó la legislación internacional relativa al espacio aéreo y terrestre de otra nación (Operación Fénix) y suplantó la insignia de la Cruz Roja, organismo internacional humanitario (Operación Jaque). También durante su ejercicio como ministro, se desató el escándalo de los “falsos positivos”, que es como se denominó al engaño y asesinato de civiles por parte de las fuerzas armadas del Estado, quienes los hacían pasar por guerrilleros para recibir a cambio recompensas, y más tarde, distinciones y ascensos. Esta práctica es el resultado de la Directiva Ministerial 029 de 2005<sup>8</sup>, establecida por el ministro de Defensa precedente, Camilo Ospina Bernal, en el marco de la política antsubversiva de *Seguridad Democrática*, que constituyó uno de los ejes principales del mandato de Uribe Vélez.

Además de la ya citada Directiva Ministerial, es preciso mencionar otros documentos legislativos que tuvieron incidencia durante este periodo en lo relativo al conflicto social armado. El primero de ellos fue la *Ley de Justicia y Paz*, que permitió la desmovilización de cerca de 32.000 paramilitares y 17.000 guerrilleros. A esta ley se le cuestiona su flaco ejercicio de la verdad y la justicia, puesto que quienes se acogieron a ella no fueron obligados a la confesión total de sus delitos, sino a la presentación de versiones orales libres y penas cortas por delitos graves y violaciones al Derecho Internacional Humanitario. Estas circunstancias pusieron en entredicho la desmovilización de las Autodefensas Unidas de Colombia -AUC- (2003–2006), vinculada claramente a un sector de la clase política nacional. El paramilitarismo de extrema derecha intervino en el conflicto armado colombiano desde la década de 1960, bajo otras circunstancias, y se reactivó a inicios de la

---

<sup>8</sup> Este documento clasificado se describe como una “Política ministerial que desarrolla criterios para el pago de recompensas por la captura o abatimiento en combate de cabecillas de las organizaciones armadas al margen de la ley, material de guerra, intendencia o comunicaciones e información sobre actividades relacionadas con el narcotráfico y pago de información que sirva de fundamento para la continuación de labores de inteligencia y el posterior planteamiento de operaciones”.

década de 1980 con el objetivo inicial de combatir a organizaciones de izquierda en varias regiones del país, aunque más tarde provocaría el despojo de tierras a campesinos, indígenas y afrodescendientes, mediante la intimidación, el homicidio y el desplazamiento forzado, además afianzaría el narcotráfico y abriría la puerta a proyectos transnacionales depredadores, como el cultivo de la palma africana, la minería legal e ilegal y la extracción maderera.

Otro documento clave es la *Ley de Víctimas y Restitución de Tierras en Colombia o Ley 1448 de 2011*, que surge ante los vacíos e inconsistencias de la *Ley de Justicia y Paz*. En ella se establecen medidas consideradas como prioritarias para hacer posible la paz: verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición. Esta ley determina el establecimiento del *Registro Único de Víctimas (RUV)*, en el cual se reconoce la condición de “víctima” a los ciudadanos que la soliciten y demuestren mediante una declaración y, si es posible, mediante documentos que la respalden, por hechos ocurridos después del 1º de enero de 1985. Surge la *Unidad Administrativa Especial para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas*, luego llamada *Unidad para las Víctimas*, la cual facilita los procesos de asistencia y reparación formulados por el Estado. También se establece el 9 de abril de cada año, como el *Día Nacional de la Memoria y Solidaridad con las Víctimas*, en concordancia con el día en que fue asesinado Jorge Eliécer Gaitán.

El siguiente hito legislativo es el *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera*, de 2016, que representa el final de las negociaciones FARC-EP - Estado y el inicio del segundo posconflicto de este siglo. En dicho documento se establecen seis puntos determinantes para la consolidación del Acuerdo: (1) hacia un nuevo campo colombiano: Reforma Rural Integral, cuyo propósito es cerrar las brechas entre el campo y la ciudad favoreciendo el bienestar de la población rural; (2) participación política: apertura democrática para construir la paz, que afirma el ejercicio del debate y la deliberación ideológica antes que la violencia; (3) cese al fuego y de hostilidades

bilateral y definitivo y dejación de las armas, el cual supone la finalización del conflicto y la reincorporación de las FARC-EP a la vida civil; (4) solución al problema de las drogas ilícitas, que plantea un tratamiento diferenciado al consumo, el cultivo de uso ilícito, y el crimen organizado propio del narcotráfico, y (5) acuerdo sobre las víctimas del conflicto, el cual las ratifica como elemento central del acuerdo, e (6) implementación, verificación y refrendación del acuerdo.

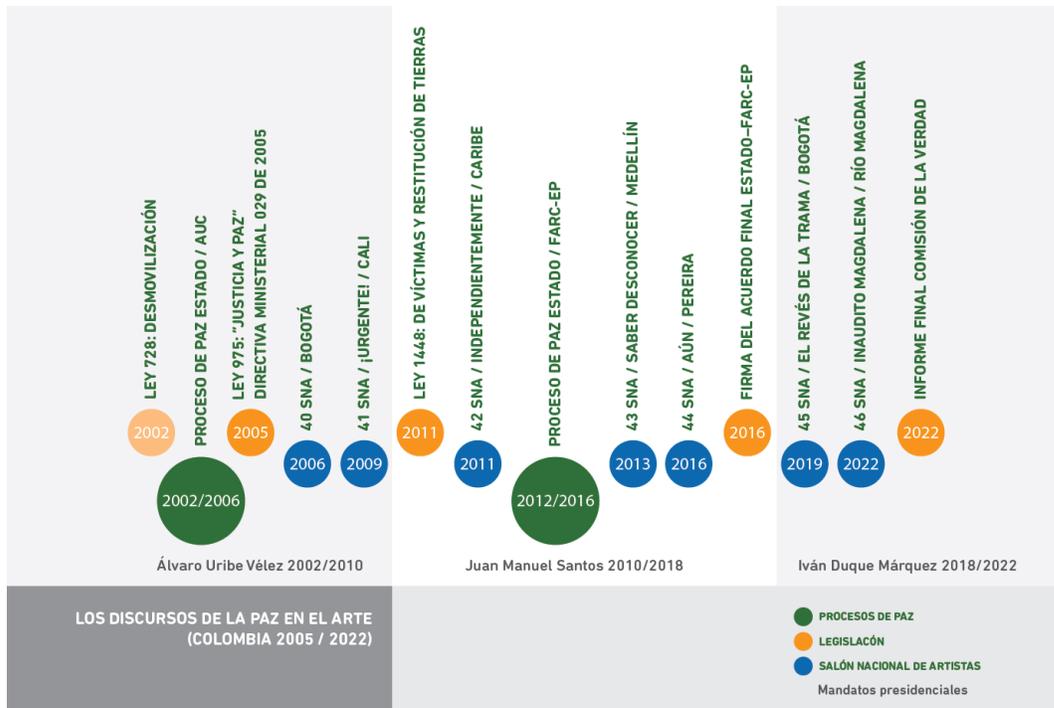
El último tramo documental contemplado en este lapso de tiempo es el que deriva de la *Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No repetición* (CEV) o *Comisión de la Verdad*, como coloquialmente se conoce al mecanismo temporal y extrajudicial del *Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición* – (SIVJRNR)<sup>9</sup> que resultó del acuerdo FARC-EP - Estado, cuyo propósito es ofrecer a la sociedad una explicación profunda acerca de la complejidad del conflicto armado colombiano, a fin de facilitar el esclarecimiento de las violaciones e infracciones cometidas. La Comisión de la Verdad presentó su *Informe Final* el 28 de junio de 2022, el cual consiste en una serie de volúmenes digitales que resultaron del trabajo de campo (escucha amplia, plural y activa), la memoria acumulada y el análisis y constatación de datos. Además, generó una transmedia digital que permite la interacción con una gran cantidad de recursos en línea que facilitan la comprensión del *Informe Final*, y que incluye contenidos pensados para públicos específicos. A continuación, veremos un diagrama con la legislación concerniente al asunto que nos atañe en la temporalidad estudiada, así como las ediciones del Salón Nacional de Artistas que ocurrieron en el mismo lapso de tiempo (Figura 16).

### Figura 16

*Procesos de paz, legislación y Salón Nacional de Artistas 2005-2022. Elaboración propia.*

---

<sup>9</sup> El SIVJRNR comprende: la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), la Comisión de la Verdad, la Unidad para la Búsqueda de Personas dadas por Desaparecidas (UBPD), y las medidas de reparación integral para la construcción de paz y las garantías de no repetición.



Los mencionados procesos de paz fueron determinantes para la presencia discursiva de la justicia transicional, introducida de manera rudimentaria con la Ley 975 de Justicia y Paz, y la “justicia transicional de expansión”, que ocurrió a partir de 2010 con la Ley 1424, denominada Ley de Desmovilizados; la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras de 2011; La Ley 1592 de 2012, relativa al proceso de Justicia y Paz, así como a la restitución de bienes, y el Acto Legislativo 01 de 2016, que se propuso facilitar el cumplimiento de lo acordado entre las FARC-EP y el Estado (Abuchaibe, 2017). Dichas legislaciones fueron propuestas para garantizar la seguridad jurídica de lo acordado, fortalecer la institucionalidad y hacer efectivos los derechos de las víctimas del conflicto armado. Es por esta razón que nociones como memoria, verdad y reparación, nacieron legalmente a partir de la concreción de estos dos acuerdos.

## Paisajes

Ahora bien, durante el mismo lapso de tiempo en el que fueron expedidos estos documentos legislativos, ocurrieron siete ediciones del Salón Nacional de Artistas, que fuera definido en su momento, por la crítica argentina Marta Traba, como el termómetro del arte

en Colombia. En efecto, el longevo Salón Nacional iniciado en 1940, tuvo como sede exclusiva la capital bogotana hasta que empezó a viajar en 1987 para su edición 31, cuando se realizó en Medellín. A pesar de este centralismo sostenido durante casi cinco décadas, el Salón Nacional integra el trabajo desarrollado en el país, sobre todo a partir de la creación de los Salones Regionales en 1976, que reflejan las dinámicas vinculadas al arte en siete contextos geográficos y culturales: Centro, Oriente, Sur, Pacífico, Orinoquía, Caribe y Centro Occidente.

El Salón Nacional de Artistas, como muchos otros eventos de arte alrededor del mundo, toma su modelo del *Salón de París*, una exposición anual y después bianual, realizada en el Museo de Louvre entre 1725 y 1890, en la que se presentaban las manifestaciones recientes del arte, que eran enviadas por artistas y seleccionadas por un jurado, cuyos integrantes eran artistas reconocidos que otorgaban un premio. Este formato se mantuvo vigente en Colombia hasta el año 2000, cuando surgió la noción de curaduría en la edición 38 del Salón Nacional, a consecuencia de las dinámicas internacionales propias del medio, particularmente la Documenta de Kassel, una exposición establecida en 1955 de manera cuatrienal y luego quinquenal, en la que existe una dirección artística y una curaduría en torno a asuntos que trazan el derrotero del campo artístico.

En consecuencia, todas las ediciones del Salón Nacional que se incluyen en el corte de tiempo que abarca este trabajo operan bajo el modelo de dirección artística y curaduría. Estos Salones están emparejados con los Salones Regionales que les anteceden, aunque no son equivalentes o similares en sus planteamientos conceptuales. Los Salones Nacionales son un conjunto de curadurías orientadas a partir de una idea, que también incluye artistas internacionales vinculados a las exposiciones de la programación, las cuales se desarrollan en diversas sedes de una misma ciudad o, según sea el caso, en distintas ciudades. El Salón Nacional de Artistas es el evento mayor del arte en Colombia, aunque recientemente la Feria

de Arte ARTBO ha concentrado la atención del medio gracias a su connatural perspectiva económica.

Veamos brevemente los asuntos que abordan las ediciones contempladas en este corte histórico: el *40 Salón Nacional de Artistas*, (Bogotá, 2006) no tiene un título que lo circunscriba en términos conceptuales, de modo que sus exposiciones vinculan el carácter diverso del arte generado en las siete regiones; el *41 SNA ¡Urgente!* (Cali, 2009) se centra en la imagen y la representación, su poder, su devaluación, sus límites y soportes; el *42 SNA, Independientemente* (Caribe, 2011) plantea el Caribe como una región autónoma en términos culturales; el *43 SNA, Saber desconocer* (Medellín, 2013) aborda las posibles preconcepciones que existen en torno a la experiencia del arte; el *44 SNA, Aún* (Pereira, 2016) alude a una temporalidad en transición, inspirada en el paisaje cultural cafetero; el *45 SNA, El revés de la trama* (Bogotá, 2019) problematiza la centralidad capitalina a partir de aquello que quiere esconderse, y el *46 SNA, Inaudito Magdalena* (25 sedes asociadas a este afluente hídrico, 2022) define al principal río en Colombia como un flujo de información que conlleva capas de sentido social, cultural y económico (Figura 17).

### Figura 17

*Ediciones del Salón Nacional de Artistas ocurridas entre 2005 y 2022.*



Como puede inferirse por lo ya dicho, no hubo en este lapso de tiempo un planteamiento panorámico curatorial, deliberadamente orientado al asunto de la violencia, la paz, el conflicto social o la pugna ideológica. Por consiguiente, las manifestaciones artísticas que refieren estos asuntos están lejos de ser mayoritarias, aunque pueden adquirir una presencia considerable durante ciertas ediciones, como resultado de exposiciones específicas que permiten establecer lecturas posibles en torno a procesos sociales y políticos.

Como ya se dijo, en el año 2000 se instituyó el formato curatorial para el Salón Nacional de Artistas, a partir de *Proyecto Pentágono, investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*, que comisionó cinco exposiciones itinerantes divididas en el mismo número de ejes: video y fotografía; artes del cuerpo; artes tridimensionales; dibujo y pintura, y arte, moda y vestido. Estas exposiciones le fueron comisionadas a especialistas de cada medio, artistas, curadores e investigadores del arte, con el propósito de fortalecer cuatro dinámicas en el arte contemporáneo: investigación, consolidación de proyectos expositivos, producción y circulación (Ministerio de Cultura, 2000, p. 5). Desde entonces, el modelo de la curaduría ha regido las prácticas artísticas en Colombia, principalmente a través de la comisión de equipos curatoriales en el Salón Nacional de Artistas y de becas de investigación curatorial en los Salones Regionales de Artistas, además de becas para la realización de exposiciones individuales o la solicitud expedita de piezas artísticas vinculadas a los temas planteados en cada edición. El formato de la investigación es, por tanto, el aglutinante y orientador de sentido en el arte visual colombiano.

Cada Salón Nacional de Artistas representa una instantánea de su tiempo, no solo en lo relativo a las estéticas y agencias más recurrentes, sino en razón de los autores que se citan para argumentar las maneras de hacer arte, los cuales suelen representar tendencias intelectuales internacionales o ejes discursivos relevantes en cada momento. Ahora bien, si en algún contexto acontecen dispersiones es en los Salones Regionales, donde las curadurías, además de dar cuenta de la escena específica de cada territorio cultural, plantean asuntos que

son relevantes para dichos contextos, y no ceñidos a un mismo marco discursivo, ya que en las convocatorias curatoriales de donde surgen, no existe una obligatoriedad temática. El arte que aborda asuntos sociales, afluye y se hace visible porque los artistas se siguen pronunciando acerca de un tema que adquiere nuevas lecturas en medio de los marcos institucionales que dieron lugar a los acuerdos AUC - Estado y FARC-EP - Estado.

Entre tanto, el archivo *Oropéndola*, tiempo después llamado *Arte y Cultura*, representa una curaduría activa en una plataforma digital, que se interesa exclusivamente por el arte hecho en torno al conflicto armado en Colombia, a través de diversos agentes: artistas profesionales o empíricos, comunidades y colectivos integrados por profesionales de las ciencias sociales (Figura 18). En el año 2007, la *Fundación Ideas para la Paz* (FIP) y la *Revista Semana* co-crearon la plataforma de investigación periodística *VerdadAbierta.com*, que en 2019 empezaría a operar de manera independiente, y cuyo propósito sería “la reconstrucción, preservación y difusión de la verdad histórica y judicial sobre el conflicto armado colombiano y su transformación actual, desde el ejercicio periodístico a profundidad” (Verdad Abierta, s.f.).

### Figura 18

*Imagen del archivo Oropéndola, hoy Arte y Conflicto y categorías de las piezas que lo componen.*



María Teresa Ronderos, directora de Verdad Abierta, invitó a Manuela Ochoa para que escribiera sobre el arte vinculado a estos asuntos, quien a su vez invitó a Camilo Leyva para que fungiera como co-curador de un archivo integrado por piezas con ese énfasis.

Debido a que las manifestaciones artísticas generadas en esa dirección eran recurrentes, buscaron recursos que hicieran posible su materialización, y finalmente los obtuvieron en el *Centro Nacional de Memoria Histórica*, que en ese momento proyectaba el *Museo de la Memoria* y había publicado un libro con experiencias artísticas en el territorio vinculadas al conflicto (Ochoa, M., comunicación personal, 08/12/2021). El archivo *Arte y Cultura* es, por tanto, “un proyecto colectivo que venía desde el sector privado y se incorporaba en el sector público” (Leyva, C., comunicación personal, 22/04/2022).

Este interés por el tema deriva de la efervescencia que produjo el proceso de negociación FARC-EP - Estado, no así, por lo ocurrido durante el proceso AUC - Estado diez años atrás. El crítico Elkin Rubiano opina lo contrario, pues se centra en el posconflicto, más que en la negociación, por eso asegura que *Justicia y Paz*, a pesar de todos los defectos que se le han endosado, permitió que las víctimas se hicieran visibles en los territorios con las audiencias públicas de los paramilitares, e hizo posible (por ejemplo) *La guerra que no hemos visto*, obra que Juan Manuel Echavarría desarrolló en los albergues temporales de Bogotá donde fueron a vivir los ex combatientes. (Comunicación personal, 25/04/2022)

Rubiano asegura que también se materializaron otras manifestaciones artísticas en los territorios controlados por el paramilitarismo hasta esa fecha, es decir, desde Cúcuta, en el nororiente, hasta Buenaventura en el pacífico, incluyendo los Montes de María, en los departamentos de Sucre y Bolívar; Trujillo, en el departamento del Valle, y el sur oriente antioqueño. Opina, además, que este mismo fenómeno pudo ocurrir tras el acuerdo FARC-EP - Estado-, en los territorios que controlaba este grupo guerrillero hasta su desmovilización, sin embargo, afirma que esto no sucedió debido a la ausencia de un marco institucional que lo hiciera posible, es decir, un gobierno posterior al de Santos que fuera corresponsable del acuerdo, y que claramente no sucedió en la Presidencia de Iván Duque.

### **Disputa por la Narrativa**

Si bien existen acuerdos similares en la historia reciente de Colombia, el ocurrido entre las FARC-EP y el Estado colombiano es el más significativo debido a la magnitud del grupo guerrillero desmovilizado, su larga presencia en gran parte del territorio nacional y las circunstancias históricas que determinaron su origen. Este hecho generó muchas expectativas en torno al periodo denominado *postconflicto*, que se considera como la fase final y más larga del enfrentamiento armado, y que supone la compleja concreción de una paz duradera, mediante: “la adopción de un marco apropiado de justicia transicional que evite la impunidad y logre integrar los derechos de verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición de las víctimas” (Calderón, 2016, p. 229).

Dicho proceso de paz fue ampliamente cuestionado por algunos sectores de la opinión pública, al punto de incidir en el plebiscito vinculante el 2 de octubre de 2016, cuyo propósito era solicitar la aprobación o el rechazo ciudadano a los acuerdos firmados en Cartagena de Indias una semana antes. El “No” ganaría el plebiscito por un margen mínimo (50.2 / 49.7%), debido a la oposición liderada por el mediático expresidente Álvaro Uribe Vélez, quien argumentaba excesivas garantías para los ex-guerrilleros y una presunta impunidad ante los delitos cometidos. No obstante, durante su mandato presidencial, la *Ley de Justicia y Paz* tuvo fuertes críticas debido a la presentación de versiones libres por parte de los perpetradores, en cambio de confesiones totales, así como la escasa penalización ante los delitos confesados o probados por el Estado tras el acuerdo, por estas razones la Corte Constitucional hizo modificaciones a la ley.

El conflicto social armado es el hecho social que genera el mayor grado de polarización en Colombia. Las negociaciones fallidas con distintos grupos armados, los desenlaces traumáticos que han tenido algunos de los acuerdos, y las objeciones que han expuesto algunos sectores de la sociedad civil a los acuerdos AUC - Estado y FARC-EP - Estado- así lo confirman. El dilema político reside en un enfrentamiento armado que se regenera tras los acuerdos, ante la imposibilidad de permitir la participación democrática de

la izquierda, la desatención al problema histórico de la tierra y la complejidad que encarna el multifactorial delito del narcotráfico.

Esta disputa ideológica dio lugar a que, en 2014, durante la negociación FARC-EP - Estado, se designara a doce intelectuales y dos relatores para integrar la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas (CHCV), cuyo propósito central fue entregar un informe final en el que se develaran los orígenes y las múltiples causas del conflicto social armado, así como los factores principales que han hecho posible su persistencia y los efectos que ha generado en la población. Los designados por el Estado fueron, Eduardo Pizarro Leongómez, Daniel Pécaut, Jorge Giraldo Ramírez, María Emma Wills, Francisco Gutiérrez, Gustavo Duncan y Vicente Torrijos; en tanto que los designados por las FARC-EP fueron, Víctor Moncayo, Jairo Estrada, Sergio de Subiría, Renán Vega, Javier Giraldo, Alfredo Molano y Darío Fajardo.

El informe entregado en 2015 estuvo lejos del consenso, debido al antagonismo que arrojaron estas interpretaciones del pasado. Garzón y Agudelo (2019) encuentran en esta disputa por la narrativa, dos posiciones opuestas:

los reformistas y los rupturistas. El puente conceptual entre ambos es el papel de la violencia como método político, lo que ha generado dos tendencias propias de cada bando: los reformistas han sido críticos de la violencia, mientras que los rupturistas han explicado su uso desde una perspectiva justificadora de las vías de hecho para la solución de los conflictos. (p. 62)

Estos autores encuentran, sin embargo, tres puntos comunes en las narrativas formuladas por la CHCV: (1) el Frente Nacional entendido como sistema antidemocrático, resultado de la unión de los partidos Conservador y Liberal, los cuales se repartieron el poder entre 1958 y 1974, dejando por fuera de la contienda discursiva y política al Partido Comunista y los grupos guerrilleros; (2) las causas objetivas de la violencia como resultado de una “reproducción de esquemas mentales que (las) simplificaron” y (3) el altruismo

revolucionario, pues “los casos del Che Guevara, Camilo Torres, Antonio Larrota o Jaime Bateman evidencian que el romanticismo es un rasgo occidental que se permite concesiones con los actos violentos” (p. 60). La dificultad que representa establecer relaciones con la memoria —el pasado— es un tema mayor en un contexto en el que las narrativas resultan tan significativas, sobre todo si tenemos en cuenta que el enfrentamiento armado aún hace parte del presente. Tras su análisis del informe, Garzón y Agudelo perciben la balanza ligeramente inclinada en favor de los reformistas.

La polarización reinante durante los procesos que desembocaron en el acuerdo FARC-EP - Estado-, permanece al punto de dificultar el cumplimiento de lo firmado. En dicho contexto han ocurrido manifestaciones artísticas referidas al tema: piezas, cuerpos de obra, programas museográficos, exposiciones, memoriales y trabajo con archivos. Estas piezas y proyectos han ocurrido de manera independiente, o a través de comisiones y convocatorias provenientes de instituciones del Estado, organismos internacionales, instituciones culturales y galerías. La naturaleza de dicha producción responde a reflexiones disímiles en torno al tema, aunque no diferentes en términos ideológicos, pues al parecer, el arte es territorio de la izquierda.

Elkin Rubiano opina que hay artistas como Juan Manuel Echavarría, que no revelan en su trabajo una posición ideológica clara, pues su obra se ocupa tanto de víctimas como de victimarios (Comunicación personal, 25/04/2022), mientras que el crítico Santiago Rueda asegura que “la gente de derecha no hace arte político” (Comunicación personal, 05/04/2022). En sintonía con esta percepción, Manuela Ochoa expresa que no existen artistas cuya obra se adscriba de manera visible a la derecha, en tanto que algunos artistas sí han apoyado de manera directa los propósitos del acuerdo FARC-EP - Estado; en este sentido reflexiona: “puede que no estemos todos de acuerdo, pero somos cercanos en el aspecto ideológico político del contexto colombiano, pues estamos como hablándonos los unos a los otros” (Comunicación personal, 08/12/2021). Esta conversación al interior de un mismo

grupo es confirmada por la historiadora del arte Katia González, quien plantea el dilema ideológico en el arte contemporáneo colombiano: “ya no podemos contarnos siempre lo mismo entre nosotros, que estamos convencidos, la estrategia ahora es cómo hablarle a los que no” (Comunicación personal, 31/03/2022). De este modo, las banderas del arte colombiano parecen alinearse con la necesidad de dar cumplimiento al acuerdo y con el camino de la paz, la justicia y la verdad, es decir, todo aquello que las generaciones marcadas por la violencia desconocen.

En esta misma línea de ideas, Rubén Darío Yepes va incluso más lejos, mencionando que es preciso preguntarnos qué puede hacer la sociedad civil con el arte generado en torno al conflicto, y concluye que el arte y la manera como nos afecta pueden ser manipulados por la ideología que lo medie (Comunicación personal, 31/03/2022). Entendido así el asunto, parecería que el arte carece de ideología en su impulso inicial, o que es imparcial, es decir, plural en sus posibles interpretaciones ideológicas. Sin embargo, hacer un arte que apoye la posición de la ultraderecha colombiana luce como éticamente injustificable, es decir, darle razón de ser al despojo, al crimen desafortunado y al propósito de lucro a ultranza. Su contraparte, la izquierda armada, pareciera conservar el atenuante de una ideología que, en términos discursivos, plantea la justicia social, el bienestar común, aunque algunas de sus acciones para lograrlo hayan sido claramente inconsistentes: reclutamiento forzado de niños y adolescentes, además de secuestro y narcotráfico para obtener recursos económicos.

Ahora bien, si “la sociedad es un producto humano —y— el hombre es un producto social” (Berger y Luckmann, 2003, p. 82), el arte puede entenderse, en esa oscilación, como un reflejo subjetivo de dicha colectividad. En el caso del arte vinculado a los acuerdos de paz y la noción de posconflicto, resulta primario analizar las poéticas y políticas que subyacen a sus manifestaciones. Se trata, en fin, de entender la manera como, en un medio tan polarizado, el arte puede manifestar un posicionamiento acerca de esa complejidad llamada paz.

## Trabajar con Víctimas

Tras la firma del acuerdo FARC-EP - Estado- (2016), y con el inicio del periodo presidencial de Iván Duque Márquez (2018-2022), los procesos derivados del acuerdo tuvieron grandes dificultades para materializarse, debido a que el nuevo presidente representaba la línea política de Álvaro Uribe Vélez, de modo que instituciones vinculadas al mencionado acuerdo, como el Centro Nacional de Memoria (CNMH), la Comisión de la Verdad, la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) y el Museo de la Memoria, tuvieron percances que menguaron sus cometidos, a causa de una lucha ideológica desmedida.

Esta transición gubernativa también incidió en los discursos del arte y en los intereses del gasto público en torno a ellos, en consecuencia, los apoyos surgidos desde las instituciones del Estado durante esa negociación, tendientes a centrar la mirada en el proceso de paz y las razones del conflicto, se desactivaron al punto de dar lugar a un cuestionamiento inmanente: “qué se puede hacer en el arte y qué no, después de la firma” (Roque, A., comunicación personal, 05/04/2022). Este momento de radical transformación de los marcos institucionales es compartido por varios investigadores, entre quienes se cuenta Alejandro Gamboa, quien afirma que un propósito de la agenda política de Duque fue pulverizar el asunto y, por tanto, desactivar el arte vinculado a la reparación y el trabajo con víctimas (Comunicación personal, 08/04/2022). Ese lugar sería llenado por la economía naranja.

El Banco Interamericano de Desarrollo (BID), institución con sede en Washington, cuyo propósito desde su fundación en 1959 ha sido la financiación de proyectos de transformación social en Latinoamérica y el Caribe, es la organización que ha liderado la implementación de la economía creativa o economía naranja en la región. Este concepto asocia la creatividad al desarrollo productivo de bienes y servicios, bajo la promesa de diversificar y mejorar el rendimiento en sectores como el comercio minorista, la educación, el transporte o el turismo, de modo que estos países puedan insertarse en la economía del conocimiento. Esta promesa de desarrollo fue respaldada por el gobierno de Duque Márquez

con la instauración del viceministerio de la Creatividad y la Economía Naranja, una apuesta que tuvo poca incidencia en medio del paro nacional ocurrido entre 2021 y 2022, en paralelo a la crisis sanitaria y económica derivada de la pandemia de COVID-19. La economía naranja le dio un inusitado giro pragmático al arte visual colombiano, pues solicitaba de sus agentes más productividad y menos reflexión, en medio de la urgencia social y económica que se vivía en aquel momento.

Otro hecho que tuvo repercusiones en el medio artístico fue el cambio de dirección en el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) que, desde su fundación, en 2011, estuvo a cargo del historiador Gonzalo Sánchez Gómez, en continuidad con su trabajo realizado para el Grupo de Memoria Histórica, vinculado a la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR). Durante su ejercicio como director desarrolló, junto a un equipo de trabajo, una gran cantidad de documentos relativos a la violencia en las regiones, a partir de los testimonios de las víctimas. Su sucesor, el historiador Rubén Darío Acevedo Carmona, fue nombrado por el presidente Duque Márquez en 2019, dando inicio a un periodo de enfrentamientos entre esa institución y las víctimas, debido a su negación del conflicto armado y al apoyo que manifestó en varias oportunidades hacia la ultraderecha, el paramilitarismo, y hacia su benefactor y protegido, Álvaro Uribe Vélez.

El CNMH fue una institución que tuvo un papel importante en la generación de arte vinculado a las nociones de memoria histórica y reparación simbólica a partir de las convocatorias que propuso en sus primeros años, así como la creación del *Museo de la Memoria* y su guion museográfico, cuyo propósito es narrar el conflicto social armado, reconociendo su existencia, y haciendo visibles sus causas y las dinámicas sociales que lo mantienen vigente. La transición presidencial Santos / Duque, y por extensión, la transición en el Centro de Memoria Histórica Sánchez / Acevedo, supuso el bloqueo de una larga iniciativa vinculada al acuerdo FARC-EP – Estado. Así lo expresa Manuela Ochoa, quien hiciera parte del equipo de trabajo del Museo:

el cambio de dirección del Centro de Memoria fue nefasto [...] todos los esfuerzos que se trabajaron durante ocho años se perdieron [...] fue un cambio muy fuerte en política, en una manera de concebir la memoria, la misión de ese museo y la historia del país. (Comunicación personal, 28/04/2022)

Alejandro Gamboa interpreta la construcción de la memoria en torno al conflicto social armado, como una disputa ideológica en la que se quiere imponer una visión hegemónica que omite las responsabilidades de los agentes implicados. Asimismo, opina que debemos preguntarnos en qué medida, a partir de la obra de artistas como Erika Diettes y Juan Manuel Echavarría, se le ha hecho el juego a dicha hegemonía, “aplanando” la complejidad de la guerra, es decir, omitiendo el papel que han tenido las élites para su continuidad, a través de ciertas estructuras económicas, políticas y culturales. En consonancia, cuestiona una frase que circula de manera recurrente, “en la guerra todos perdemos”, y comenta:

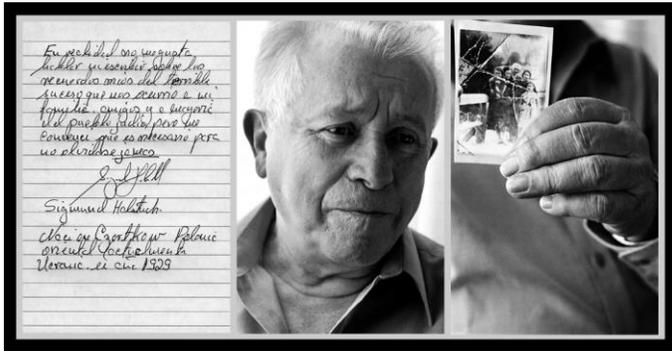
en la guerra todos perdemos algo, sí, pero en la guerra hay ganadores, en la guerra hay gente que se queda con la tierra, en la guerra hay gente que sale desplazada, en la guerra hay territorios que cambian de dueño (Gamboa, A., comunicación personal, 08/04/2022)

La obra de Diettes y Echavarría son significativas, primero, por el trabajo que desarrollaron con comunidades de víctimas y con victimarios, y aunque no fueron las primeras en hacerlo, sí son referenciales para el medio, y segundo, por el lenguaje utilizado en tales mediaciones; con todo, dicho lenguaje no es equivalente. La obra de Diettes en efecto “aplana” el conflicto, es maniquea, es decir, apela a la dualidad bien / mal. En sus series son frecuentes las alusiones religiosas al dolor, la pérdida de la madre / esposa, y la huella material de los desaparecidos, sin aludir a las causas; existe además, un vínculo entre este trabajo, referido a las víctimas del conflicto social armado en Colombia y el exterminio judío, que es abordado por ella debido a su origen, a través de la documentación fotográfica

de sobrevivientes que llegaron a Colombia, a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, solo que dichas víctimas tienen voz, pues aparecen casi siempre, sosteniendo una fotografía de sí mismos o de sus familiares en aquella época, junto a hojas de cuaderno en las que escriben su nombre, origen o su vivencia traumática. Una de esas piezas revela esta estrategia de encuentro fotográfico y escritura: “En realidad no me gusta hablar ni escribir sobre los recuerdos míos del terrible suceso que nos ocurrió a mi familia, amigos y e lucyovic del pueblo judío, pero me convencí que es necesario para no olvidarse jamás” (Figura 19).

### Figura 19

*Silencios, Erika Diettes, Fotografía, 2005.*



Entre tanto, el trabajo de Echavarría, que también pudiera ser visto como maniquero, tiene otras oscilaciones argumentativas y poéticas, que hacen centro en ejercicios etnográficos, en documentaciones de la memoria en las regiones y en la configuración simbólica de elementos específicos. Condensar el trabajo de este artista supone un ejercicio más complejo, de todas formas podemos mencionar una pieza titulada *Bocas de Ceniza* (2003-2004), que ofrece la mostración más clara que él ha llevado a cabo de las “víctimas”, pues implica la presentación de sobrevivientes de hechos violentos que cantan, mirando a la cámara, sus propias canciones, la mayoría compuestas en ritmos tradicionales de la música afrodescendiente colombiana, y que aluden a hechos traumáticos sufridos por dichas comunidades (Figura 20). Manifestaciones populares como estas surgieron de manera espontánea en distintas regiones del país por las mismas causas, en ellas, los ritmos festivos

resultan paradójicos, porque dan cuenta del horror de lo vivido y, por extensión, expresan a otros los hechos violatorios.

**Figura 20**

*Bocas de Ceniza*, Juan Manuel Echavarría, Video de 17.57 min., 2003-2004.



El lenguaje utilizado por Diettes y Echavarría corresponde al *arte como solicitud de justicia*, es decir, aquel que denuncia acciones violentas y reclama la aplicación de la ley, solo que la obra de Diettes orienta —dirige— la agencia de las víctimas, en tanto que la de Echavarría suele documentar procesos, ofreciendo la versión de los sobrevivientes, tal como ocurre en *Bocas de Ceniza*. Aquí el artista funge como recolector de historias, que presenta a través de un video con imágenes en primer plano de las personas que cantan. Estas canciones relatan los delitos y ejercen reclamos históricos a las autoridades gubernativas: “oiga señor presidente, caramba ¿a usted no le da dolor? que tanto desplazamiento, hombre, que se oye por la región” (Rafael Moreno, testigo de los desplazamientos en el río Atrato). En las canciones también existen frecuentes alusiones a la fe católica, que surgen ante la crueldad de los hechos:

Cuando yo estaba esposado, estaba atado, te pedí por mi hermano y por mí, y en ese momento me estabas escuchando y eso es lo que me tiene tan feliz. Ay, cuando estaban masacrando, que estaban matando, sentía ganas, ganas de llorar, solo te pedía a ti mi Dios del cielo que nos salvaras y no nos pasara nada, pero tu arma fue más

poderosa que aquella que había mandado Satanás, porque a pesar de tanta matanza, mi hermano y yo nos pudimos salvar. (Dorismel Hernández, 2003-2004, sobreviviente de la masacre Las Trojas de Aracataca)

En la pieza *Sudarios* (2011) de Erika Diettes, la artista presenta veinte fotografías en blanco y negro, de mujeres que han sido registradas mientras narran su historia como madres o esposas de víctimas. Sus retratos impresos en seda, son instalados en “iglesias, templos, capillas y monasterios”. En la visualidad de la pieza resulta evidente una “puesta en escena”, que va más allá de la iluminación, el fondo negro y el primer plano medio corto fotográfico, se trata más bien de que las víctimas son instadas a recordar / representar —para la cámara—, sus pérdidas a causa de la violencia, sin blusa y expuestas en un gesto de dolor (Figura 21). La pieza de Echavarría (*Bocas de Ceniza*) tiene, en cambio, el atenuante —la virtud— de transmitir una versión de los hechos a través de la voz de los sobrevivientes, en su propio lenguaje (el musical), que menciona o insinúa a los agentes armados que perpetraron los crímenes —paramilitares y guerrilleros—, aunque no se revelen sus intereses políticos y económicos.

### Figura 21

*Sudarios, Erika Diettes, Fotografía digital, impresión sobre seda, 2011.*



No sobra decir, que resulta mucho más sencillo materializar piezas de arte a partir del trabajo hecho con víctimas que con victimarios, sobre todo si estos tienen poder y no han reconocido la comisión de sus delitos. Entonces, esta exposición de las víctimas, cuya condición vulnerable suele fundirse con su identidad, y que funciona casi como una categoría en el arte colombiano, requiere de un análisis, sobre todo en términos éticos. En este sentido, los puntos que pueden abrirse a debate son: (1) ¿a quién pertenecen las piezas realizadas en colaboración (co-creación), al artista o a las víctimas? (2) ¿existen trabajos hechos entre artistas y víctimas que no son co-creativos, sino resultado de otras dinámicas? (3) ¿para quién se hace este tipo de arte? (4) ¿existe una potencial “revictimización” al desarrollar estas prácticas? y, sobre todo, (5) ¿qué riesgo representa esta vía para la integridad de las víctimas? Con todo, el contacto con víctimas (y también con victimarios) puede ser clave para orientar el sentido y la pertinencia de las prácticas artísticas sobre la paz.

### **Dosis de realidad**

Las prácticas artísticas que se llevan a cabo mediante ejercicios de co-creación o en colaboración con víctimas, representan una tendencia clave en el panorama del arte político realizado durante las últimas tres décadas en Colombia. Dicho arte tuvo un considerable desarrollo, que coincide con procesos sociales y políticos determinantes para la historia reciente del país. Tales prácticas reflejan una incidencia que desborda los contextos connaturales al arte. En efecto, en la década de 1990, los artistas colombianos iniciaron sus aproximaciones al conflicto social armado, trabajando en contacto con comunidades que habían sufrido los embates de la violencia. No bastó con manifestarse acerca del tema, fue preciso vincularse a los contextos donde ocurren los hechos, a pesar de que aquel fuera, justamente, uno de los periodos más críticos en términos de seguridad, pues la cima histórica de homicidios por 100 mil habitantes en Colombia ocurrió entre 1995 y 2005.

Los principales hechos que antecedieron y acompañaron esta transición en el discurso y las maneras de hacer arte en Colombia fueron: (1) el narcoterrorismo, que ocurrió en un

periodo comprendido entre el asesinato del Ministro de Justicia, Rodrigo Lara Bonilla, en 1984, por orden de Pablo Escobar Gaviria, y el abatimiento de este capo de la droga, en 1993; (2) la Asamblea Nacional Constituyente, en 1991, que daría lugar a una nueva Constitución Política, y (3) una sucesión de procesos de negociación y acuerdos de paz con distintos grupos guerrilleros y con la mayor facción paramilitar, las AUC, entre la presidencia de Belisario Betancur (1982-1986) y la de Juan Manuel Santos (2010-2018).

La obra de Doris Salcedo fue una de las primeras en ejercer este movimiento del artista hacia los hechos, con piezas como *Atrabiliarios* (1992-2004), en la que los zapatos conservados por familiares de personas desaparecidas, son empotrados en nichos recubiertos con piel traslúcida de animal y sellados al marco con suturas. Años después, el trabajo de Juan Manuel Echavarría, *La María* (2000), sería realizado a partir de los relatos y vestigios de la naturaleza que, a su regreso, llevaron consigo siete mujeres secuestradas por el Ejército de Liberación Nacional (ELN). Más tarde, Erika Diettes llevaría a cabo la serie *Río Abajo* (2008), en la cual fotografía, flotando en el agua, las prendas que conservaron los familiares de asesinados o desaparecidos (Figura 22). En todos estos trabajos subyace el gesto de confianza de las víctimas hacia los artistas, cristalizado a partir de la relación / conversación que tuvo lugar entre ellos.

#### **Figura 22**

*Izquierda, Atrabiliarios, de Doris Salcedo, calzado, fibra animal e hilo quirúrgico sobre madera contrachapada, 1992-2004; centro, La María de Juan Manuel Echavarría, cajas de cassette, fotografía, 2000, y derecha, Río abajo, de Erika Diettes, Fotografía digital, impresión sobre cristal, 2008.*



En este nuevo paradigma no solo existen manifestaciones que derivan de iniciativas planteadas por artistas académicos o profesionales, sino también provenientes de oenegés, como es el caso de la Fundación Manuel Cepeda Vargas, que realizó las *Galerías de la Memoria* entre 1994 y 1999, unas carpas enormes instaladas en la Plaza de Bolívar de Bogotá, donde los familiares de personas asesinadas y desaparecidas, en principio de la Unión Patriótica y luego de otros entornos sociales y políticos, ponían sus fotografías y objetos personales, para denunciar la impunidad de estos crímenes de Estado (Figura 23). Claudia Girón comenta: “la gente conversaba con los familiares; empezamos a hacer bases de datos porque había casos que no estaban denunciados legalmente” (Girón, C., comunicación personal, 27/10/2021).

### Figura 23

*Galería de la Memoria, instalaciones de memoriales interactivos a las víctimas en el espacio público, Fundación Manuel Cepeda Vargas, 1994-1999.*



También surgen expresiones que proceden de contextos gubernativos como sucedió durante los dos ejercicios como alcalde mayor de Bogotá de Antanas Mockus Sivickas (1995-1997 y 2001–2003). Mockus es una figura disruptiva en la reciente historia política colombiana, debido a la realización de múltiples acciones tendientes a la transformación de prácticas sociales, así como la erradicación de la violencia mediante juegos, actos simbólicos, manifestaciones colectivas, ejercicios de autorregulación y mutua regulación, además de la formulación de nuevas leyes. La naturaleza de su trabajo es descrita de la siguiente manera:

Mockus situaba la eficacia de sus acciones (y por tanto de su agenda política) en el factor sorpresa que fueran capaces de suscitar. Es decir: al igual que un artista, Mockus pensó en sus acciones, eventos o campañas como, ante todo, *experiencias*, eventos que no solo son entendidos por el intelecto sino, lo que es más importante, por nuestro aparato sensorial. (Falconi, p. 74, 2017)

Una de las acciones realizadas por Mockus, derivó del *Plan de desarme voluntario*, ya que tres cuartas partes de los homicidios en 1995, eran cometidos con armas de fuego legales e ilegales. El alcalde propuso al Ministro de Defensa la suspensión del porte de armas, a lo que el presidente Ernesto Samper respondió “el palo no está pa’ cucharas”, pues en su opinión no era el momento de un posible desarme. En consecuencia, Mockus propuso un programa de desarme por voluntad propia, a cambio de vales para la compra de regalos navideños, ropa o libros, a semejanza de un programa que había funcionado bien en Nueva York y Centroamérica. Con las 2.538 armas de fuego recibidas, la administración realizó cerca de 2.300 esculturas con la forma de cucharas para alimentar niños, sobre una base en la que aparecía la frase “arma fui”, una respuesta, en el orden simbólico, a la frase del presidente. Con el material fundido en esta y posteriores campañas, también se realizaron palomas. La tasa de homicidios en Bogotá, bajó de 397 en diciembre de 1995 a 291 en

diciembre de 1996, y continuó bajando en su segundo periodo como alcalde tras la total prohibición del porte de armas (p. 156-162) (Figura 24).

**Figura 24**

*Mimos y cebras, imagen de los mimos interviniendo en el cruce de la carrera séptima con calle 19, en Bogotá, Alcaldía de Anatanas Mockus Sivickas, 1995-1997.*



En este panorama también existen manifestaciones que surgen de las propias comunidades, como es el caso del *Parque Monumento a las Víctimas de Trujillo*, materializado a partir de la gestión llevada a cabo por la *Asociación Familiares de Víctimas de Trujillo* (AFAVIT), la cual recibió, en 1997, un terreno por parte del Estado, a modo de reparación, en respuesta a los 342 crímenes, entre torturas, desapariciones forzadas y ejecuciones extrajudiciales, cometidos en tres poblaciones de ese municipio, entre 1986 y 1994, por una alianza de militares, narcotraficantes y narco-paramilitares (AFAVIT, 2016). Este monumento es, además de un cementerio donde reposan los restos hallados de 70 víctimas y objetos simbólicos ofrecidos por sus familiares y los de personas desaparecidas, un lugar de memoria, sitio de oración y espacio donde coexisten diversas manifestaciones artísticas (Figura 25).

**Figura 25**

*Parque Monumento a las Víctimas de Trujillo, Memorial a las víctimas, Asociación Familiares de Víctimas de Trujillo (AFAVIT), 1997.*



Esta ha sido la deriva del arte vinculado a las comunidades en el contexto colombiano reciente. El momento del arte colombiano ocurrido a partir del año 2000, denominado por Elkin Rubiano (2015) *Arte como curación simbólica*, en el cual el artista se avoca al trabajo con comunidades mediante ejercicios de memoria histórica y reparación simbólica, podría entenderse como un coletazo de las prácticas del arte relacional surgidas con mayor asiduidad en la década de 1990 en distintos lugares del mundo, y definidas por el teórico francés en arte contemporáneo, Nicolas Bourriaud, como aquellas que implican un contacto del artista con la realidad (comunidad) para incidir en ella. Dichas prácticas surgieron como un ejercicio de balance ideológico —desde el arte— tras la caída del bloque socialista, en 1989, y la fragmentación de la Unión Soviética. El arte asume, de este modo, una “responsabilidad social” ante la extinción del modelo de bien común, propio del *estado de bienestar*, en un contexto globalizado y mayoritariamente capitalista.

Bourriaud (2006) advierte acerca de un tipo de actividades estéticas que se incrementan en esa década, definiendo el campo de la siguiente manera:

La posibilidad de un arte relacional —un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado— da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno. (p. 13)

Resulta muy interesante la manera como este tipo de arte abandona los espacios convencionales (museos, galerías, ferias, teatros, auditorios, etc.) para establecer contacto

con la vida cotidiana y plantearse un papel que desborda la perspectiva: artista / espectador, para proponer un modelo de co-participación en el que dicha frontera se hace porosa. “El arte es un estado de encuentro” (p. 17), dice Bourriaud, y también un “intersticio social”, en términos de Karl Marx, quien definía de esa manera a comunidades de intercambio que rehúsan el modelo capitalista establecido en torno a la ley de la ganancia, mediante prácticas como el trueque, la venta a pérdida, o la producción autárquica (pp. 15-16), sin embargo, estas dinámicas ya no persiguen las utopías sociales históricas, sino más bien, “micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas” (p. 34-35)

Con todo, tales dinámicas en el arte no son exclusivas de este momento de transición geopolítica mundial, la historiadora del arte inglesa, Claire Bishop (2012), menciona que ocurren cuando existe un choque entre las críticas artísticas (el reclamo de los artistas por la libertad creativa) y las críticas sociales (indignación hacia el capitalismo y rechazo a la neutralidad moral de los artistas). Dichas condiciones ocurren usualmente, en momentos de crisis social, solo que: “en cada momento histórico el arte participativo toma una forma diferente, porque busca negar diferentes objetos artísticos y sociopolíticos”. Lo contradictorio del momento actual es que a pesar de que los artistas participativos se oponen al capitalismo neoliberal, algunos aspectos de sus prácticas encajan en formas recientes del neoliberalismo: redes, movilidad, trabajo por proyectos o trabajo afectivo (pp. 276-277).

Estas dinámicas en el arte también han sido identificadas por otros autores bajo diferentes denominaciones, aunque definen fenómenos que oscilan en un mismo espectro. La artista y crítica estadounidense Suzanne Lacy, lo enmarca dentro de un “nuevo género” de arte público; los artistas británicos, Ian Hunter y Celia Larner lo denominan arte “litoral”, debido a su naturaleza heterogénea; el teórico indio poscolonial Homi K. Bhabha, lo refiere como “arte conversacional”, y el gestor del arte estadounidense Tom Finkelpearl prefiere llamarlo “arte público basado en el diálogo” (Kester, 2005, p. 3). En todos estos casos resulta

relevante el desplazamiento de las manifestaciones del arte hacia entornos sociales, así como la redefinición del campo en términos de incidencia política.

El neoliberalismo representa la antítesis de las prácticas colaborativas o de arte relacional, como ya dijimos, pues supone la erradicación de lo público, tal como señaló la Primer Ministra británica, Margaret Thatcher, al asegurar que “la sociedad no existe”, es por esto que el historiador del arte estadounidense Grant Kester (2010), precisa la necesidad de entender la práctica colaborativa contemporánea en el arte, como reacción a un contexto en el que “más allá del mercado y la familia no hay nada, ninguna forma de reciprocidad u obligación social, ningún espacio de acción e intercambio colectivo” (p. 32).

El modelo neoliberal representa la incidencia casi unánime del capitalismo en la economía mundial, determinando relaciones de dependencia e inequidad entre el norte y el sur global, pues a cambio de apoyos otorgados por el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, los países del Tercer Mundo han cedido su autonomía, dando lugar a la “privatización de empresas públicas, la suspensión del proteccionismo y del control de precios, la reducción o eliminación de la asistencia social y de los servicios públicos y la apertura de sus economías a la inversión extranjera”, de este modo, son desconocidas las particularidades culturales y sociales de cada contexto, ante la imposición de matrices económicas jerárquicas (pp. 31.32, 39).

El arte colaborativo o relacional intenta compensar el vacío dejado por el modelo socialista, al menos en términos simbólicos, pues lleva a cabo iniciativas que, en principio debieran ser potestad del Estado, mediante políticas públicas. El arte toma entonces un papel que lo excede y que lo implica en términos éticos. La artista estadounidense de origen chicano, Yolanda López, confirma esta idea al afirmar que en un contexto en el que el Estado no atiende las necesidades de las comunidades “los artistas que trabajan en la comunidad necesitan desarrollar conscientemente habilidades organizativas y críticas entre las personas con las que trabajan” (López, como se citó en Lacy, 1995. p. 27).

En este mismo sentido se manifiesta el crítico y curador mexicano, Cuauhtémoc Medina (2013), quien hace un desmontaje del término “contemporáneo”, a través de un breve y punzante texto que pone en entredicho su existencia, aduciendo que es una denominación que surge más “por la necesidad de encontrar un sustituto” de *lo moderno*, que por una “reflexión teórica legítima”, aunque concede al menos dos sentidos en que la contemporaneidad de la cultura artística llama al cambio: por un lado, “la relación entre la práctica contemporánea y la sociedad donde se desenvuelve y, por el otro, su integración en un aparato crítico” (p. 4).

Así mismo, Medina otorga un valor significativo, en el plano político, a ciertas prácticas del arte contemporáneo, mencionando que, en cierta medida el arte ha retomado las causas sociales, aunque todavía anclado a su naturaleza, por tanto:

no es casual que las instituciones, medios y estructuras culturales del mundo del arte contemporáneo se hayan tornado en el último refugio del radicalismo político e intelectual. Al tiempo que diversas tradiciones de la Izquierda parecen perder espacio en la arena política y los discursos sociales y —pese a la forma en que el arte se entrelaza con las estructuras sociales del capitalismo— los circuitos del arte contemporáneo permanecen como prácticamente el único espacio donde el pensamiento de Izquierda todavía circula como discurso público.” (p. 9.)

Si bien esta aseveración luce excesiva, pues el pensamiento de izquierda sigue vigente en el plano político con otros tonos e inflexiones, es cierto que, como se dijo antes, el arte político suele tener una ideología claramente orientada hacia la izquierda. En consecuencia, no es casual el surgimiento de prácticas relacionales en el arte colombiano durante el período 2005-2022, vinculadas a la asignación tácita, que ha hecho el Estado al artista y a profesionales de las ciencias sociales, respecto a la reparación simbólica de las víctimas y el esclarecimiento de una memoria histórica relativa al conflicto. El arte se torna “colaborativo”, “interdisciplinar”, “social” y “curativo” en palabras de Rubiano (2015), por

tanto, es clave hilar fino en torno a las maneras como los artistas han establecido relación con las comunidades.

Las causas del arte relacional se ubican claramente del lado de los grupos minoritarios o marginales, las luchas de género y la oposición política al modelo económico regente. Su apuesta está orientada hacia la colectividad organizada en torno a ideas. Claire Bishop (2006) centra la atención en los móviles éticos de estas prácticas, pues suponen siempre una interacción adentro/afuera, es decir, entre comunidad y artista, a veces en vínculo con profesionales de otras disciplinas. Al respecto menciona que los artistas suelen ser juzgados por sus procesos de trabajo, sus modelos de colaboración, y el grado de representación que consiguen de los sujetos con los que llevan a cabo tales acciones, es así como “este énfasis en el proceso sobre el producto (es decir, los medios sobre los fines) se justifica como oposición a la predilección del capitalismo por lo contrario” (p. 180).

Tal como afirma Grant Kester, si los medios priman sobre los fines, será preciso un cambio en la comprensión de lo que consideramos arte: de lo visual y sensorial, que son experiencias individuales, al intercambio discursivo y la negociación, propios del arte dialógico o el arte relacional (Kester, como se citó en Bishop, 2006, p. 181.). Con todo, dicha negociación entre artista y comunidad suele ser juzgada con un nivel de exigencia moral que, en opinión de Bishop (2006), parece asimilar el anticapitalismo al “alma buena” cristiana, de modo que:

“el artista debe renunciar a la presencia del autor para permitir que los participantes hablen a través de él o ella. Este autosacrificio va acompañado de la idea de que el arte debe sustraerse del dominio “inútil” de lo estético y fusionarse con la praxis social”. (p. 11)

Ahora bien, el arte expresivo de denuncia no ha dejado de existir en el contexto colombiano, en ocasiones incluso más visceral y crudo que durante la segunda mitad del siglo XX, como es el caso de *Caudillo (con lengua)* (2000-2007), de Rosemberg Sandoval,

quien posa con una lengua humana pendiendo del cuello, frente a una alberca de cadáveres sumergidos en formol. En esta pieza el artista alude al “corte de corbata”, una sanguinaria práctica de los grupos paramilitares conservadores, surgida en la época de la violencia bipartidista, en la década de 1940, que consistía en cortar la garganta y sacar la lengua por la herida abierta para imitar la corbata roja con la que los liberales, sus víctimas, se identificaban (Figura 26).

**Figura 26**

*Caudillo (con lengua), Rosenberg Sandoval, 2000-2007.*



Si bien esta pieza se vincula de manera directa con los hechos violentos, es innegable que las manifestaciones del arte en Colombia han dado un giro hacia otro tipo de prácticas, como es el caso de *Lengüitas sagradas* (2020), de Juliana Góngora, una pieza que dista de la crudeza expresiva de la *Nueva Figuración* o de la elusión de la violencia explícita en el *arte indéxico*, y que más bien se vincula de una manera sutil a varias líneas discursivas, como el territorio, la diversidad y la tradición cultural asociada a la sanación, mediante un trabajo colaborativo con la comunidad indígena Koreguaje (Taller *Masipai*), en vínculo con Artesanías de Colombia y sus programas *Arte - Vivo* y *Etnias*, cuyo propósito es desarrollar ejercicios de co-creación entre artistas plásticos y artesanos de comunidades étnicas (Figura 27).

**Figura 27**

*Lengüitas sagradas, Juliana Góngora y Comunidad Koreguaje (Taller Masipai “gente sabia”), 2020. Cien lenguas de 5cm x 3cm y 7cm x 3cm, tejidas en cumare, que contienen semillas de chocho tigre y cascabel.*



En este caso, la lengua entraña un registro cultural vinculado a la tartamudez y a los usos medicinales de la fibra de cumare para su tratamiento. Conforme al pensamiento Occidental, la artista supuso que la tartamudez consistía en una dificultad para completar las palabras, sin embargo, a través del diálogo con la comunidad, entendió que se trata, más bien, de no hablar en la verdad o de la palabra insegura. Juliana también entendió que los Koreguaje distinguen entre el soplo, el sonido y la palabra, de modo que “El soplo con fuerza moviliza la intención del espíritu en el sonido. El sonido se articula y se vuelve verbo en la palabra. Hablar es crear, y nuestra responsabilidad es cuidar de lo que creamos”. Así pues, las pequeñas mochilas o jigras que componen la pieza, están tejidas con los colores que representan a los clanes vinculados a la comunidad de artesanos del grupo masipai. “La forma y los apliques de cada “lengüita” no son decorativos. Cada una de ellas está tejida con la intención de sanar. Las “lengüitas” hablan de manera silenciosa y así curan” (Góngora, 2020).

### **Ética en Comunidad**

El contexto colombiano se integra a las dinámicas del arte colaborativo con dilación, aunque de una manera particular, ya que en este caso las comunidades con las que los artistas

interactúan no son solo marginales o minoritarias, sino también víctimas directas de la violencia, muchas veces ejercida por grupos armados al margen de la ley, pero también por las fuerzas militares del Estado. Alejandro Gamboa señala una transición, en la década de 1990, hacia el arte político, que pasó de ser denigrado en los espacios académicos y visto como un ejercicio de propaganda, a tener un lugar válido de enunciación; en este sentido identifica la manera como “los acuerdos de paz refuerzan una tendencia tanto internacional como colombiana de vincular lo social y lo político al arte” (Comunicación personal, 08/04/2022). En dicho panorama, el arte colaborativo o relacional es una vía frecuente, y aunque Manuela Ochoa identifica esas prácticas como un fenómeno puesto en marcha tiempo atrás, también señala que habían sido subvaloradas, y existía una marcada separación entre el artista profesional, el artista comunitario y el trabajador de las ciencias sociales. No obstante, tales fronteras se han ido borrando y los centros de educación universitaria han abierto espacio en sus programas de estudio en artes para este tipo de aprendizaje (Comunicación personal, 28/04/2022).

Manuela Ochoa reafirma la idea de que no solamente los artistas han materializado estas manifestaciones, sino también los grupos humanos que expresan lo sucedido en medio del miedo, la humillación y la injusticia. En consecuencia, muchos procesos “nacieron de su propia historia y de su propia cultura [...] nacieron desde la comunidad en el lenguaje que la comunidad decide”. Ochoa admite que hay un alto grado de re-victimización cuando se trabaja, a partir de testimonios, con personas que sufrieron la violación de sus derechos, y señala que no siempre lo que es importante para un artista, lo es para una comunidad, “no es que el artista sea mal intencionado [...] pero sí hay unos procedimientos que deberían estar ahí [...] tiene que haber un acompañamiento, justamente para evitar más daño”. En consecuencia, menciona que su propuesta aún irrealizada en el Centro Nacional de Memoria Histórica, fue continuar con la documentación virtual de piezas relativas al conflicto armado en Colombia, a través del archivo *Arte y Cultura*, además de gestionar:

un espacio donde el *Museo de la Memoria* pudiese juntar artistas y víctimas para la creación, porque esa es una pregunta muy compleja: qué significa co-crear con víctimas. Hay un montón de razonamientos éticos y metodologías muy cuestionables [...] y sentí que el Museo podía ser ese puente entre artistas que querían trabajar con la comunidad y comunidades que querían trabajar con artistas. (Comunicación personal, 28/04/2022)

La relación entre los agentes que toman parte de estas prácticas artísticas resulta ser compleja y a veces contradictoria, pues alude de manera implícita a la noción de autoría, es decir, quién se manifiesta a través de las piezas: comunidades de víctimas, profesionales de las ciencias sociales, artistas empíricos y profesionales, políticos, miembros de oenegés o ciudadanos. Es por esa razón que el archivo *Arte y Conflicto* fue desarrollado como un repositorio en el que se refleja dicha diversidad. Así nos lo hace saber Camilo Leyva, quien comenta que Manuela Ochoa y él decidieron eliminar la separación entre lo que hacen las víctimas, que suele considerarse como arte popular, y el arte canónico, que es visto como algo elevado, de esta manera las obras podían ser percibidas bajo “el mismo rasero”.

Leyva confiesa que en un inicio descreía del arte realizado en las comunidades, sin embargo, la posibilidad de ver obras en contexto, como el *Teatro por La Paz de Tumaco*, cambiaron su opinión, pues en lugares como ese, marcados de manera tan profunda por la violencia, jóvenes afrodescendientes hacen resistencia pacífica y denuncian los impactos del conflicto armado en su región. Al respecto afirma que las actrices difundían información relativa a la comunidad asediada por el conflicto en el contexto de la obra de teatro, pero no se atrevían a hacerlo fuera de allí. Es por esto que Leyva valora estos trabajos en términos de duelo, resolución del trauma y solicitud de justicia (Comunicación personal, 22/04/2022).

El horizonte del arte colaborativo trae consigo unas dinámicas antes inexistentes, en las que inciden las agendas del gobierno en turno y donde coexisten agentes que pueden derivar su sustento de dichas prácticas. Alejandro Gamboa lo refiere como un ecosistema en

el que estos agentes intervienen con distintos niveles de poder, “hay depredadores y hay depredados”, comenta. Asimismo, destaca el trabajo poco difundido de algunos artistas en las comunidades, que surge “no simplemente para quedarse en el plano de la reconciliación superficial, sino para agenciar procesos comunitarios, para constituir una fuerza colectiva que les permita demandar derechos o autogestionar sus propias vidas”. Se trata de prácticas en las que la autoría se desdibuja y existe un vínculo muy fuerte con la vida cotidiana:

son los procesos de agenciamiento de gente que hace su batucada y con la batucada hace una olla comunitaria y con la olla comunitaria construye un trabajo comunal, o la gente que se va a la comunidad indígena y, con ellos, a partir de la recuperación de sus danzas, están tratando de frenar el avance de una minera (Comunicación personal, 08/04/2022)

Rubén Darío Yepes concuerda con esta idea, pues menciona que algunos proyectos de arte hechos con población vulnerada son también proyectos sociales, que tienden a ser “catalizadores de unas fuerzas comunales”, aunque esto solo ocurre cuando los artistas no imponen sus ideas sino, más bien, cuando propician o hacen posible la concreción de acciones colectivas (Comunicación personal, 31/03/2022). Leyva abona a esta afirmación, pues opina que los trabajos hechos con comunidades pueden evaluarse dependiendo de cómo se establece la relación entre el artista y la comunidad en todos los términos posibles, incluidos el de representación y autoría, pues ello inhibe una eventual instrumentalización (Comunicación personal, 22/04/2022).

La relación entre artistas y comunidades es vista por algunos autores como un intercambio favorable; en este sentido, Yepes admite que los artistas pueden salir beneficiados, “lo mínimo que va a pasar si lo haces bien, es que tu prestigio como artista aumenta y eso es capital simbólico”, en consonancia, las víctimas obtienen restitución simbólica, reconocimiento y representación (Comunicación personal, 31/03/2022). En este mismo tenor, Leyva opina que los artistas obtienen experiencia y reconocimiento, mientras

que las comunidades, reciben una visibilidad que les permite denunciar los hechos de los que fueron víctimas, aunque anota que esto solo sucede “cuando hay una relación éticamente equilibrada” (Comunicación personal, 22/04/2022).

Elkin Rubiano, por su parte, da relevancia al trabajo que han desarrollado los artistas con los colectivos que buscan personas desaparecidas, pues “ayudan a simbolizar esas pérdidas que constantemente son negadas”, incluso por el Estado, como es el caso de los “falsos positivos”. Además, asocia trabajos de largo aliento realizados por artistas, con el empoderamiento de algunas comunidades en los territorios:

“uno dice el *Salón del Nunca Más*, por ejemplo, Erika Diettes; uno dice *Tejedoras de Mampuján*, Juan Manuel Echavarría; uno piensa en Trujillo y dice *Magdalenas por el Cauca*, y no porque ellos se hayan ubicado así, sino que son las mismas dinámicas las que han hecho que se encuentren” (Comunicación personal, 25/04/2022).

Este diálogo entre artistas y comunidades también se encuentra abierto a debate, pues no siempre el acuerdo se establece en los mejores términos para ambas partes, es por esto que Katia González opina que hay casos en los que existe un excesivo protagonismo por parte del artista, y por ello considera que es preciso pensar con más detenimiento la noción de autoría, “estamos como en la época del antropólogo que va a la comunidad, a veces me gustaría que fuera un trabajo mucho más silencioso”. González estima que es necesario un consenso, entre artistas y comunidades, acerca de cómo enseñar los resultados de ese tipo de prácticas, pues muchas veces existe una inconsistencia en términos de jerarquía, debido a que el artista se ampara en el trabajo comunitario para obtener rédito, más aún cuando utiliza formas de hacer que no son ajenas al mercado del arte (Comunicación personal, 31/03/2022).

En efecto, el trabajo con víctimas es un asunto medular en el tema que abordamos, y también polémico. Al respecto se pronuncia la artista María Alejandra Ordóñez (2021) cuando menciona que en la primera socialización de su proyecto *Retratos (no) hablados*, recibió comentarios de un artista que tiene un extenso trabajo en torno al conflicto armado

colombiano, quien no entendía cuál era la necesidad de tener contacto con las comunidades, en lugar de retomar los informes desarrollados por el Centro Nacional de Memoria Histórica pues, en su opinión, el trabajo de María Alejandra suponía un grado de exposición innecesario. No obstante, ella afirma que es preciso salir del estudio y establecer contacto con la realidad en aras de la congruencia.

Las condiciones del trabajo con comunidad suponen no solo un grado de implicación de los sujetos participantes, sino una conciencia en torno a la manera como se dan esas interacciones en términos éticos. Para María Alejandra Ordóñez, esto ocurre partir de una fina sucesión de acuerdos, vinculados a lo emocional, por esto afirma que el mercado del arte opera de una manera diferente a la co-creación, incluso en lo relativo a los tiempos, que en su caso son más dilatados y están fundados en la confianza de la amistad, y añade, “no es del arte de lo que vives y no es de vender piezas, ni vídeos”. Su posicionamiento es transdisciplinar y tiene que ver con la sinergia que establezcan artistas con oenegés, instituciones universitarias o museos que activen dichos procesos, siempre en torno a las necesidades de las personas (Comunicación personal, 18/10/2021).

Entretanto, la artista Liliana Angulo Cortés ha desarrollado procesos en comunidad para su proyecto *Por la defensa del territorio, archivo y monumento Temístocles Machado*. Este líder social bonaverense defendió el territorio de su comunidad, a través de la historia local y el archivo documental vinculado a la propiedad de la tierra, hasta el que fue asesinado en 2018. Con todo, el proyecto de Liliana continuó y, tiempo después, rebasó el plano estético, incidiendo en una comunidad que se había quedado acéfala en términos de liderazgo:

yo los he acompañado en cosas que ellos no saben hacer [...] como llevar el presupuesto de una donación [...] porque la idea es que ellos sean autosuficientes, o sea, que ellos puedan presentar sus propios proyectos, que ellos puedan conseguir recursos, porque mucha gente los quiere ayudar, pero en la medida en que no haya un

proyecto, pues no hay cómo canalizar esas ayudas, entonces el proceso ha sido lograr que ellos se vayan volviendo cada vez más autosuficientes. (Comunicación personal, 30/03/2022)

En este caso, los propósitos del arte se traspapelan debido a la violencia, de modo que la artista se encuentra en una situación ambivalente, ya que por un lado abandona el contexto del arte —al menos en sus términos canónicos— y, por el otro, asume un rol que debería surgir de la comunidad, o que le correspondería propiciar al Estado desde el ámbito de la reparación. La artista tasa de este modo su experiencia: “humildemente hicimos lo que pudimos, pero [...] para mí era todo el tiempo muy conflictivo [...] hacer un proyecto artístico con ellos, que no se convirtiese en otra cosa, digamos que es una pregunta que sigue vigente”. Liliana Angulo, también reconoce que en esta comunidad su voz se volvió determinante, sin embargo, aclara que, en este tipo de prácticas, el artista puede fungir como un aliado, mientras que la comunidad debe empoderarse y priorizar sus necesidades.

Existen también contextos en los que la comunidad ejerce su agencia mediante procesos de representación que vinculan prácticas artísticas, es decir que los artistas se integran a manifestaciones que no surgen por iniciativa suya, sino de las propias víctimas. Tal es el caso del *Museo del Nunca Más* en Granada, Antioquia, que emerge como resultado de múltiples aprendizajes, cuyo origen fue el conocimiento de sus derechos, tras años de violencia ocasionada por agentes armados legales e ilegales. Gloria Elsy Quintero precisa la importancia de este proceso:

trabajar en comunidad y construir es lo más importante porque nada se hace solo [...] el trabajo en comunidad también es un respaldo y una protección para nosotros como líderes [...] hemos logrado visibilizar [...] temas que no se quieren dar a conocer. (Comunicación personal, 17/02/2022)

Es evidente que la ética se convierte en un tema central de las manifestaciones artísticas vinculadas al conflicto armado y los grupos humanos que lo han experimentado, de

modo que el grado de vinculación del artista con los hechos, el tipo de diálogo que se genera con las comunidades, los lugares donde se enseñan sus procesos, la manera como se obtienen fondos para llevarlos a cabo, la noción de autoría y otros asuntos más, parecieran ser determinantes al momento de estimar el “valor” de las piezas en el mundo del arte.

Ahora bien, cuáles serían las condiciones ideales de un ejercicio co-creativo entre artista y comunidad vulnerada. Quizá, que se trate de un trabajo colectivo y horizontal en el que los dividendos económicos y de representatividad social sean compartidos, un trabajo que no esté determinado por la agenda del organismo patrocinador (Estado, oenegé o iniciativa privada), es decir, un trabajo que respete la dignidad de las víctimas. Se puede objetar, sin embargo, que el arte no tiene el propósito de ejercer justicia social, y que el artista no es misionero, psicoterapeuta o funcionario público. Con todo, es un hecho que en el contexto del arte colombiano vinculado al conflicto social armado hay un universo de prácticas que son promovidas y consumidas en el medio; en el decir de Gamboa “en Colombia hay ejércitos de pelados, artistas recién egresados que trabajan con comunidad, digo ejércitos porque se convirtió también en la principal fuente de trabajo (Comunicación personal, 08/04/2022).

Los artistas colombianos han desarrollado obra a partir del contacto con hechos derivados del conflicto social armado que, en ocasiones, solo conocían a través de los medios de comunicación y entonces, sin una formación para hacer ese trabajo, lo llevan adelante. De este modo es como el arte se vuelve socialmente importante y adquiere una notoriedad por fuera de sus contextos hegemónicos. Estas prácticas artísticas generadas en comunidades golpeadas por la guerra, abanderan procesos muy diversos, que van de la denuncia al perdón, de la “reparación” a la memoria histórica, convirtiendo al artista en un agente fluctuante, que trabaja con la ductilidad de su lenguaje en contextos cercados por la desconfianza.

Es así como en tiempos recientes, el artista actúa no solo como creador de piezas y proyectos de arte, sino también como estrategia, promotor, gestor de recursos, dinamizador de

procesos, activista, archivera, escuchadora, difusora y denunciante en diversos espacios y plataformas. Así es como el fenómeno “arte” se queda corto para circunscribir todo lo que sucede en las relaciones artista–comunidad, ya que estas se dinamizan en escenarios complejos, sobre todo en lugares donde la violencia sigue activa y, en consecuencia, las comunidades se encuentran constantemente expuestas a la amenaza o la agresión. El arte se asoma a estas comunidades con el apoyo de instituciones que tienen múltiples propósitos. Es preciso indagar en esos propósitos y en las maneras como los artistas negocian con ellos para materializar una gramática de posibles resultados que surgen del encuentro entre el arte y la realidad.

### **“Con las Uñas”**

Las convocatorias del arte y la cultura, emitidas por el Estado, suelen estar sujetas a debate, debido a los presupuestos destinados, la formulación de los pliegos, la elección de jurados y la asignación de los recursos a determinadas líneas de trabajo. El análisis de estos apoyos supone la revisión de cada caso, a fin de evaluar qué tipo de proponentes se pondera (personas naturales —individuos— o colectivos con personería jurídica), qué orientación suponen los proyectos solicitados (temáticas, tipo de prácticas), cuánta libertad existe en el ámbito discursivo y cuáles son los términos de cumplimiento que se exigen.

En el universo de las convocatorias estatales de arte, aquellas vinculadas directamente al conflicto social armado representan apenas un pequeño segmento y fueron otorgadas mayoritariamente durante el periodo estudiado, por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), el Ministerio de Cultura, el Salón Nacional de Artistas y el Instituto Distrital de las Artes (Idartes), mediante becas de carácter curatorial y museográfico, generación de obra y trabajo con comunidades. Este conjunto de apoyos apareció disperso las líneas que han dividido el campo de la cultura y las artes durante el periodo de tiempo abordado: creación, circulación, economía cultural y creativa, investigación, formación y patrimonio.

En consecuencia, la financiación del arte es un tema sensible, pues puede suponer la incidencia ideológica de los benefactores en el resultado artístico. En primer término, la importancia social de la paz puede llevar a pensar que los gobiernos en turno, así como todo tipo de organizaciones empresariales y sin ánimo de lucro, pudieran ejercer un direccionamiento a través de los pliegos que integran sus portafolios de estímulos, lo cual supondría la posibilidad de respaldo o crítica a procesos sociales y políticos desde el plano simbólico de las artes.

El Estado es el agente que más recursos aporta a este tipo de causas debido, en principio, a la legislación derivada de los acuerdos y, también, a la responsabilidad que no pocas veces se le adjudica respecto al origen y los efectos de la violencia. En Colombia, durante lo que ha corrido del siglo XXI, estas iniciativas se asocian principalmente a nociones de memoria histórica y reparación simbólica en escenarios de justicia transicional con los grupos desmovilizados. El Estado actúa a través de instituciones ya existentes, vinculadas a la cultura y a través de otras, surgidas a partir de los procesos de paz. De este modo, ha fungido como promotor de políticas públicas, oferente de estímulos en arte y cultura, así como difusor de resultados.

En opinión de Katia González, el Estado no censura o neutraliza discursivamente a los artistas a través de estos procesos culturales, sino que obtiene un grado de legitimidad haciendo convocatorias. Dicha legitimidad se funda en su carácter público y democrático, ya que cualquier persona se puede presentar y ganar el estímulo. No obstante, toda convocatoria tiene un sesgo y éste es la línea de pensamiento que representa el jurado; en otras palabras, la selección de un jurado que piensa de manera similar determina claramente los resultados (Comunicación personal, 31/03/2022).

Por su parte, María Sol Barón, menciona que cada institución oferente plantea una orientación desde los pliegos, solicitando, por ejemplo, trabajos colectivos en lugar de individuales, o proyectos inter y transdisciplinarios, en lugar de estrictamente artísticos

(Comunicación personal, 28/04/2022). En tanto que Adriana Roque asegura que en las convocatorias existen, ya de entrada, condiciones de enunciación y producción que determinan claramente los posibles resultados. (Comunicación personal, 05/04/2022). En contrapartida, Alejandro Gamboa opina que la fuente de financiación marca un derrotero que, sin embargo, no puede controlar los resultados, ya que siempre existen fisuras generadas por los artistas participantes (Comunicación personal, 08/04/2022). Asimismo, Rubén Darío Yepes piensa que una obra de arte financiada por un Estado criminal no supone necesariamente un acto de complicidad por parte del artista pues, retomando a Theodor Adorno, advierte que las obras de arte son complejas y contradictorias y, por tanto, pudieran tener aspectos vinculados a las estructuras de poder, pero también otros que apunten a la emancipación. (Comunicación personal, 31/03/2022).

De este modo, el proceso de otorgamiento de apoyos económicos para la producción de arte vinculado al conflicto social armado contiene elementos sujetos a discusión, desde las características de una convocatoria hasta la socialización de sus resultados. Es así como en estos apoyos pudiera verse más que la ejecución de un presupuesto en el campo de la cultura, una apuesta por afianzar posturas ideológicas o propósitos gubernativos. En este sentido, Elkin Rubiano define como arte de Estado aquel que fue financiado durante los dos mandatos de Juan Manuel Santos (2010-2018), ya que buscaba de manera deliberada la inclusión de víctimas y poblaciones beneficiadas, aunque admite que dicha agenda era necesaria en el contexto del acuerdo FARC-EP - Estado, a pesar de que algunos resultados no fueran del todo deseables (Comunicación personal, 25/04/2022).

Rubiano observa, asimismo, que los indicadores de la cultura se han usado para encubrir las inconsistencias gubernativas respecto a indicadores estructurales como el empleo, la educación y la salud:

Entonces llega un grupo de artistas a zonas de conflicto urbano y hacen talleres de fotografía y se hace un despliegue, se construyen indicadores, se dice que se

pacificaron pandillas [...] de alguna manera, sin quererlo, los artistas se han convertido en cómplices, sin saberlo, del neoliberalismo. (Comunicación personal, 25/04/2022)

Así es como, en su opinión, estas políticas culturales que procuran incidir en el medio social, subsanan de manera engañosa y con recursos insignificantes, temas urgentes en comunidades vulnerables, a partir de modelos utilizados en Inglaterra y Estados Unidos durante la década de 1980, cuando el neoliberalismo se impuso como un modelo económico en el que el Estado transfería gran parte de sus responsabilidades a la empresa privada y la sociedad civil. De este modo, advierte Rubiano, “se termina instrumentalizando más que al arte, a las comunidades, precisamente, por poner en desarrollo esas bolsas”.

Si bien durante el doble mandato de Juan Manuel Santos (2010-2018) los estímulos en el arte y la cultura se orientaron claramente en la dirección que trazaban las circunstancias sociales que acompañaron el acuerdo con las FARC-EP, ese impulso sufrió un cambio abrupto durante el gobierno de Iván Duque Márquez (2018-2022) que de manera clara eludía los compromisos derivados del acuerdo en el discurso oficial, estableciendo el Viceministerio de Creatividad y Economía Naranja, anexo al Ministerio de Cultura, como una solución pragmática que vinculaba el arte con la productividad de las industrias culturales, mediante un modelo que fue planteado por el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) para América Latina y el Caribe, justamente por dos colombianos, Felipe Buitrago Restrepo y el propio Iván Duque Márquez, en un libro titulado *La economía Naranja, una oportunidad infinita*, en el año 2013.

Claramente los mandatos de Santos y Duque no fueron imparciales en términos del arte y la cultura, pues entendieron que ese campo simbólico podía ser clave para acentuar sus propósitos gubernativos respecto al tema de la paz, en un caso para apoyarla y en el otro para cuestionar los términos en los que fue firmada. El arte y la cultura se convirtieron, por tanto, en un campo abierto a la lucha ideológica, pues, aunque durante el gobierno de Duque

Márquez no existió el propósito de apoyar narrativas opuestas al acuerdo o a las FARC-EP, bastó con suspender el apoyo a proyectos que estaban en curso, como el Museo de la Memoria, o destinar los recursos de la cultura a otro tipo de iniciativas, restando así atención al tema del posconflicto, que se encontraba en una fase temprana. A esto debe sumarse la pandemia por Covid-19, que desencadenó dificultades económicas y sociales afectando el cumplimiento de los acuerdos, y el paro nacional de 2021, que puso en jaque al gobierno, con una participación ciudadana masiva que vinculó a grupos de todas las escalas sociales en una abierta inconformidad con el gobierno y, particularmente, con sus propuestas tributarias en medio de la crisis.

En opinión de Camilo Ordóñez, hubo una gran expectativa respecto a la implementación masiva de la economía naranja y al cambio en la tradición de las políticas culturales y el sistema de estímulos. Dicha implementación no se produjo, pero sí cambió la orientación de los estímulos, ocasionando una inconformidad en el medio artístico, que se sintió vulnerado con esta redirección de los apoyos a sectores y prácticas diferentes (Comunicación personal, 28/04/2022). En efecto, el horizonte de estos recursos ya no estaba destinado exclusivamente al espectro de las artes, sino a actividades que hacen parte de entornos tan disímiles como el turismo, el patrimonio, la moda, el diseño, el desarrollo de software, e incluso la publicidad. El origen de este absurdo fue el ya citado libro de Buitrago y Duque (2013), que después de varios entuertos define la economía naranja como: “el conjunto de actividades que de manera encadenada permiten que las ideas se transformen en bienes y servicios culturales, cuyo valor está determinado por su contenido de propiedad intelectual” (p. 40).

El artista Mario Opazo Cartes describe esta transformación de las políticas culturales como el surgimiento de un autoritarismo, casi fascista, ejercido por el Estado para imponer la lógica del neoliberalismo en el arte, eliminando su connatural complejidad. En consecuencia, las convocatorias limitan la naturaleza del arte y obligan a quienes participan, a jugar con

unas reglas que los exponen a la sumisión y al abandono de la resistencia (Comunicación personal, 08/02/2022). Santiago Rueda da cuenta de esta incompreensión del arte en el viceministro de Creatividad y Economía Naranja, Felipe Buitrago, sin embargo, opina que este sesgo no es determinante: “puede que quiten la plata de los apoyos [...] pero eso al final pues no le hace daño al arte [...] los artistas van a seguir haciendo arte” (Comunicación personal, 05/04/2022).

La artista Gabriela Pinilla se une a estas ideas, expresando que la economía naranja apuesta por una privatización de la cultura y por la desactivación del discurso crítico en el arte, a fin de evitar cualquier cuestionamiento posible a la administración Duque Márquez, claramente vinculada a ideas conservadoras, y opuesta al proceso de paz y la legislación establecida en el acuerdo, respecto a la justicia transicional y los beneficios otorgados a los desmovilizados de las FARC-EP. Además, opina que la economía naranja fue pensada en términos empresariales de productividad y no de la cultura (Comunicación personal, 09/02/2022).

### **Bolsa Mágica Infinita**

Debido a que la escena del arte visual en Colombia es precaria, los apoyos adquieren una gran relevancia, pues muchas veces resultan determinantes para la materialización de todo tipo de iniciativas, por esa razón los artistas deben jugar con el margen que les permiten los pliegos, de manera que les sea posible atender a los requisitos, pero también, ser consistentes con sus orientaciones ideológicas. Así nos lo hace saber Adriana Roque: “el artista adapta sus formas de hacer y adapta un poco lo que hace eco, básicamente para poder financiarse” (Comunicación personal, 05/04/2022). Esta recursiva adaptación a las reglas puede verse como una estrategia del artista, que le permite llevar adelante su trabajo en condiciones adversas.

Edinson Quiñones Falla reafirma esta idea, al explicar su manera de abordar las convocatorias: “como planteamos proyectos que medianamente puedan pasar, sencillamente,

apenas pasan hacemos lo que realmente queremos hacer, y ese ha sido nuestro juego, jugarle un poco a la institucionalidad, pero sin dejar nuestro objetivo claro, que es hablar de una realidad que nos toca”. Roberto Ochoa reafirma esta estrategia y la compleja relación que puede llegar a darse entre el artista y el Estado:

Mañana vos no tenés ninguna beca ¿cierto? y no te llega absolutamente nada de plata pues, es difícil pensar “entonces voy a dejar de hacer arte simplemente porque no tengo la plata del Estado”. No, uno sigue pensando y dando vueltas y las ideas siguen llegando [...]. El artista será del Estado mientras sirva a los intereses del Estado. En el momento en que salga con una idea que no le sirve, será desechado, como pasó con los futuristas y con el estalinismo. El Estado trata de acaparar ciertas formas, ciertas prácticas vitales que obedecen al fuero de las personas y de los artistas. Hay cosas que a uno lo apasionan y de las que uno quiere hablar y reflexionar, en ese campo es en el que uno no puede permitir entrar a un tercero. Si la práctica de uno no está acomodada a lo que el Estado quiere en determinado momento, pues uno juega y puede venderle al Estado el proyecto con ciertas palabras y cuando se lo gana, pues lo hace como se le da la gana. (Comunicación personal, 08/12/2022)

Dicha tensión entre artista y Estado, vista en términos de la financiación de proyectos artísticos, resulta más significativa y, quizá, más problemática, cuando los pliegos solicitan trabajo con comunidades de víctimas, puesto que pueden llegar a cuestionarse, entre otros asuntos, la formación requerida para hacer ese tipo de actividades, el propósito de la intervención o los conceptos de reparación y restitución que integra el artista. El crítico Alejandro Gamboa es claro al decir que tales manifestaciones artísticas benefician a muchas personas y que este hecho no las invalida:

creo que con toda legitimidad a un muchacho recién egresado le dicen “necesitamos a alguien que trabaje con la comunidad ‘Coquito’ para hacer reparaciones” y dice, “pues, yo”, y si yo hubiera sido un recién egresado en ese contexto, yo hubiera dicho

“yo”, y levantaba la mano y me iba, y lo hacía con una muy buena voluntad.

(Comunicación personal, 08/04/2022)

Gamboa afirma que se trata de un fenómeno multidimensional en donde están implícitas agendas de gobierno y de oenegés, y del cual derivan sus ingresos muchos agentes, cada quien desempeñando un rol específico. Así pues, desde el artista hasta el crítico, incluidos los funcionarios del Estado en los estamentos de cultura y, claro está, las propias comunidades, todos resultan ser beneficiarios de estos mecanismos de apoyo, sin embargo, tal como señala el autor, es preciso considerar que estos agentes no tienen las mismas condiciones económicas y simbólicas.

Para los agentes generadores de piezas de arte que han sido beneficiarios de estos estímulos, es claro que los recursos son claves para la materialización de su trabajo. Tal es el caso de María Alejandra Ordóñez, quien con su proyecto *Retratos (no) hablados*, obtuvo uno de los apoyos otorgados en la *III Convocatoria Nacional de Propuestas Artísticas y Culturales de Memoria 2016*, realizada por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) y la dirección del Museo Nacional de la Memoria (MNM). Su propuesta fue formulada en la categoría *Becas de investigación y producción de proyectos museográficos sobre memoria histórica y conflicto armado: memorias de guerra, resistencia y dignidad*, cuya intención era recibir propuestas que se integraran al proyecto expositivo del Museo de la Memoria, una vez que éste fuera construido, tras su aprobación en la *Ley de Víctimas 1448 de 2011*.

María Alejandra reconoce que contar con los recursos otorgados por la beca, le permitieron conocer más profundamente a las personas que hacían parte del proyecto, es decir, viajar a sus contextos geográficos para comprender realidades que ella no imaginaba, y esto hizo que se replanteara asuntos relativos a su práctica artística. También fue consciente de que en el marco del acuerdo de paz se quería dar relevancia a las víctimas, sin embargo, explica: “hubo un choque no sólo en mí, sino en varias personas del proyecto, en el momento

en que nos dimos cuenta que empezamos a hacer parte de un sistema que quería darle relevancia a esa narrativa” (Comunicación personal, 18/10/2021).

*Retratos (no) hablados* había obtenido, además del apoyo económico, una difusión expositiva, y haría parte, como ya se dijo, de la colección del Museo de la Memoria, sin embargo, María Alejandra recuerda que cuando su equipo de trabajo empezó a ser crítico, el Centro Nacional de Memoria Histórica expresó a través de una llamada y, luego, mediante correos electrónicos, que debían “replantear curatorialmente” la pieza, porque “había voces que eran un poco incómodas”. Este hecho dejó claros los niveles discursivos admisibles en este tipo de iniciativas del gobierno. En palabras de María Alejandra: “tiene que ser por algo que les parece que no es como el modelo de víctima que debería darse a escuchar”.

En otro contexto, el *Costurero de la Memoria, Kilómetros de Vida y de Memoria*, coordinado por Claudia Girón, ha sido beneficiario de un convenio con el *Centro de Memoria Paz y Reconciliación* (CMPR), en cuyas instalaciones se reúnen sus integrantes, principalmente personas desplazadas de diversos territorios del país. El *Costurero* también ha recibido el apoyo de la *Comisión de la Verdad* y el *Centro Nacional de Memoria Histórica* (CNMH), instituciones que hacen parte de la justicia transicional. Claudia recuerda que el *Costurero* fue beneficiario de un apoyo otorgado mediante convocatoria, por el CNMH, sin embargo, renunciaron a él porque para ellos resultaba muy costoso aceptarlo, en términos políticos, debido a que el CNMH estaba al mando de Rubén Darío Acevedo, un historiador controvertido por ejercer el cargo teniendo claros vínculos con la derecha política, además de negar abiertamente el conflicto social armado en Colombia.

Por su parte, la artista Liliana Angulo ha tenido otro tipo de experiencia en su proyecto *Por la defensa del territorio, archivo y monumento Temístocles Machado*, el cual recibió un apoyo del Goethe Institut, en Colombia, para la realización de un proceso artístico a partir del archivo del líder social con el que había acordado trabajar antes de que fuera asesinado. Al recibir el apoyo fue consciente de que no era posible materializar el trabajo en

esas circunstancias, por eso fue a la comunidad y les preguntó cómo creían ellos que se debería usar ese dinero. De manera semejante ha ocurrido con otros apoyos que la comunidad ha recibido por parte de una fundación austriaca. La artista comenta:

hay cosas que yo quisiera hacer del archivo, pero pues yo sé que la prioridad de ellos en este momento es la supervivencia [...] como decía Don Temis, “un pueblo con hambre no puede pelear”. Priorizaron un proyecto de cría de pollos y el club deportivo y cultural *Estrellas del Mañana Temístocles Machado* [...] una escuela de fútbol para niños, jóvenes, niñas. (Comunicación personal, 30/03/2022)

Otros agentes han tenido que ejercer presión sobre el Estado para hacer posibles sus proyectos, tal es el caso del *Salón del Nunca Más*, cuyos iniciadores debieron reclamar el cumplimiento de la palabra del alcalde de su municipio, Granada, Antioquia, quien habiéndose comprometido a otorgar un espacio para el Museo cuando aún era candidato, quiso retractarse una vez que fue elegido. Ese proyecto también ha sido beneficiario del apoyo de oenegés e instituciones, sin embargo, los recursos siempre han sido insuficientes, razón por la cual, quienes lo han llevado adelante han sido las propias víctimas, que a través del voluntariado hacen visible la situación de violencia vivida en su municipio y, con ello, han generado cambios favorables para la comunidad.

En este ejercicio, la población se ha empoderado a través de la *Asociación de Víctimas Unidas* (ASOVIDA), estableciendo relaciones diversas con todo tipo de entidades, sin embargo, en el proceso de trabajo han entendido las diferencias que existen entre ellas:

tenemos relaciones cordiales con la institución (Estado), relación, mas no apoyo económico, ni nada, con las oenegés pienso que ha sido una relación más fuerte, más de escucha, más de amistad, más de todo [...] por ejemplo, con el PNUD era un apoyo no solo del recurso económico, ellos estaban ahí, la presencia persona, la presencia humanidad [...] en instituciones no encontramos eso, simplemente encontramos funcionarios. [...] yo creo que las oenegés aportan demasiado, inclusive

le hacen el trabajo al Estado. —Sin conservar el original— (Quintero, G., comunicación personal, 17/02/2022)

La relación entre el Estado y los agentes que llevan a cabo piezas de arte vinculadas al conflicto social armado en Colombia puede ser compleja, debido a las cargas ideológicas que se encuentran en juego y a la eventual financiación de las piezas y proyectos, ya que se trata de recursos públicos que, como es de esperarse, atienden a necesidades colectivas, establecidas mediante un acuerdo democrático. José Augusto Rivera Castro se manifiesta al respecto:

los artistas también tenemos derecho a los recursos del Estado para nuestros proyectos y en ese sentido mi postura [...] no es de estar suplicando o estar rogando, sino estar diciendo, “aquí hay recursos que nos pertenecen, aquí hay un plan de desarrollo en el cual se habla de estos asuntos, y aquí estoy proponiendo algo que tiene que ver exactamente con la política que ustedes han aprobado” (Comunicación personal, 25/03/2022)

Ocasionalmente esas tensiones se resuelven al margen de las convocatorias porque el otorgamiento de los recursos puede ser inobjetable, tal como sucede con la *Minga Muralista del Pueblo Nasa*, coordinada por el Centro de Educación, Capacitación e Investigación para el Desarrollo Integral de la Comunidad (CECIDIC). Este evento es realizado por comunidades indígenas del Cauca. Dichas comunidades han tenido que convivir desde hace décadas con grupos armados legales e ilegales que han arrasado sus poblaciones, y sometido y cooptado a su gente. Con el paso del tiempo, la *Minga muralista* se ha convertido en un espacio en el que las comunidades reivindican sus derechos, reafirman su identidad y reclaman la posibilidad de vivir en paz dentro de sus territorios.

Aunque el evento recibe ayuda de instituciones como el Centro Nacional de Memoria Histórica o el Museo de la Memoria, la comunidad percibe al Estado como un ente pasivo,

que no actúa en consecuencia con los hechos, por esto Luis Omen, miembro del CECIDIC, expresa su inconformidad:

nosotros, en la práctica, a través de la *Minga de muralismo*, estamos haciendo las acciones que debería estar haciendo el Estado [...] (nos) toca ir hasta esas instituciones a decir “vengan, aquí estamos haciendo esto” [...] pero como Estado, con toda la capacidad que podría tener, financiera, política, logística, no hay un interés directo. —Sin conservar el original— (Comunicación personal, 03/12/2021)

Luis explica que el dispendioso proceso de gestión se lleva a cabo con *hermanamientos* (alianzas) con oenegés nacionales e internacionales que llegan a hacer proyectos a los territorios, y también mediante apoyos locales de sus entidades políticas tradicionales (cabildos) que, a pesar de contar con recursos limitados, se solidarizan con cada edición del evento.

Otros agentes culturales apelan a la autogestión, muchas veces derivada de un trabajo que les permite solventar los gastos y cubrir los tiempos que implica asumir este tipo de iniciativas. Tal es el caso del fotógrafo Santiago Escobar-Jaramillo, quien durante años llevó a cabo un conjunto de intervenciones en diversas comunidades del país, para consolidar el cuerpo de obra denominado *Colombia tierra de luz*. Santiago expresa su posición de la siguiente manera:

creo que un artista sí debe tener independencia del Estado, debe tratar de no dejarse apaciguar, ni callar [...] yo no recibía dinero de ninguna organización ni de la empresa privada, ni del Estado, todo lo hacía con el sueldo que me ganaba en Villegas Editores; destinaba como un 30% de lo que me ganaba al proyecto. (Comunicación personal, 01/02/2022)

A su vez, el crítico Elkin Rubiano alude a los agentes culturales que pueden emprender proyectos de largo aliento, por cinco o diez años, estableciendo firmes vínculos con las comunidades, sin embargo, opina que “esos lujos se los dan artistas que no tienen

premuras económicas”, y también se refiere a artistas que aplican a convocatorias para obtener una bolsa en circunstancias muy limitadas; al respecto puntualiza, “ese chico o chica no tiene la culpa de instrumentalizar, muchas veces sin querer y sin tener conciencia, a algunas comunidades”, es por esto que considera muy injusto juzgar este tipo de circunstancias, aunque esto no inhibe el hecho de que incluso en estas condiciones puedan surgir proyectos valiosos (Comunicación personal, 25/04/2022).

Además de estos extremos también es posible encontrar otra suerte de estrategias de trabajo. La artista Gabriela Pinilla ha desarrollado una serie de ejercicios editoriales que se vinculan a la historia política de la izquierda en Colombia; para materializar estos proyectos ha contado con fuentes de financiación diversas, inicialmente hizo uso de sus propios recursos, en otras ocasiones ha apelado a fuentes híbridas, que incluyen el apoyo de la institución en la que trabaja como docente universitaria, fondos derivados de la venta de su propia obra, la inversión de editoriales que se han vinculado a sus procesos, el dinero obtenido a través de convocatorias del Estado, o los honorarios recibidos por un trabajo comisionado.

Un caso parecido es el de Óscar Moreno Escárraga, quien ha desarrollado prácticas artísticas en comunidades vulneradas por la violencia. Algunas de sus piezas han sido financiadas por instituciones del Estado mediante invitación y, en una oportunidad, a través de un organismo internacional. Durante estas prácticas ha vinculado a algunos miembros de las comunidades con las que trabaja, solicitando un pago de honorarios para ellos. Con todo, el inicio de su primer proyecto, *Mi casa, mi cuerpo*, fue asumido por él en términos de costos y tiempos, gracias a su salario como profesor universitario, y en el marco de una maestría que estaba cursando en aquel momento. Así es como Óscar describe esta situación:

de pronto si me hubiera presentado a una beca [...] hubiera corrido porque me tocaba entregar en 4, 5 o 6 meses, y pues como *Mi casa, mi cuerpo* fueron 3 años trabajando [...] tal vez hubiera perdido la calma [...] porque yo estaba era aprendiendo, ensayo y

error, yo no había trabajado de esa manera antes [...] y eso toma tiempo [...] yo seguí trabajando después de haber entregado la tesis y que me la aprobaron y ya me gradué, yo seguí trabajando con las familias porque sentía que eso no estaba terminado.

(Comunicación personal, 05/11/2021)

La financiación vinculada a las prácticas artísticas se torna más compleja cuando son las propias comunidades de víctimas quienes gestionan su autonomía. Por ejemplo, en los costureros que elaboran un trabajo de memoria en torno a los hechos violentos y acerca de sus historias de vida suele existir la idea de obtener recursos mediante la venta de telas bordadas, sin embargo, la conversión de la memoria historia en rédito no es un asunto fácil, porque conlleva una sucesión de dilemas. Claudia Girón expresa la experiencia que vivió el *Costurero de la Memoria* en este sentido:

siempre hubo una mirada muy crítica y muy cuidadosa para que nuestras cosas no se convirtieran en una mercancía [...] había gente que tenía más interés en la parte productiva, pues que no está mal, pero pues no era lo que queríamos nosotros, mercantilizar un poco el trabajo, eso no nos interesa, pero sí que haya productividad y que haya objetos cargados de memoria que tienen un sentido. (Comunicación personal, 22/10/2021)

Las estrategias que surgen para sortear este difícil escollo ético, pueden dar lugar a manifestaciones que se inscriben en el campo del arte y que dan cabida a la obtención de ingresos económicos o en especie. Tal es el caso del *regalo boomerang*, propuesto por el *Costurero de la Memoria*, que consiste en entregar, a instituciones de la comunidad internacional, telas bordadas por personas que dicen quiénes son, el hecho que los ha marcado y cómo luchan ante esas circunstancias; a cambio solicitaban una máquina para el Costurero.

Esta misma paradoja se vive en el *Salón del Nunca Más*, un proyecto que se mantiene activo gracias a un voluntariado de casi 20 años, por parte de la misma comunidad de

víctimas, abanderada por un pequeño grupo de personas. Ellos han tenido que afrontar el trabajo por su propia cuenta, y sienten que no reciben el mismo trato que instituciones financiadas por el Estado con propósitos similares, como el *Museo Casa de la Memoria*, en Medellín, o el *Centro de Memoria Paz y Reconciliación*, en Bogotá. Manifiestan inconformidad con el Estado porque no consideran correcto pedir dinero a la gente que fue víctima del conflicto para mantener funcionando el Museo. También son conscientes de que su municipio no recibe regalías, no obstante, están en desacuerdo con que las autoridades gubernativas no hagan la gestión debida de los recursos, y que el proceso quede expuesto a un grado extremo de precariedad:

Desde Tejipaz se ha querido cobrar la entrada. Yo no he estado de acuerdo porque es nuestro dolor comercializado, para mi no ¿o sea que eso es la sostenibilidad? no, hay otras formas, por ejemplo, lo que yo le decía es el aporte voluntario, entonces si usted quiere aportar no lo van a obligar a dar 2 mil, usted da 5 mil, a veces [...] no estoy de acuerdo que esa sea la forma de sostenibilidad de un proceso de memoria. (Quintero, G., comunicación personal, 17/02/2022)

En síntesis, la financiación de prácticas artísticas vinculadas al conflicto social armado en Colombia es un tema complejo por la incidencia que puedan tener las agendas de trabajo de las entidades oferentes, los proyectos que son apoyados, los montos entregados y su eventual incidencia en la esfera pública. Si bien, lo ideal sería tener para el mundo del arte y la cultura esa “bolsa mágica infinita” que refiere la investigadora Adriana Roque Romero, y que nadie tuviera que justificar, al milímetro, lo recibido, es claro que los apoyos, con todo lo que se pueda objetar, siguen siendo determinantes, ya que el tema de la paz en el arte colombiano ha sido, en gran medida, el resultado de la contingencia de la guerra y los acuerdos de paz, y también una respuesta a la solicitud que las instituciones han hecho, más que una búsqueda autónoma del medio del arte, aunque existan relevantes excepciones.

### **Autor y Víctima**

Para algunos agentes el haber vivido hechos de violencia ha sido una razón para manifestarse acerca del conflicto social armado, aunque podría ser ya suficiente con hacer parte de una sociedad que ha experimentado dicho fenómeno por más de siete décadas. En efecto, el artista Óscar Moreno Escárraga alude a un hecho que parecería no ser tan evidente: “si todo colombiano revisa su historia familiar va a encontrar bisabuelos, abuelos, tíos, padres afectados por fenómenos de la violencia” (Comunicación personal, 05/11/2021). En consecuencia, la noción de *víctima* requiere ser leída con fineza, si la relacionamos con la perspectiva del autor.

Estas historias familiares asociadas a la violencia pudieran hacer parte del inconsciente del artista, en cuyo caso, su trabajo resulta ser una búsqueda y un hallazgo de sí mismo, tal como ocurre con el propio Óscar, quien durante años desarrolló un proyecto denominado *Mi casa, mi cuerpo*, con víctimas de desplazamiento forzado de distintas regiones del país en Bogotá, y que tiempo después, mientras llevaba a cabo un nuevo ejercicio simbólico con sus padres, pudo enterarse del verdadero origen de sus inquietudes, es decir, el desplazamiento forzado del que fueron víctimas, y cuyo epicentro era la casa que les habían quemado y de la que habían tenido que huir:

yo no entendía en ese momento que trabajé con las familias, pues que yo en el fondo estaba tratando de encontrar mi propia casa [...] cuando empecé a trabajar con mis papás sí me di cuenta, dije claro, es la casa de la que yo estoy queriendo hablar, esa casa que nunca tuve y que mis papás nunca pudieron tener o siempre tuvieron que abandonar. (Moreno, Ó., comunicación personal, 05/11/2021)

Estas experiencias traumáticas pueden ser más evidentes en otros casos, a través de hechos familiares con los que se ha convivido por largo tiempo, de modo que la obra de arte emerge como resultado de dicha vivencia y termina dando sentido a la práctica artística. Tal es el caso de Sair García, quien tenía 13 años cuando su familia sufrió la desaparición forzada de uno de sus hermanos. El arte opera en su pieza *Souvenir*, como un ejercicio de

comprensión colectiva, ya que su proceso le llevó a entablar contacto con otras víctimas del mismo delito, para “aunar dolores y esfuerzos”, procesar estos hechos y poder superarlos: “con el tiempo entendí que el tema de la desaparición forzada, la función principal de ese delito es, precisamente, sembrar el miedo dentro de los que se quedan” (Comunicación personal, 26/10/2021).

Estas búsquedas pueden dar lugar a reflexiones en torno a la noción de víctima, como sucede con María Alejandra Ordóñez, quién desarrolló una pieza titulada *Retratos (no) hablados*, cuyo origen fue la desaparición forzada de su tío. En el contexto de una maestría y buscando herramientas para trabajar con comunidades, se enteró que el motivo subyacente era ese hecho traumático que la atravesaba, por tal razón afirma: “mi práctica artística me ha servido para darme cuenta que lo que yo hago es tratar de contestar preguntas que tengo desde cuando era muy pequeña”. Sin embargo, el proceso que la llevó a relacionarse con familias en condiciones similares, le hizo cuestionar su lugar de enunciación y entender cuál era la manera posible de generar un trabajo colaborativo:

Dónde estaba yo, si era víctima o persona afectada, y/o si soy artista, desde dónde es que estoy actuando. En algún momento me di cuenta que yo ni lo uno ni lo otro, pero esto también tomó mucho tiempo, y siento que en el momento en el que empecé a ser consciente de que era más como entre todos estos grises y no los extremos que yo quería estar, también fue el momento en el que pude entender que yo necesito partir de preguntas para que las personas con quienes estoy haciendo esto sean quienes propongan y que podamos crear en equipo. (Comunicación personal, 18/10/2021).

Es claro que existe una condición que subyace a esos intercambios, un impulso que activa dicha relación en términos de empatía, tal como precisa María Alejandra: “hablo de las personas con quienes trabajo como personas afectadas y yo también, un poco, como que me enuncio desde ahí, afectadas por algo”. La afectación puede ser un estado que identifica a gran parte de los agentes que se refieren a estos asuntos, y ese estado trasciende

orientaciones políticas o ideológicas. Gloria Elsy Quintero, integrante de ASOVIDA y agente determinante para la continuidad del *Salón del Nunca Más*, sufrió también la desaparición forzada de un hermano, en este caso, a manos de paramilitares, sin embargo, su trabajo le ha permitido entender la complejidad del conflicto: “aquí fueron cinco actores, no uno solo, para que haya guerra no hay un solo actor, fueron los dos grupos guerrilleros, paramilitares, ejército y policía [...] y no estoy defendiendo a ningún grupo”.

Roberto Ochoa, por su parte, expresa que su compañera de trabajo en el arte durante años, Tatyana Zambrano, tiene una posición más orientada a la izquierda, y aunque él asume, en principio, una posición similar, más cercana al comunismo, se declara anarquista, a consecuencia del asesinato de un tío suyo por parte de la guerrilla. Claramente estos hechos violentos pueden determinar posiciones ideológicas en los agentes que reflexionan acerca de estos temas en el arte, sin embargo, es claro que este tipo de manifestaciones artísticas apuestan por la superación del conflicto, en cambio de la lucha partidaria.

El testimonio de la artista Estefanía García Pineda es sintomático en este sentido, su familia fue desplazada de Monte Líbano, Córdoba, debido a que su mamá vio, en la puerta de su casa, el asesinato de un exguerrillero por parte de un expolicía, debido a este hecho su papá fue amenazado y tuvieron que irse de allí. Estefanía define ese momento como la primera impronta de la violencia en su historia personal, con todo, esto no le impidió liderar —junto a su compañero Edinson Quiñones— un proyecto de arte en Caldon, Cauca, denominado *Minga de pensamiento, prácticas decoloniales*, una de cuyas fases tuvo lugar en uno de los Espacios Territoriales de Capacitación y Reincorporación, el ETCR Carlos Perdomo, donde los ex integrantes de las FARC-EP estaban en proceso de reincorporarse a la sociedad civil tras el acuerdo con el Estado:

Nosotros queríamos apoyar, desde el arte, el proceso de paz, y más porque la historia de nosotros pues tiene que ver mucho con el conflicto armado [...] podemos hablar desde lo autobiográfico, desde la memoria personal [...] aparte de un proceso de

sanación individual que ya teníamos con nuestros procesos personales, queríamos hacer algo que incluyera a más personas. (Comunicación personal, 18/10/2021)

Estas búsquedas personales asumen los desperfectos de la sociedad en la que se ha nacido y apuestan por su transformación desde el arte. El artista es, en muchas ocasiones, una víctima, es decir, una persona afectada cuyo trabajo procura la comprensión de algo personal, que eventualmente resuena en un público mayor a través de la obra. La condición de víctima no es necesariamente evidente en el trabajo mismo, ni en el discurso que lo rodea, sin embargo, resulta ser un elemento clave que permite entender su propósito y la ambivalencia de su punto de enunciación. De este modo, una gran cantidad de prácticas artísticas pueden pasar de ser “trabajo con víctimas” a un “trabajo entre víctimas”, con todas las complejidades (y oportunidades) que esto conlleve.

### **Hacer Trizas el Acuerdo**

El reconocimiento institucional del conflicto social armado como tema en el arte estuvo relacionado claramente con los dos acuerdos de paz firmados en lo que va del siglo XXI, en la misma medida que adquirió relevancia el reconocimiento de las víctimas, la noción de reparación y la promoción de la memoria histórica. Si bien el tema del conflicto armado no era nuevo en el arte, fue en este momento cuando el Estado promovió o inhibió deliberadamente su desarrollo. Los acuerdos AUC - Estado (2005) y FARC-EP - Estado (2016) coincidieron con el desarrollo de las prácticas artísticas vinculadas a las comunidades donde ocurrieron hechos violatorios de los Derechos Humanos y del Derecho Internacional Humanitario, determinando un cambio inédito en el régimen expresivo. En otras palabras, el arte se había convertido en un lenguaje (instrumento) para pacificar a las comunidades, recabar memoria y reparar lo irreparable.

Durante el mandato de Juan Manuel Santos Calderón existió un periodo vinculado al acuerdo de paz con las FARC-EP, en el que floreció un arte de Estado, pues no solo veía con buenos ojos el desarrollo de prácticas vinculadas al conflicto, sino que las financiaba y

difundía, aunque siempre dentro de narrativas específicas, tal como manifiesta Gabriela Pinilla: “había una apertura mayor de parte del Ministerio (de Cultura), aunque siempre como con una cosa tácita, oculta, de diga, pero no diga mucho” —sin conservar el original— (Comunicación personal, 09/02/2022). Sair García alude a los espacios generados a partir de los diálogos con las FARC-EP, que en su opinión adquieren un tono burocrático, carente de alma, mientras que “las problemáticas que se requiere mostrar, de las que se quiere hablar, tienen que ser maquilladas porque si no, no pasan el filtro y entonces no se exhiben” (Comunicación personal, 13/02/2022).

Este padrinazgo inédito del Estado, fue resentido por la comunidad del arte con el cambio de mandato, cuando el gobierno Duque Márquez (2018-2022) no solo suspendió estos apoyos, sino que los encaminó, de una manera burda, hacia las “industrias culturales”, aleccionando de paso a una comunidad que había secundado la agenda de paz, y que en medio de las circunstancias y limitaciones, había generado aprendizajes significativos en torno al trabajo con las comunidades y el reconocimiento de hechos y realidades que antes eran casi un tabú en el ámbito del arte. Fue de esta manera como se desactivaron importantes procesos en marcha.

La lucha por la narrativa llevó a ocultar y colapsar estos procesos, generando resistencias en la sociedad civil y en la colectividad del medio artístico. Estas acciones del mandato Duque Márquez fueron aún más excluyentes en casos como el de la *Cooperativa Multiactiva de Artistas del Común*, Coomunarte, conformada inicialmente por desmovilizados de las FARC-EP, tras la firma del acuerdo en 2016, tal como nos lo hace saber Jonathan, uno de sus asociados:

Nosotros estuvimos muy reacios a participar con un gobierno de derecha porque, por decir, los artistas tenemos siempre en algún momento que ubicarnos en algún lugar de la historia, de qué lado vamos a estar, si del opresor o el oprimido, si vamos a estar explotados o no [...] ni siquiera bajo ese pretexto de explotación de la economía

naranja nos vincularon a nosotros, eso hace parte también de la estigmatización.

(Comunicación personal, 05/10/2022)

A pesar de que la administración Santos Calderón (2010-2018) protegió el acuerdo FARC-EP - Estado y sus procesos de justicia transicional, el gobierno Duque Márquez (2018-2022) no tuvo reparos en intentar derribarlos o, al menos, procuró cambiar sus términos. Este propósito político se reflejó también en temas de orden público, ya que durante la administración Duque Márquez fueron asesinados en el país, 957 líderes y defensores de Derechos Humanos y 261 firmantes del acuerdo de paz (Indepaz, 2022). Estos hechos son confirmados por Luis Omen, integrante del CECIDIC, quien atestigua la tranquilidad que se vivía en el departamento del Cauca en el contexto del proceso de paz FARC-EP - Estado, tras cuya firma y con el surgimiento de las disidencias, se reactivó el conflicto ante la impasibilidad del gobierno en turno (Comunicación personal, 03/12/2021). En efecto, este departamento fue el más afectado durante ese periodo, siendo el que más sumó asesinatos de líderes sociales (246) y firmantes de paz (47).

Para el politólogo Ariel Ávila, autor del libro *¿Por qué los matan?*, existe un patrón detrás del asesinato de líderes sociales: “se trata de miembros de juntas de acción comunal que se oponen a economías ilegales, de reclamantes de tierra y verdad o de personas que participan en política” (Semana, 2020). Entre tanto, la artista Gabriela Pinilla señala que el capítulo dos del *Acuerdo Final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*, titulado *Participación política: Apertura democrática para construir la paz*, “está lleno de información sobre las alertas tempranas, sobre las estrategias de protección a los liderazgos sociales, sobre propiciar la participación política de la oposición”. Sin embargo, esta parte del acuerdo puede ser vista como un gesto descarado a la luz de los hechos, ya que “a la oposición la están matando” (Comunicación personal, 09/02/2022).

El acuerdo AUC - Estado dio inicio a la llamada justicia transicional monolítica, con la expedición de la Ley 975 de 2005 o *Ley de Justicia y Paz*, que fuera su único instrumento

hasta el año 2009 (Abuchaibe, 2017). Dicho acuerdo presentó una gran cantidad de inconsistencias, entre las cuales se cuenta:

un proceso de restitución inefectivo —e inexistente— a partir de un Fondo Nacional de Reparación (FNR), el cual dependía de los bienes y dineros que voluntariamente entregaran los paramilitares procesados. De igual manera, el Fondo fue permeado por los poderes regionales y los testaferros que heredaron las tierras despojadas.

(Gutiérrez y Jaramillo, 2018, como se citaron en Piedrahíta y Machuca, 2019, p. 241)

A estas infracciones asociadas a la reparación y la recuperación de tierras para las víctimas, se suma la falsa interpretación de la justicia y la laxitud con la que fueron juzgados los perpetradores, además de la elusión de juicios sobre los principales responsables de los hechos, de este modo se dieron: “entregas en extradición a los EE. UU. que no tuvieron más finalidad que impedir que los jefes paramilitares relataran públicamente sus relaciones y colaboraciones con la cúpula del Estado y la clase política y empresarial colombiana (Romero, 2019, pp. 198-199).

Así pues, el acuerdo AUC - Estado (2005), inefectivo y dúctil en favor de los perpetradores, fue ampliamente superado, en términos de disenso público e impopularidad, por el acuerdo FARC-EP - Estado (2016), bajo la idea de que se le ofrecían demasiadas garantías a los reincorporados, en términos de justicia y representatividad política. Ahora bien, el proceso AUC - Estado no tuvo un acompañamiento gradual por parte de organismos transicionales de justicia, ni tampoco se caracterizó por un estímulo para la creación artística en torno a los hechos, como sí ocurrió en el proceso FARC-EP - Estado, sobre todo a raíz de la Ley 1448 de 2011 o *Ley de Víctimas y Restitución de Tierras*, que condujo a la creación del *Día de la memoria y Solidaridad con las Víctimas*, y la consolidación de dos instituciones claves para el reconocimiento del conflicto social armado: el *Centro Nacional de Memoria Histórica*, y el *Museo de la Memoria*. Asimismo, dicha ley dio lugar a la implementación del *Sistema Nacional de Atención y Reparación Integral a las Víctimas* –

SNARIV-, la conformación del *Departamento Administrativo de Inclusión Social y Reconciliación* y la *Unidad Administrativa Especial para la Atención y Reparación Integral*. Finalmente, allanó el camino para el entendimiento de la condición de “víctima”, aportando la legislación tendiente a su bienestar, es decir, por primera vez en Colombia fue posible hablar abiertamente de la guerra y pensar de manera colectiva en resarcir sus efectos.

Los ya referidos acuerdos significaron el desarme de los dos grupos ilegales armados más grandes del país, pero no la paz, debido al reavivamiento del conflicto con nuevas facciones y propósitos. Los mandatos presidenciales de Uribe Vélez y Santos Calderón que dieron lugar a estos acuerdos de paz, a pesar de sus diferencias representan la consolidación del modelo económico capitalista, mas no un consenso en torno a lo ocurrido, a pesar de la nutrida producción editorial generada por el Centro Nacional de Memoria Histórica y, años más tarde, por la Comisión de la Verdad, además de las audiencias públicas llevadas a cabo por la *Jurisdicción Especial para la Paz* (JEP), tendientes a conocer los delitos cometidos por excombatientes de las FARC-EP, miembros de la Fuerza Pública, otros agentes del Estado y terceros civiles que hubieran participado en el conflicto. En otras palabras, la lucha por la narrativa sigue siendo un asunto vigente en el contexto político colombiano.

Además de los llamados convencionales por bolsas de trabajo, las prácticas artísticas han adquirido relevancia en otros ámbitos, pues resultan ser un lenguaje clave en las relaciones que establecen las instituciones del Estado y las oenegés con las comunidades, de este modo, las artes se integran a la labor que venían desarrollando la psicología, el trabajo social, la antropología y disciplinas afines.

Incluso durante el mandato Duque Márquez, se mantienen vínculos entre instituciones, como el Instituto Distrital de las Artes (Idartes) y la sociedad civil, que son el resultado de la política cultural formulada en relación con grupos específicos de población, como los pueblos étnicos o las víctimas, y de cuyo proceso de implementación ha sido partícipe el arte. Tales dinámicas replantean, sin duda, el panorama de esta disciplina, de

manera que, en opinión de Katia González, la noción del artista y la práctica artística misma, se amplían, de ser un espacio de representación a una práctica comunitaria en los territorios, derivada de su inmersión consciente en la realidad (Comunicación personal, 31/03/2022).

Resulta ingenuo pensar que el estatuto del arte cambió determinado solamente por la agenda del Estado en torno al proceso de paz y la firma del acuerdo con las FARC-EP, se diría mejor, que fue el resultado de una cascada de hechos, entre los que se cuentan: la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras; la conformación de instituciones que reconocen la existencia del conflicto y sus respectivas convocatorias; la esfera pública; el *boom* de las redes sociales; las prácticas del arte en comunidad, y la transformación en la enseñanza del arte en las universidades, cada vez más permeada por las dinámicas sociales y políticas del país. Dicho de otra forma, la manera de hacer arte acerca del conflicto armado cambió en la misma medida que ha cambiado la noción misma del arte y el quehacer del artista.

### **El Arte Funde la Historia**

En la *ley 975 de 2005*, que sentó el marco jurídico para el acuerdo AUC - Estado, no existió un solo gesto asociado al arte, salvo lo que pueda interpretarse a partir de la escueta definición de “reparación simbólica” que hace el documento. En cambio, el acuerdo FARC-EP - Estado, planteó dentro de los planes de reparación colectiva, medidas materiales y simbólicas que están: “dirigidas a las víctimas directas, individuales y colectivas, tales como acciones de dignificación, de memoria, homenajes y conmemoraciones, obras de infraestructura y arquitectura conmemorativa” (Gobierno de Colombia y FARC-EP., 2016, p. 180). Este breve texto abre un panorama posible vinculado a eventuales manifestaciones artísticas, sin embargo, es en el apartado “Dejación de armas” donde el documento alude de manera directa al arte, ya que plantea la construcción de tres monumentos con dicho material (p. 67).

Este gesto grandilocuente, reivindicatorio o aleccionador, según se vea, dio lugar a todo tipo de especulaciones, incluido un coloquio convocado por el *grupo de investigación*

*en Derechos Culturales: Derecho, Arte y Cultura y el Observatorio para la Implementación de los Acuerdos de Paz*, de la Universidad Externado de Colombia. Dicho evento contó con la participación de víctimas, académicos, expertos en arte y paz, funcionarios del Estado y juristas, quienes se propusieron dar respuesta a la pregunta: ¿cómo deberían ser y dónde deberían estar los monumentos?

Llegar a un consenso en torno a la creación de una obra de arte puede parecer un contrasentido, dada la diversidad de opiniones que surgieron en ese encuentro, sin embargo, resulta interesante ver algunas de las propuestas derivadas de tal ejercicio:

las armas no deben conservar su forma; en la medida de lo posible, el monumento no debe contener formas humanas; se debe identificar a las víctimas del conflicto armado, con nombre y apellido, para garantizar la verdad, justicia, reparación y garantías de no repetición; debe ser un símbolo de reconciliación que sane heridas del conflicto colombiano; debe ser un espacio vivo de transacción de saberes entre varias generaciones; debe ser un proceso elaborado de manera paulatina y debe permear lo rural y lo urbano; debe estar pensando desde la equidad de género y la presencia de las mujeres en el post-acuerdo; los tres monumentos deben generar un diálogo entre sí. (Universidad Externado de Colombia, 2017)

Sobra decir que estas indicaciones no fueron consideradas por los artistas que terminaron materializando dos de los tres monumentos que se pactaron en el acuerdo, sin embargo, la idea de fundir las armas para realizar las piezas se mantuvo vigente. Esta acción de fundir las armas, ya había sido utilizada en el pasado en circunstancias similares, a consecuencia del acuerdo con el Ejército Popular de Liberación (EPL), en 1994, a través de la escultura *Monumento Nacional a la Paz, Árbol de la vida* (1997), obra de José Augusto Rivera Castro, instalada en el Parque de las Naciones Unidas, en Medellín; y a partir del acuerdo con las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), en 2005, con el *Monumento a las víctimas de las autodefensas en Puerto Boyacá* (2019), obra de José Cristiano Barrera

Carvajal, instalada en el parque Jorge Eliécer Gaitán de esa ciudad, conocida como la *capital antisubversiva de Colombia* (Figura 28). El artista Mario Opazo Cartes, autor de una de las esculturas que se pactaron en el acuerdo FARC-EP-Estado, describe este acto de transformación material de la siguiente manera:

hay un impulso primigenio, yo lo llamo proto-lingüístico, que es llegar a una suerte de balbuceo post-lenguaje, derritamos esta cosa, el lenguaje de la guerra no nos funcionó, hay que derretirlo y es absolutamente literal y casi que didáctico el proceso, asomarse a esas armas fundiéndose, pues es asomarse a una suerte de arrepentimiento de la cultura. (Comunicación personal, 08/02/2022)

### Figura 28

*Monumento Nacional a la Paz, Árbol de la vida, José Augusto Rivera Castro, 1997, y Monumento a las víctimas de las autodefensas en Puerto Boyacá, José Cristiano Barrera Carvajal, 2019.*



El epicentro del debate, sin embargo, sería el término “monumento”, que alude a algo conmemorativo, vertical y magnífico. Doris Salcedo, la artista comisionada por el Estado para hacer uno de los monumentos pactados en el acuerdo, propone *Fragments* (2018), una pieza que la artista asocia con la noción de “contra-monumento”, pues en sus palabras:

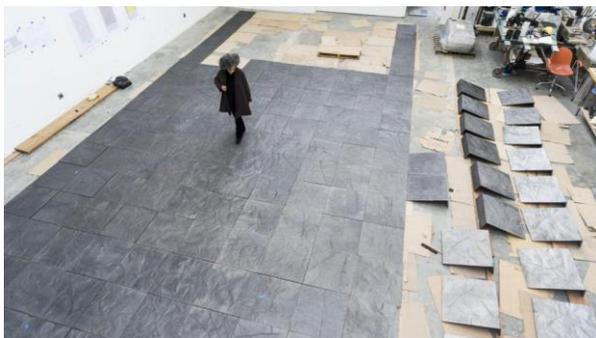
como escultora mujer, lo último que yo pienso hacer es un obelisco o un arco del triunfo, porque tampoco soy guerrera, entonces no considero que la guerra nos

permita triunfos, todos perdimos la guerra y todos somos sobrevivientes de guerra.  
(Arcadia, 2019, 00m12s)

Doris plantea teselas de metal fundido para cubrir el suelo de un espacio erigido en las ruinas de una casa del centro de Bogotá, que propuso como una sala de exposiciones temporales en la que los artistas —mediante convocatoria— propongan un diálogo en torno al asunto de la guerra. En *Fragmentos*, la artista decide dar un lugar a mujeres víctimas de violencia sexual, cometida por integrantes de distintos grupos armados, legales e ilegales. Salcedo las invita a participar en la ejecución de la pieza (Figura 29).

### Figura 29

*Fragmentos, Doris Salcedo, 2018.*



En el decir del entonces presidente, Juan Manuel Santos, si los monumentos exaltan, quizá los contra-monumentos hagan lo contrario, y a su vez pueden “recordar el dolor, recordar lo que sucedió para que nunca más se repita” (Museo Nacional de Colombia, 2020, 17m.00). Algunos desmovilizados de las FARC-EP no se sintieron representados por la pieza, ya que, en palabras de uno de ellos, “nadie iba a estar conforme con alguien que ideológicamente va a hacer más bien un contra-monumento, porque a nosotros no nos van a alzar [...] más bien es como pa’bajo” (Jonathan, comunicación personal, 05/10/2022). Con todo, la artista explica el abajo de la siguiente manera: “Las armas, entonces, se conforman como el piso, la base o el fundamento sobre el cual podemos nosotros ejercer nuestra acción de memoria” (Museo Nacional de Colombia, 2020, 12m06s).

Este forcejeo simbólico que plantea el arte relativo al cese del conflicto armado, tiene en Rubén Darío Acevedo, director del Centro Nacional de Memoria Histórica (2019-2022), a uno de sus más atrevidos incitadores, quien llegó al cargo durante la implementación del acuerdo FARC-EP - Estado, sin criterios de imparcialidad suficientes, razón por la cual desconoció el trabajo histórico y sociológico desarrollado por la institución durante años, y negó la existencia del conflicto social armado en Colombia, argumentando que se trata, más bien, de acciones realizadas por grupos irregulares que delinquen en contra de la sociedad civil, en consecuencia, fue llamado por la Jurisdicción Especial de la Paz (JEP), para responder por las modificaciones que hizo al guion museológico de la muestra *Voces para Transformar a Colombia*, del Museo de la Memoria, realizada con la participación de las víctimas, y considerada el epicentro a partir del cual se articulan todos los contenidos del Museo. A Acevedo se le acusa de haber promovido un guion acrítico, en el cual no se menciona la participación del paramilitarismo en el conflicto. Este ambiente de desconfianza, llevó a que las organizaciones de víctimas y Derechos Humanos solicitaran legalmente el retiro de los archivos que habían dejado bajo su recaudo.

En opinión de Claudia Girón, Acevedo fue puesto en el cargo por el expresidente Álvaro Uribe, a través del presidente en turno, Iván Duque, para alterar la narrativa del conflicto armado en Colombia, por ese motivo, destituyó de su cargo a los funcionarios que intentaban defender lo que se había hecho hasta ese momento en la institución, introdujo la censura y “empezó a poner a los militares, a los policías y a los soldados como héroes”, como si las víctimas civiles estuvieran en la misma condición que los agentes armados, aunque reconoce que éstos también resultaron perjudicados durante el conflicto.

(Comunicación personal, 27/10/2021).

Esta transgresión en la manera de narrar lo sucedido, tiene repercusiones en instancias simbólicas posteriores al acuerdo FARC-EP - Estado, que han sido advertidas por el curador Camilo Ordóñez Robayo, quien menciona cómo además de las tres obras pactadas

en dicho acuerdo, han surgido, desde ese momento, varios monumentos institucionales del Ejército en distintos lugares del país, cercanos a las áreas donde hubo enfrentamientos, y que en su representación escultórica no hacen referencias específicas a personas o hechos, sino que aluden de manera general a la tropa. Su idea es propiciar la construcción de una memoria común, ya que “hay un sector significativo de la sociedad colombiana que se identifica mucho con las fuerzas armadas” (Comunicación personal, 28/04/2022).

Lo más relevante de estos monumentos es que son emplazamientos apologeticos, magníficos y verticales en los que las fuerzas armadas no solo aparecen como benefactoras de la sociedad civil, sino también, como vencedoras en la guerra. Camilo opina que estas piezas contrarían lo pactado, pues “la idea es que no se habla ni de vencedores ni vencidos en el acuerdo”. Su referencia más inmediata para ejemplificar esta situación es el *Monumento de los Héroes del Sumapaz*, una obra escultórica de Nidia Patricia Valdivieso Parada, construida en el kilómetro 75 de la doble calzada Bogotá - Girardot.

Este monumento deriva de una iniciativa del Comando de la V División del Ejército, materializada con la ayuda de la gobernación de Cundinamarca, la administración municipal del Sumapaz, comerciantes e industriales. Los elementos que componen el conjunto son tres soldados, un campesino y un perro antiexplosivos, dos monolitos en los que fueron grabados los nombres de los 130 soldados que murieron en combate con la guerrilla en esa región, y otros dos monolitos con la Oración Patria y la Oración de Guerra, además de los escudos de las unidades del ejército que participaron en las operaciones militares. Lo más interesante del complejo en términos simbólicos, es algo que solo puede verse claramente desde el aire: “su diseño arquitectónico fue inspirado en la figura de la Citación Presidencial otorgada por la victoria militar a los héroes que contribuyeron a la derrota del terrorismo” (Ejército Nacional de Colombia, 2018, 3m30s) (Figura 30).

### **Figura 30**

*Monumento de los héroes del Sumapaz, Nidia Patricia Valdivieso Parada, 2018.*



La Citación Presidencial de la Victoria Militar y Policial fue creada por el presidente Juan Manuel Santos mediante el decreto 1470, el 15 de septiembre de 2016, días antes de que se firmara el acuerdo FARC-EP – Estado en Cartagena de Indias, el 26 de septiembre, en presencia de casi todos los presidentes de Iberoamérica. En el artículo primero del citado decreto se lee lo siguiente:

Créase la Citación Presidencial de la Victoria Militar y Policial, en categoría única y por una sola vez, para efectuar un reconocimiento al personal uniformado de las Fuerzas Militares y la Policía Nacional, y civiles al servicio del Ministerio de Defensa Nacional – Fuerzas Militares y personal no uniformado de la Policía Nacional, que a la fecha estén activos, y que con su trabajo abnegado allanaron el camino de la Victoria Militar y Policial, para las armas de la República, en el conflicto armado colombiano. (Ministerio de Justicia y del Derecho, 2016)

Algunas obras de esta naturaleza han sido construidas en otras ciudades del país, incluso antes del acuerdo, como el *Monumento a la paz* (1999) de Alfredo Torres, en Montería, Córdoba, en el que aparecen Jesucristo, y, delante de él, un soldado y un campesino sosteniendo una paloma. La obra, mandada a hacer por la Brigada XI y la Alcaldía de ese municipio, fue asociada con el paramilitarismo que controló ese territorio hasta la desmovilización de las AUC, debido a que su máximo líder, Carlos Castaño, declaró en su libro *Mi confesión*, que la escultura era un reconocimiento al trabajo que él y sus

hombres habían realizado. En respuesta, los familiares de las víctimas del paramilitarismo han solicitado derribar la escultura por considerarla un monumento a los victimarios.

Otros conjuntos conmemorativos y reivindicatorios son el *Monumento a los Caídos en Acción* (1996), en Villavicencio, Meta; la *Plaza Monumento de los Caídos* (2003), en Bogotá, obra de Lorenzo Castro, Rodrigo Zamudio, y Juan Camilo Santamaría; el *Monumento en Honor a los Héroes Caídos* (2016), en La Macarena, Meta; el *Monumento a los Héroes Caídos en Acción* (2017), en Barranquilla, Atlántico; el *Museo y Monumento de las Victorias Militares* (reinaugurado en 2019), en Tolemaida, Cundinamarca, y el *Monumento Edificadores de Paz* (2020), en Neiva, Huila, obra de Linda Valentina Barrera. Esta versión de los hechos, que concede la condición de héroes a los soldados que perdieron la vida en el conflicto armado, alude claramente a una narrativa en la que el Ejército es el defensor de la patria y los derechos proclamados en la Constitución, sin asumir que los agentes del Estado son responsables directos de una parte considerable de las víctimas civiles y, veladamente, de las víctimas de los grupos paramilitares, que operaron con su asidua colaboración.

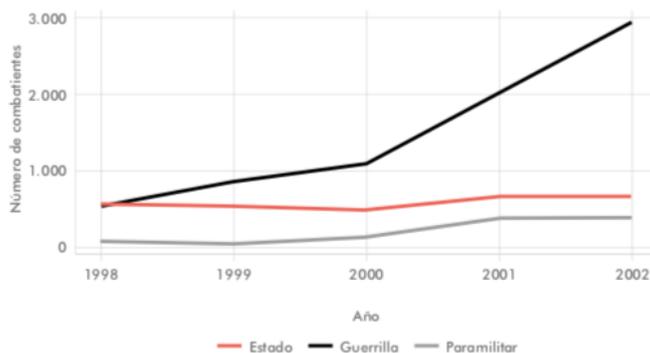
Resulta interesante saber que las estadísticas presentadas por el informe de la *Comisión de la Verdad* precisan el número de homicidios cometidos durante el conflicto en Colombia, desglosando su cuantía según el grupo responsable, sin embargo, no se refiere el número de homicidios que cada grupo armado sufrió, quizá porque al ser parte del enfrentamiento no podrían ser considerados, precisamente, como víctimas, con todo, en noviembre de 2021, el Ejército Nacional presentó un informe en el que manifestó haber tenido 18.841 militares muertos, 5.707 desaparecidos y 316 secuestrados.

El aumento en las cifras de combatientes muertos durante el momento más álgido del conflicto (1995 - 2005) refleja las fallidas negociaciones de paz entre las FARC-EP y el gobierno de Andrés Pastrana (1998 - 2002), así como el inicio del operativo militar anti-drogas y anti-insurgencia financiado por los Estados Unidos bajo el nombre de *Plan*

*Colombia*. Estos hechos preceden a los acuerdos AUC - Estado (2005) y FARC-EP - Estado (2016) (Figura 31). Si bien la cifra de combatientes de la guerrilla es mucho mayor que la de los otros grupos armados, no existen conmemoraciones escultóricas que den cuenta de ello, debido a su clandestinidad.

### Figura 31

*Combatientes muertos por grupo armado (1998-2002), corte de noviembre de 2021. Fuente: Comisión de la Verdad, 2022b, p. 356, Tomo 3. No matarás: relato histórico del conflicto armado interno en Colombia.*



En este punto, resulta significativa la voz de Humberto de la Calle (2014), jefe del Equipo Negociador del Estado durante los diálogos con las FARC-EP, quien dos años antes de la firma del acuerdo, planteaba reflexiones acerca de la manera como se contaría lo sucedido en la guerra, a través de la historia y el arte, y cómo estas versiones se podrían relacionar con la noción de verdad en aras de la paz:

Terminado el conflicto, la lucha se moverá hacia otras esferas [...] y una de ellas, sin duda, será la lucha por la narrativa. Es más, puede decirse que esa será la batalla final. La narrativa, sin embargo, aunque se emparenta con la verdad, no se construye sólo a base de ella. Tan importante como la verdad, en términos de confrontación, es la leyenda, la exageración, el mito. El heroísmo. Esta no es una valoración ética, sino un simple diagnóstico. El arte toma fragmentos de realidad y los va llevando hacia la versión mítica del conflicto. Pero dicho esto, también el arte contribuye a ese reservorio de verdad verdadera que, como es tópico, constituye uno de los pilares de la aplicación de justicia en el momento de la transición.

## Paces

El modelo de análisis es el epicentro de estas páginas, y consiste en una cartografía que estructura a las piezas de arte seleccionadas, en categorías y subcategorías que las definen en relación con las nociones de violencia y paz. Si bien algunas piezas pueden hacer parte de varias categorías, hay en ellas una característica principal que las vincula con una en particular. Las piezas que se presentan no son las únicas que coinciden con cada una de las categorías planteadas, sin embargo, fueron elegidas por expresarlas de manera consistente. La interpretación de estas piezas está apoyada en entrevistas realizadas a los agentes que las materializaron y/o propiciaron, a fin de desambiguar ideas latentes y puntualizar las dimensiones potenciales de la paz en el arte.

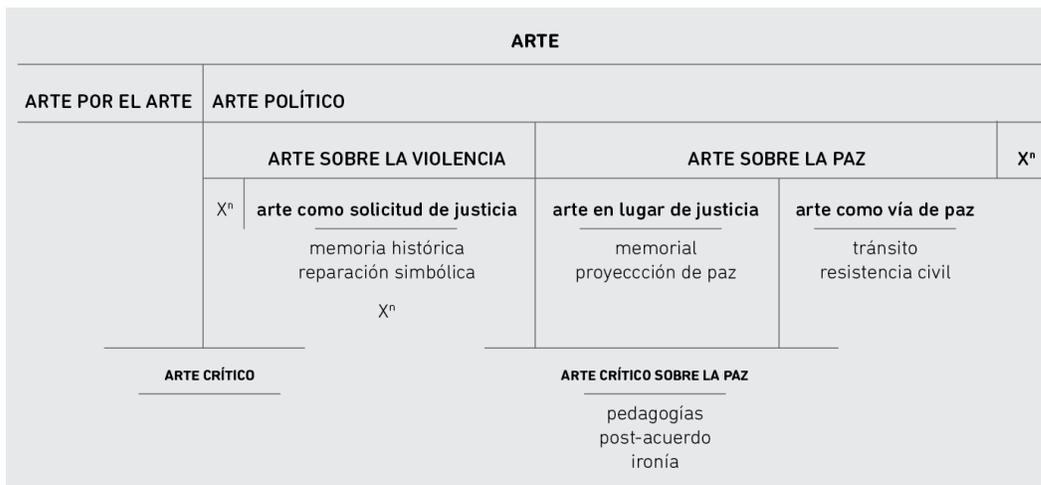
Este modelo no se presenta solo como una manera de interpretar el campo específico del arte en Colombia, sino también, como una apreciación que permite evaluar dichas manifestaciones en contextos similares, es decir, en sociedades que han experimentado los rigores de la guerra y piensan, de manera colectiva, en cómo hacer una transición hacia la paz. Este planteamiento también puede aplicarse a casos aislados, es decir, a piezas que surjan en otros contextos por iniciativa de agentes que desarrollan el tema como una vía simbólica en su trabajo. El modelo de análisis se establece mediante la definición de sus categorías y subcategorías, así como su ejemplificación a través de un número suficiente de piezas que permitan argumentar cada caso. Tales piezas han sido elegidas por ser sintomáticas de su tipo y diferenciales con respecto a otros grupos.

El modelo retoma, inicialmente, el enfoque de Jacques Rancière, respecto a la división entre *arte por el arte* y *arte político*, intermediado por el *arte crítico*, tal como aparece expresado en la primera parte de este libro. En el plano del *arte político* se contemplan el *arte sobre la violencia* y el *arte sobre la paz*, entre otros planteamientos posibles. En la dimensión del *arte sobre la violencia*, se aborda el *arte como solicitud de justicia* —también entre otras categorías posibles— que, si bien no hace parte de esta

investigación, se incluye por contemplar las subcategorías *memoria histórica* y *reparación simbólica*, que son frecuentemente confundidas con manifestaciones del *arte sobre la paz*. A su vez, el *arte sobre la paz* se divide en *arte en lugar de justicia* y *arte como vía de paz*, cada una con subcategorías derivadas. Por último, en la confluencia de las categorías ya mencionadas, se propone el *arte crítico sobre la paz*, como un abordaje reflexivo y desafiante en torno a este fenómeno. Las categorías afinan nuestro entendimiento del arte vinculado al conflicto armado y su cese, y permiten establecer precisiones sobre el posicionamiento de las piezas respecto a la noción de paz, el acuerdo y el post-acuerdo (Figura 32).

### Figura 32

*Categorías del arte visual vinculado a las nociones de violencia y paz en el contexto colombiano (2010 – 2020). Elaboración propia.*



Como veremos, más adelante, es significativa la eventual incidencia ideológica de los agentes que llevan a cabo o hacen posibles las piezas: artistas independientes, artistas comisionados, colectivos de víctimas, especialistas de diversas disciplinas, instituciones del Estado y organismos internacionales. En consecuencia, las piezas son el resultado de proyectos independientes o financiados por oenegés o el Estado, a través de comisiones o convocatorias, muchas veces vinculadas al campo de la cultura y las artes, pero también al de la memoria y las narrativas del conflicto social armado, como es el caso de aquellas

planteadas por el Centro Nacional de Memoria Histórica, que obedecen a un marcado propósito de agitar las voces silenciadas de las víctimas<sup>10</sup>.

El arte social / político acerca de la guerra y la paz se ha mantenido vigente, a través de prácticas en las que el artista opera de manera autónoma o a través de iniciativas lideradas por grupos de profesionales de diversas disciplinas que atienden a asignaciones y convocatorias, o por solicitud expedita de los colectivos de víctimas del conflicto social armado que actúan por cuenta propia o apoyados por oenegés y/o programas del Estado. Así pues, el *corpus* se establece bajo las siguientes categorías, subcategorías, piezas y autores.

**Arte como solicitud de justicia**, que alude a los hechos violatorios y reclama la aplicación de la ley: (1) *Retratos (no) hablados*, de María Alejandra Ordoñez Cruz (2016) — Memoria histórica—, y (2) *Souvenir*, de Sair Gacía (2017) —Reparación simbólica—. **Arte en lugar de justicia**, que conmemora una paz negativa, es decir, en proceso, sobre la idea del “borrón y cuenta nueva”: (3) *Kusi Kawsay, vida apacible y venturosa*, de Mario Opazo (2019); (4) *Ritual de reconciliación*, de José Augusto Rivera Castro (2016 a la fecha) — Memorial— y (5) *Colombia tierra de luz*, de Santiago Escobar Jaramillo (2009-2019) — Proyección de paz—. **Arte como vía de paz**, que enfrenta el conflicto y lo trasciende: (6) *Mi casa mi cuerpo*, de Óscar Moreno Escárraga (2008-2014); (7) *Costurero de la Memoria, Kilómetros de Vida y de Memoria* (2013 a la fecha) —Tránsito—; (8) el Salón del Nunca Más, de la Asociación de Víctimas Unidas de Granada, ASOVIDA (2009 a la fecha) — Resistencia—. Y **Arte crítico sobre la paz**, que se pregunta acerca del fenómeno de la paz, sus procesos y paradojas: (9) *Fragmentos*, de Doris Salcedo (2017-2018) —Post-acuerdo—;

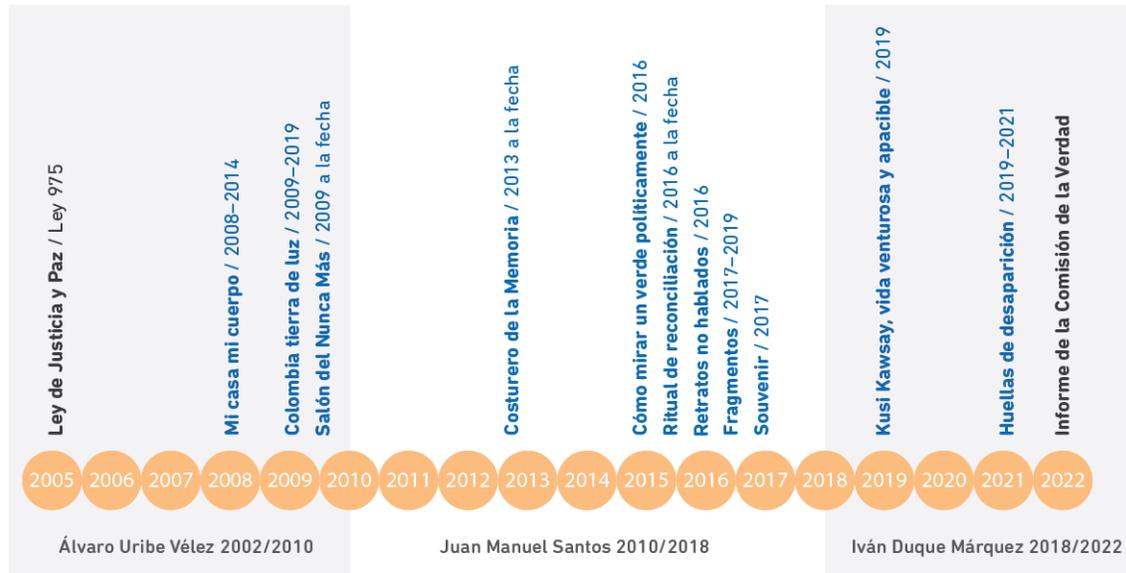
---

<sup>10</sup> Algunas de estos contextos son la Convocatoria Nacional Artística de Memoria 2014-2016 (Centro Nacional de Memoria Histórica); la beca de investigación y producción de proyectos museográficos sobre memoria histórica y conflicto armado: “Comprensiones sociales del conflicto armado” 2016 (Ministerio de Cultura), y la beca de investigación y producción de proyectos museográficos sobre memoria histórica y conflicto armado: “Memorias de guerra, resistencia y dignidad” 2016 (Ministerio de Cultura).

(10) *Huellas de desaparición*, de la Comisión de la Verdad y Forensic Architecture (2019-2021) –Pedagogías—, y (11) *Cómo mirar un verde políticamente*, de Tatyana Zambrano y Roberto Ochoa (2017) —Sarcasmo— (Figura 33).

**Figura 33**

*Corpus de la investigación: Los discursos de la paz en el arte (Colombia 2005 / 2022). Elaboración propia.*



Ahora, veremos una tabla en la que se inscriben las piezas que integran el *corpus*, a la luz de su clasificación en el modelo de análisis, los agentes que tomaron parte en su concreción y los años en las que fueron realizadas. Esta revisión simplificada permite apreciar, de mejor manera, los elementos que han sido contemplados en esta propuesta, asimismo, facilitan su comprensión en términos comparativos y representan un punto de retorno valioso con el paso de las páginas.

**Tabla 1**

*Corpus de la investigación. Elaboración propia.*

LOS DISCURSOS DE LA PAZ EN EL ARTE (COLOMBIA 2005 / 2022) / CORPUS				
Pieza	Categoría	Subcategoría	Agente	Año
1. <i>Retratos no hablados</i> / María Alejandra Ordoñez Cruz	Arte como solicitud de justicia	Memoria histórica	Artista / Comunidad / Ministerio de Cultura: becas para proyectos museográficos sobre memoria histórica y conflicto armado (Estado)	2016
2. <i>Souvenir</i> / Sair García	Arte como solicitud de justicia	Reparación simbólica	Artista / Asociaciones de familiares de desaparecidos	2017
3. <i>Kusi Kawsay, vida apacible y venturosa</i> / Mario Opazo	Arte en lugar de justicia	Memorial	Artista / Ministerio de Cultura (Estado)	2019
4. <i>Ritual de reconciliación</i> / José Augusto Rivera Castro	Arte en lugar de justicia	Memorial	Artista / Comunidad / Iglesia / ¿Estado?	2016 a la fecha
5. <i>Colombia tierra de luz</i> / Santiago Escobar Jaramillo	Arte en lugar de justicia	Proyección de paz	Artista	2009 - 2019
6. <i>Mi casa mi cuerpo</i> / Óscar Moreno Escárraga	Arte como vía de paz	Tránsito	Artista / Víctimas	2008 - 2014
7. <i>Costurero de la Memoria: Kilómetros de vida y de memoria</i>	Arte como vía de paz	Tránsito	Víctimas / Comunidad académica / Centro de Memoria Paz y Reconciliación (Estado)	2013 a la fecha
8. <i>Salón del Nunca Más</i> / Asociación de Víctimas Unidas de Granada (ASOVIDA)	Arte como vía de paz	Resistencia civil	Víctimas / ONGs / Alcaldía de Granada (Estado)	2009 a la fecha
9. <i>Fragments</i> / Doris Salcedo	Arte crítico sobre la paz	Post-acuerdo	Presidencia de la República (Estado) / Artista / Víctimas	2017 - 2018
10. <i>Huellas de desaparición</i> / Comisión de la Verdad y Forensic Architecture	Arte crítico sobre la paz	Pedagogía	Agencia de investigación / Comisión de la Verdad (Estado)	2009 - 2014
11. <i>Cómo mirar un verde políticamente</i> / Tatyana Zambrano y Roberto Ochoa	Arte crítico sobre la paz	Ironía	Artistas	2017

Veremos entonces, qué es lo que el arte colombiano reciente considera relevante en torno al conflicto social armado, pero particularmente, acerca de la paz, sus términos y paradojas. En adelante se planteará, a profundidad, cada una de las categorías y subcategorías que integran el modelo de análisis, a fin de establecer sus delimitaciones discursivas, así como las estrategias formales y los lugares de enunciación de cada una de las piezas vinculadas.

### Arte como Solicitud de Justicia

El *Arte como solicitud de justicia* es una denominación propuesta para las manifestaciones del arte que denuncian violaciones a los Derechos Humanos y el Derecho Internacional Humanitario, a la vez que solicitan la aplicación de la ley. Dichas manifestaciones pasan, casi siempre, por la alusión a los crímenes cometidos por las fuerzas armadas del Estado o por grupos al margen de la ley —guerrilla, paramilitarismo o delincuencia organizada— principalmente en contra de la sociedad civil. Los hechos aludidos por este conjunto de prácticas artísticas son la historia personal o colectiva de los sujetos victimizados, en los cuales se refieren las causas o efectos de la violencia. De este

modo, se recurre a la mención del cuerpo martirizado, la cita a objetos o lugares asociados a las víctimas, la intervención y reinterpretación de emblemas patrios, y la representación del conflicto y sus contradicciones mediante abordajes que dan cuenta de su vigencia en la historia nacional.

Estamos, por tanto, en el plano de *lo común*, es decir, del arte político, solo que todavía en la dimensión de la violencia, ya que el *Arte como solicitud de justicia* se centra en la denuncia (Figura 34), tal es su posición, que en efecto es muy prolífica, pues la mayor parte de las piezas vinculadas al conflicto social armado y surgidas en el período 2005 - 2022, se inscriben en este plano discursivo, quizá debido a que la guerra en Colombia sigue sin dirimirse, pues aún no se han resuelto los dos asuntos centrales que la produjeron: la tenencia y uso de la tierra y el derecho a la representatividad política. Por esta razón, los artistas se manifiestan acerca de una realidad que no comparten y acusan un disenso ante los agentes violentos, mediante el reclamo.

#### Figura 34

*Relación equivalente entre el “arte sobre la violencia” y el “arte como solicitud de justicia”. Elaboración propia.*



Entre las subcategorías posibles que integran el *Arte como solicitud de justicia*, hay dos que resultan importantes para esta investigación pues, aunque no hacen parte de la

dimensión del *Arte sobre la paz*, son bastante recurrentes en términos de producción durante el período analizado. Tales subcategorías son *Memoria histórica* y *Reparación simbólica*, y aunque entrañan nociones importantes —desde la ley— para el establecimiento de la paz, representan solo una parte de su posible concreción (Figura 34). En consecuencia, hacer arte a partir de la memoria histórica o propiciar reparación simbólica mediante el arte, suponen sobre todo un *Arte como solicitud de justicia*. No obstante, existen piezas que abordan la memoria histórica más allá de la denuncia, para aludir a prácticas de resistencia en contextos de enfrentamiento armado; en tales casos, como veremos más adelante, hablaríamos de un *Arte sobre la paz*.

### Figura 35

*Distinción de elementos del arte político vinculado a la violencia. Elaboración propia.*

ARTE POR EL ARTE	ARTE POLÍTICO
	<b>ARTE SOBRE LA VIOLENCIA</b> <b>arte como solicitud de justicia</b> memoria histórica reparación simbólica X <sup>n</sup>

Respecto a estas dos nociones incorporadas en el contexto colombiano, es importante recordar que durante el proceso de paz AUC - Estado (2002 - 2005) se reglamentó la *Ley 975 de 2005*, denominada *Ley de Justicia y Paz*, que contempla la reinserción a la vida civil de miembros de grupos armados al margen de la ley, tanto paramilitares, como guerrilleros, que hubieran sido autores o partícipes de hechos punibles cometidos durante y con ocasión de su pertenencia a estos grupos, pudiendo ser favorecidos con la amnistía, el indulto u otro beneficio ya establecido en la *Ley 782 de 2002*, o en la misma *Ley 975*, una vez que hubieran cumplido una serie de condiciones. En el artículo 56, inserto en el marco del Capítulo X, dedicado a la conservación de archivos, se alude a la memoria histórica de la siguiente manera:

El conocimiento de la historia de las causas, desarrollos y consecuencias de la acción de los grupos armados al margen de la ley deberá ser mantenido mediante procedimientos adecuados, en cumplimiento del deber a la preservación de la memoria histórica que corresponde al Estado. (Congreso de Colombia, 2005, p. 30)

Asimismo, en el artículo 8° de dicho documento, se define la *reparación simbólica* como:

toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad en general que tienda a asegurar la preservación de la memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, el perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas. (p. 5)

Años más tarde, la *Ley de Víctimas y Restitución de Tierras en Colombia*, o *Ley 1448 de 2011*, se centraría en el daño ejercido sobre las víctimas en el conflicto armado, particularmente durante los hechos ocurridos a partir del 1° de enero de 1985, y contemplando la restitución de tierras despojadas a partir del 1° de enero de 1991 (Congreso de Colombia, 2011, p. 8). Dicha ley asume la tierra como elemento central de la reparación, pues como ya se ha dicho, su tenencia y uso ha sido una de las causas principales del conflicto. Visto esto, resulta significativa la alusión que hace respecto a la responsabilidad de los perpetradores en términos de reparación simbólica:

Los miembros de las organizaciones armadas al margen de la ley que, en desarrollo de procesos de paz adelantados con el Gobierno Nacional, se hayan beneficiado con las medidas de indulto, amnistía, auto inhibitorio, preclusión de la investigación o cesación [...] estarán obligados a enaltecer la memoria de sus víctimas a través de la ejecución de las medidas de satisfacción y de reparación simbólica previstas en esta ley. (p. 106)

En otro de sus apartados, la *Ley 1448* determina el establecimiento de una institución que resulta inédita en la historia de Colombia, con la cual el Estado admite la existencia de

un conflicto social armado, además de contradictores políticos en armas, y no la oposición ilegal al Estado por parte de un grupo de bandoleros, como algunos sectores políticos habían sostenido hasta ese momento. De este modo es como se plantea: “un Centro de Memoria Histórica que tiene como objeto reunir y recuperar todo el material documental, testimonios orales y por cualquier otro medio relativos a las violaciones —infligidas a las víctimas—” (p. 12). También se señala que el Centro estará encargado de “actividades de reconstrucción de la memoria sobre el conflicto y mantenimiento de un archivo de Derechos Humanos”.

Las escuetas misiones dadas a la memoria histórica y la reparación simbólica en estos documentos legislativos, han adquirido una relevancia inesperada en el contexto del arte, suscitando todo tipo de manifestaciones vinculadas al conflicto social armado, al punto de convertirse en una línea de trabajo recurrente para el arte visual en Colombia.

### ***Memoria Histórica***

Que plantea una denuncia fundada en los testimonios silenciados de las víctimas.

El sociólogo colombiano Gonzalo Sánchez (2006) menciona que en Colombia han existido, de manera simultánea, la intención de disolver la memoria en torno a los procesos de violencia y las exigencias de “reparación simbólica, política e incluso financiera, a las víctimas”, en este sentido, resulta importante referir su distinción entre historia y memoria:

La historia [...] tiene una pretensión objetivadora y distante frente al pasado, que le permite atenuar “la exclusividad de las memorias particulares”. [...] La memoria, por el contrario, tiene un sesgo militante, resalta la pluralidad de relatos. Inscribe, almacena u omite y a diferencia de la historia es la fuerza, la presencia viva del pasado en el presente. (p. 11)

*Memoria histórica*, como concepto, difiere de *historia*, pues ésta surge a partir de fuentes documentales, mientras que aquella, lo hace a partir del testimonio de los sobrevivientes. La memoria histórica, por tanto, supone la práctica de un ejercicio político, ya que la impunidad es, en gran medida, consecuencia del ocultamiento de los hechos

violentos. Las manifestaciones del arte que activan memoria histórica, tienen el valor de enfrentar a los agentes que pretenden negarla, mediante ejercicios, frecuentemente colectivos, en los que se hace un recuento de lo ocurrido, muchas veces una dignificación de las víctimas y, también, una solicitud implícita a los perpetradores, para que reconozcan la comisión de sus delitos. De este modo:

el uso continuado del término *memoria histórica* toma un significado de memoria de hechos injustos y silenciados del pasado, cargado de intención reivindicativa, a lo que se añade la conveniencia o exigencia de conservar ese pasado en el presente de la sociedad. (Battaner, 2016)

Esta conservación del pasado reprimido en el presente es el propósito central de la memoria histórica; se trata, por tanto, de una lucha contra el olvido en contextos donde el Estado puede ser determinante, debido a la reivindicación y el esclarecimiento en tiempos de paz, o al ejercicio de la censura y la tergiversación de los hechos en tiempos de guerra. Por esto, la memoria histórica ocurre a partir de la tarea crítica de hurgar en el pasado colectivo para examinar quiénes, dentro de la sociedad, han estado oprimidos, olvidados o segregados. Pierre Nora (2008) se manifiesta al respecto, explicando la compleja relación de control que existe entre memoria e historia y su implícita trascendencia política: “En el corazón de la historia, trabaja un criticismo destructor de memoria espontánea. La memoria siempre es sospechosa para la historia, cuya misión verdadera es destruirla y reprimirla. La historia es deslegitimización del pasado vivido” (p. 21).

A su vez Maurice Halbwachs (1950), en un libro póstumo, *La Mémoire Collective*, plantea dos elementos que diferencian a la memoria colectiva de la historia: por una parte, “es una corriente de pensamiento continua [...] que no tiene nada de artificial, puesto que retiene del pasado sólo lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene” (pp. 213-214) y, por otra, es múltiple y solo retiene las semejanzas, esto en razón de que “tiene por soporte un grupo limitado en el espacio y en el tiempo” (p. 217), de

manera que dicho grupo, a pesar de ser cambiante, mantiene la percepción de que sus rasgos fundamentales son idénticos, puesto que sus cambios se dan de manera paulatina.

Si bien la memoria colectiva no es precisamente memoria histórica, ya que este concepto se ha definido gradualmente hasta adquirir el sentido que hoy conocemos, aquella la prefigura, determinando su naturaleza orgánica, en permanente compleción y, sobre todo, estableciendo una dimensión compartida por los integrantes vivos de un grupo humano. Por ende, la interpretación de los hechos que pueda hacer una colectividad estará determinada por sus cargas ideológicas, siendo parcial, insuficiente y selectiva, sin embargo, es de este modo como las víctimas adquieren la posibilidad de aportar su versión en contextos donde prima la de sus victimarios.

**Retratos (no) Hablados.** Es una instalación sonora de María Alejandra Ordóñez, generada a partir de un acervo testimonial de entrevistas y conversaciones presenciales y a distancia, que la artista sostuvo con familiares de víctimas de desaparición forzada de distintas regiones del país. La instalación está compuesta por un conjunto de dispositivos telefónicos que suenan hasta que son atendidos por alguien, planteando una socialización crítica, en busca de otras formas de diálogo vinculadas a este fenómeno. Los testimonios sonoros revelan los difíciles procesos que viven quienes persisten en la búsqueda de sus familiares, así como su permanente convivencia con emociones como la incertidumbre, el recuerdo y la esperanza (Figura 35).

**Figura 36**

*Retratos (no) hablados*, María Alejandra Ordóñez, 2016.



María Alejandra interpela, sin respuesta posible, a las personas que interactúan con la instalación, a la vez que propone el acto de escucha ejercido por ella durante su proceso de trabajo. Es así como aborda la escucha como concepto, herramienta y medio de creación (Ordóñez, 2021, p. 72), y centra la atención en *lo no hablado*, es decir, el testimonio de los sobrevivientes, “personas excluidas de organizaciones de víctimas, personas excluidas de sectores sociales, personas excluidas de sus empleos, de sus familias”, pues son ellos quienes deben tramitar el proceso de búsqueda, de manera solitaria y con sus propios recursos (Comunicación personal, 18/10/2021).

El acervo testimonial que da origen a *Retratos (no) hablados* resulta de las reflexiones que surgieron en torno a la afectación que han tenido las víctimas, su identidad, su pasado, su manera de entender e integrar las emociones, y también a partir de sencillas preguntas vinculadas a su cotidianidad:

sueñan, y si lo hacen, qué sueñan; qué es lo que necesitan y/o lo que esperan recibir de la sociedad y las instituciones; cuáles son los ejercicios o prácticas de memoria que tienen para con sus seres queridos; cómo conciben el duelo; cómo ha sido para quienes ya han encontrado a sus desaparecidos/as. (Ordóñez, 2021, p. 76)

De esta manera, *retratos (no) hablados* afirma la narrativa de los buscadores, con testimonios que integran un archivo de memoria histórica, generado a partir de la construcción de “vínculos afectivos basados en el cuidado, la participación y la

corresponsabilidad” (p. 72). Tales vínculos se establecieron mediante encuentros y llamadas periódicas a los familiares de las víctimas y, pasado el tiempo, desembocaron en el planteamiento de la pieza, cuyo carácter sonoro derivó de un recuerdo presente en la infancia de María Alejandra, quien vivió los efectos de la desaparición forzada a causa de una experiencia familiar:

mi abuelo en su espera por información sobre el estado y el paradero de mi tío, clausuró el teléfono de nuestra casa para cualquier otro tipo de uso que no fuera el de recibir llamadas; no de alguna persona desconocida informando sobre el tío, sino del tío volviendo a comunicarse con nosotros/as. (pp. 81-82)

Este punto de partida refleja el limbo en el que permanecen las personas que esperan el regreso de un ser querido y constituye una potencia en la pieza, que consiste en transmitir, de manera genuina, la ninguneada versión de los hechos, a través del gesto íntimo de la escucha, que otorga agencia y visibilidad a los buscadores, haciendo que sus voces también sean escuchadas por otros. En efecto, los familiares de las víctimas que asumen la búsqueda como una práctica de resistencia, llegan incluso a convertirse, ellos mismos, en desaparecidos, a causa de la deslegitimación social que viven en su cotidianidad.

**Memoria / Olvido.** Los conceptos memoria y olvido se abren a múltiples interpretaciones en el contexto de la lucha armada, debido a lo difícil que resulta, pasado el tiempo, aportar luces en torno a sus orígenes y consecuencias. La memoria puede ser blanco de manipulaciones y saqueos, ya que a partir de ella se construyen visiones colectivas que difícilmente satisfacen a todas las partes, de modo que la generación de dichos relatos supone necesariamente un campo en permanente tensión. El crítico Alejandro Gamboa cuestiona la carga de valor que pudieran tener ambos términos, pues en su opinión “se asume que nuestra tarea es recordar, como si existiera únicamente el imperativo a recordar, y no existiera también, análogo, el imperativo a olvidar ciertas cosas” (Comunicación personal, 08/04/2022).

Esta vía abierta al olvido “de ciertas cosas” es la que hace posible, por ejemplo, la concepción de la amnistía, término que procede de la palabra *amnesia*. Por el contrario, la vía de la memoria se orienta en dirección de la justicia, la comprensión de los hechos y la promesa de su no repetición, además del propósito de hilvanar la inestable noción de “verdad”. Así pues, el complejo vaivén entre ambos conceptos, impide establecer relaciones como las que pone en duda Gamboa: “olvido no significa antidemocrático y gobierno, así como, memoria no significa víctimas y democracias”. De este modo, los procesos de verdad dependerán de la manera como sean gestionados el recuerdo y el olvido bajo ciertos intereses. Más aún, el crítico Elkin Rubiano afirma que “la memoria es un botín [...] que permite construir relatos”, así que quien controle tales narrativas, controlará también la interpretación del pasado.

Por su parte, el historiador Gonzalo Sánchez (2006) plantea la trilogía, *guerra, memoria e historia*, debido a que evoca relaciones que aluden a: (1) procesos de construcción de identidad respecto al conflicto y la nación; (2) pluralidad de relatos en relaciones de poder que afirman, suprimen o subordinan a ciertos actores, y (3) huellas, símbolos, iconografías y lugares de memoria que pretenden perpetuar la presencia o la vida de personas, hechos y colectividades (p. 11). Estas relaciones resultan claves para entender la pugna que subyace a la configuración de una narrativa en torno al conflicto y cómo es transmitida para su futura comprensión. En este sentido, afirma que los investigadores han manifestado un reciente interés por la historia de los enfrentamientos armados del siglo XIX en Colombia, “como si se esperara que la relectura de las viejas guerras pudiera descifrar la actual, en el supuesto de que las primeras, de alguna manera, le impusieran su propia trama a la de hoy” (p. 12).

La dificultad que existe para interpretar el pasado, se refleja en las limitaciones del Estado para castigar a los derrotados, pues en la larga historia del conflicto se ha optado por la incorporación formal y jurídica de los bandos a la sociedad civil, a través de la amnistía

(perdón al delito) y el indulto (perdón a la pena). Tales recursos representan un “olvido jurídico colectivo de los hechos delictivos en aras del interés supremo de la pacificación” (p. 16), sin embargo, esta paz apresurada que esquivo la justicia, “le plantea problemas a la memoria (y) a nuestra relación con el pasado” (p. 17). Para Gonzalo Sánchez, los problemas son, cómo nombrar ese pasado del conflicto armado, y cómo periodizar y ordenar las partes que lo componen. Nombrar, dividir y alinear en el tiempo poseen, por tanto, un carácter mnemónico.

A su vez, el filósofo Paul Ricoeur (1999) se pregunta si es posible hablar de una memoria colectiva y, también, si la historia corrige a dicha memoria colectiva para curar las heridas de la memoria personal (p. 15). El autor asigna a la memoria personal tres rasgos característicos: (1) su singularidad; (2) el vínculo de la conciencia con el pasado, y (3) su orientación en el tiempo, del pasado al futuro. De este modo busca establecer, a partir del intercambio intersubjetivo, la relación entre lo personal y lo social:

la memoria colectiva sólo consiste en el conjunto de las huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado el curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas. (p. 19)

Ricoeur se propone establecer, sobre “el telón de fondo de la dialéctica”, una secuencia de hechos para su estudio: *memoria, historia, olvido, perdón*, aludiendo a la *memoria herida* —desde una perspectiva terapéutica— y se refiere a la manera como ésta “descansa en (una) prioridad de la relación del presente con el futuro en lugar de con el pasado” (p. 23). Sin embargo, no se refiere al olvido impasible, evasivo y destructor que anula lo sucedido, y tampoco al perdón fácil, complaciente o benévolo, que evade la mediación con la conciencia de la víctima, que ignora la negación de lo imperdonable o que elude la justicia. Ricoeur se alude, por el contrario, al olvido que preserva, al olvido en positivo, que implica un trabajo del recuerdo, y al perdón difícil, que “al tomarse en serio el

carácter trágico de la acción, acomete la raíz de los actos y el origen de los conflictos y de los daños que requieren ser perdonados”. De este modo aclara que el perdón difícil no consiste en borrar una deuda, sino en deshacer el enredo del conflicto y el de las diferencias que no han podido superarse (p. 68).

A su vez, la investigadora Manuela Ochoa, advierte la dificultad para asumir el olvido en el caso colombiano, debido a que la narrativa se encuentra en un escenario de disputa abierta, ya que los hechos siguen tan vigentes como sus protagonistas, por esa razón opina que la memoria histórica, como vía de narración, seguirá existiendo por mucho tiempo. Es por esto que “las víctimas tienen que reafirmar una y otra vez que su hijo no era un guerrillero, que su hijo no era un criminal [...] todo está ahí [...] en carne viva” (Comunicación personal, 28/04/2022).

***El destino del Archivo.*** Con el transcurrir del tiempo, las fricciones entre memoria y olvido hacen posible la compleja construcción del relato de nación, es decir, la historia, que no es otra cosa que una convergencia de sucesos dispersos, ahora divididos, organizados y nominados, no obstante, existe también una versión colectiva y viva de los hechos —la memoria histórica— que aún con todas sus lagunas, interpela, matiza, pone en cuestión. Tal es la potencia de la instalación sonora *Retratos (no) hablados*, que una vez desarrollada y expuesta, supuso reflexiones en torno al destino del archivo que la nutrió, es decir, su posible sentido más allá del contexto del arte, quizá en una plataforma *online* donde pudiera ser intervenido y re-pensado, accesible a muchas más personas que, incluso, lo enriquezcan con sus propias voces (Ordóñez, 2021, p. 154).

El historiador del arte Rubén Darío Yepes opina que los artistas no tienen por qué construir archivo ni documentar el pasado, pues no es ni su competencia, ni su responsabilidad, además de que ya existe un gran acervo en torno al conflicto armado y la violencia, sin embargo deja en claro que archivo no es memoria, puesto que “la memoria es una cuestión de activaciones”, que hacen de ese conocimiento del pasado algo relevante, en

diálogo “con lo que somos y lo que interpretamos del mundo hoy y también con los proyectos que nos trazamos a futuro” (Comunicación personal, 31/03/2022). Más allá de sus iniciales diferencias, se diría que, por distintos caminos, el propósito de María Alejandra como artista y el de Rubén Darío como investigador, coinciden en la necesaria reverberación del arte en el presente —y futuro—, a través de la memoria.

El archivo que da origen a la pieza de María Alejandra no es el resultado de un trabajo de investigación social coordinado por el Estado, por una oenegé o una institución académica, deriva más bien de vínculos que ella sostiene en el tiempo hasta donde le es posible, a partir de una búsqueda que parte de su historia personal y que se inscribe en el ámbito del arte, es por esto que la consistencia de sus interacciones llega a trascender los relatos inmediatos en torno al conflicto armado, los procesos de reparación o los riesgos a los que están expuestos los buscadores, para dar lugar a introspecciones que surgen en el día a día: “una de estas mujeres me decía eso, me preocupa hacerme vieja porque se me olvidan las cosas y ya no me voy a acordar de mi hijo el desaparecido”.

A pesar de que la artista reconoce el origen de su proyecto en el campo de la memoria histórica, a consecuencia de haber atendido, en tiempos de negociación, a una convocatoria que hacía parte de políticas públicas planteadas por el Estado con ese propósito, no duda en señalar que *Retratos (no) hablados* desborda ese enmarcado inicial que hizo posible su materialización, y manifiesta su inconformidad, debido a que el resultado de la pieza no fue bien recibido por el Centro Nacional de Memoria Histórica, la institución convocante, debido a que en los testimonios de los buscadores se aludía con frecuencia a la re-victimización infligida por el Estado, así como a la asistencia psicológica proporcionada por algunas instituciones, que parecieran decirles: “olviden y tiren las fotos, tiren la ropa, escondan las cosas”. En otras palabras, los testimonios de los familiares de los desaparecidos, no coincidían con el modelo de víctima valorado desde las instituciones (Comunicación personal, 18/10/2021). Además, el CNMH incumplió el itinerario expositivo de la pieza en

distintas ciudades del país, a pesar de que estaba pactado en los términos de la beca de creación otorgada. (Ordóñez, 2021, p. 151).

A pesar de las dificultades de recepción mencionadas, el ejercicio de escucha generado por la pieza, adquirió sentido al revelar de manera directa la situación absurda que experimentan los buscadores ante la inoperancia de la ley, el señalamiento y la indolencia social. Por esto resulta valioso conocer algunas reacciones que la pieza suscitó en los asistentes:

sonrisas; lágrimas; personas sentadas en el piso; colgar un teléfono; tomar un teléfono entre dos personas que intentan escuchar al tiempo; cortar los cables para que los teléfonos no suenen más; pedir que le bajen o le suban el volumen. O como pasó con una comunidad en Tumaco, Nariño, quienes conocieron del proyecto y nos escribieron para preguntar si podíamos llevarlo hasta allí, y si podíamos dejarles uno de los teléfonos para que pudieran poner sus historias y compartirlas con su comunidad. (p. 149)

***Desaparición Forzada.*** La narrativa histórica del conflicto emitida por la Comisión de la Verdad, denomina el período 1978 – 1990 como *La búsqueda de la democracia y la guerra sucia*, debido a que parte del movimiento insurgente consideró la vía de los acuerdos de paz y las reformas, en lugar de la revolución socialista, pero a la vez se decretó el Estatuto de Seguridad, en 1978, bajo el mandato de Julio César Turbay Ayala, quien estableció prácticas violatorias de los Derechos Humanos desde el Estado. Esta dualidad entre el propósito de ganar la guerra o zanjar diferencias, condujo a un periodo de miedo y represión, pues a pesar de que Colombia vivía un gobierno democrático, el Estatuto de Seguridad supuso una condición similar a los regímenes dictatoriales que ocurrían, por aquel entonces, en trece de los diecinueve países latinoamericanos. Entre las acciones violatorias de los derechos individuales se mencionan: “desaparición forzada, tortura, ejecuciones

extrajudiciales, detenciones y juicios arbitrarios, persecución y hostigamiento” (Comisión de la Verdad, 2022b, p. 150).

Estas prácticas fueron el resultado de la política exterior de los Estados Unidos, cuyo centro de formación fue la *Escuela de las Américas*, fundada en Panamá al inicio de la guerra fría, en 1946, y donde primero fueron a formarse militares de todo el continente, aunque más tarde, tras la revolución cubana de 1959, se convirtió en centro de formación militar contrainsurgente para Latinoamérica, con cursos que promovían la tortura y la ejecución sumaria. Si bien el fenómeno de la desaparición forzada en Colombia ya existía antes de este periodo, fue entonces cuando se sistematizó y multiplicó en contra de la izquierda y, en general, en contra de toda posible oposición, inicialmente denominada “enemigo interno” para referir a las guerrillas, y que luego incluiría un espectro bastante amplio de sujetos sociales, entre los que se contaban: disidentes políticos, intelectuales críticos, líderes sociales y sindicales, campesinos e integrantes de los nuevos movimientos urbanos (p. 150).

La desaparición forzada en Colombia es un fenómeno concomitante al conflicto social armado, que ha tenido distintos matices y agentes, primero como una práctica contrainsurgente surgida en tiempos de la Violencia, en la década de 1950, cuando los gamonales se deshicieron de sus opositores a través de los primeros grupos paramilitares; luego se consolidó durante la segunda posguerra mundial con el ya mencionado *Estatuto de Seguridad*; más tarde, a partir de la década de 1980, fue utilizada por grupos de narcoparamilitares para concretar acciones de despojo y consolidación de macroproyectos económicos, frecuentemente secundados por empresarios y multinacionales; después fue ejercida por las guerrillas, durante el recrudecimiento del conflicto y, en su fase más audaz, dio lugar a los *falsos positivos*, un plan de las fuerzas militares para otorgar beneficios a quienes presentaran guerrilleros dados de baja en combate, que en muchas ocasiones fueron civiles engañados con ofertas de trabajo, asesinados y hechos pasar por insurgentes.

El Observatorio de Memoria y Conflicto del CNMH registra 80.742 víctimas de desaparición forzada en Colombia entre 1958 y 2000, de las cuales, 70.640 continúan desaparecidas (OMC, 2022). La desaparición forzada es un crimen que encubre la identidad del perpetrador y sume a los familiares de las víctimas en un estado de indefinición, ya que, al no aparecer la víctima, ni viva ni muerta, se genera un limbo jurídico. Tras años de presión por parte de familiares y organizaciones de víctimas, el Estado tipificó este delito en el año 2000, con la Ley 589, ya que antes no se contaba con datos oficiales, debido a que la desaparición forzada era asumida como un secuestro (CNMH, 2018, p. 32). En dicha ley, también se tipifican otras violaciones recurrentes durante el conflicto, como el genocidio, el desplazamiento forzado y la tortura.

Entre los delitos cometidos durante el conflicto social armado, el homicidio es el más frecuente, con 450.664 casos entre 1985 y 2018, la desaparición forzada lo sigue con 121.768 casos, en el mismo rango de tiempo, y el secuestro con 50.770 casos, entre 1990 y 2018. La desaparición forzada ha sido principalmente cometida por grupos paramilitares, mientras que el secuestro, por grupos guerrilleros (Comisión de la Verdad, 2022a).

### ***Reparación Simbólica***

Que dignifica y reconoce a las víctimas, y recuerda la verdad de los hechos.

Una mirada distraída puede confundir el arte generado desde la *Reparación simbólica* con el *Arte sobre la paz*, pues ha sido frecuente la vinculación de prácticas artísticas en escenarios de negociación y post-acuerdo, particularmente a través del trabajo con comunidades de víctimas, sin embargo, esta tendencia dista del sentido que contemplan las disposiciones legales referidas a la reparación plena y efectiva. Ciertamente, el arte ha adquirido, en tales contextos, una relevancia inesperada, tanto que pareciera tener la potestad para recapitular la historia, afirmar los acuerdos o llevar a cabo procesos de atención a las comunidades vulneradas en busca de la paz, sin embargo, esta sobrevaloración relativa a su competencia, salta a la vista cuando se sabe que tan solo una parte de la reparación plena y

efectiva corresponde a la reparación simbólica, y que esta consiste en acciones tendientes a: “(i) dignificar y reconocer a las víctimas, (ii) recordar la verdad de los hechos violatorios y (iii) solicitar perdón y asumir la responsabilidad por parte de los victimarios” (Patiño, 2010, p. 55).

La Organización de las Naciones Unidas (ONU), fundada en San Francisco, California al finalizar la Segunda Guerra Mundial, estableció lineamientos para promover valores tendientes a la convivencia internacional; fue así como la noción de paz adquirió un significado cardinal tras el más devastador enfrentamiento armado de la historia y, en consecuencia, emitió en diciembre de 2005, un acuerdo denominado *Principios y directrices básicos sobre el derecho de las víctimas de violaciones manifiestas de las normas internacionales de Derechos Humanos y de violaciones graves del Derecho Internacional Humanitario a interponer recursos y obtener reparaciones*. En dicho documento se insta a las leyes nacionales o internacionales para tomar medidas legislativas y administrativas conducentes al amparo de las víctimas:

De conformidad con el derecho interno y el derecho internacional, y teniendo en cuenta las circunstancias individuales, las víctimas [...] según corresponda y proporcionalmente a la gravedad de la violación y las circunstancias, en cada caso, deberían ser proveídas con una reparación plena y efectiva, conforme a principios [...] que comprenden las siguientes formas:

1. Restitución, siempre que sea posible devolver a la víctima a la situación anterior a la violación de sus derechos;
2. Indemnización, proporcional a la gravedad de la violación y a las circunstancias de cada caso, por daños comunitarios, materiales, físicos, mentales y morales;
3. Rehabilitación médica y psicológica, así como servicios jurídicos y sociales;
4. Satisfacción mediante verdad, dignidad, solicitud de disculpas públicas, conmemoraciones y homenajes a las víctimas, así como búsqueda de los desaparecidos, y
5. Garantías de no repetición, por medio del control sobre las fuerzas armadas del Estado, educación en

Derechos Humanos, acato al estado de derecho, protección a la población civil, y observancia de la aplicación de las leyes y reformas legislativas que inhiban la violación de los derechos.

Es claro que estos principios rebasan, por mucho, el ámbito de la reparación simbólica. Es por esto que resulta, cuando menos inconsistente, el hecho de que artistas, colectivos multidisciplinarios, oenegés, e incluso víctimas en Colombia, hayan asumido la responsabilidad que le fue reclamada bajo el marco de los acuerdos proclamados, a los perpetradores y al Estado. De este modo, la reparación simbólica termina siendo ejercida a través del arte, a contrapelo de una paz que sigue en proceso de consolidación, y que no puede depender solamente de la voluntad de ciudadanos y organizaciones sociales. Estas circunstancias animan revisiones críticas en torno a la vocación social del artista y el deber jurídico del Estado, así como los cruces posibles entre ambos.

Ahora bien, la amplitud del marco normativo para el trato debido a las víctimas, considera entre los términos de *satisfacción*, algunos puntos pertinentes para este asunto:

- (b) La verificación de los hechos y la revelación pública y completa de la verdad, en la medida en que esa revelación no provoque más daños o amenace la seguridad y los intereses de la víctima, de sus familiares, de los testigos o de personas que han intervenido para ayudar a la víctima o impedir que se produzcan nuevas violaciones;
- d) Una declaración oficial o decisión judicial que restablezca la dignidad, la reputación y los derechos de la víctima y de las personas estrechamente vinculadas a ella;
- e) Una disculpa pública que incluya el reconocimiento de los hechos y la aceptación de responsabilidades;
- g) Conmemoraciones y homenajes a las víctimas;

h) La inclusión de una exposición precisa de las violaciones ocurridas en la enseñanza de las normas internacionales de Derechos Humanos y del derecho internacional humanitario, así como en el material didáctico a todos los niveles.

Tales puntos aluden a lo que se ha denominado *reparación simbólica*, esto es: reconocer a las víctimas, recordar la verdad, solicitar el perdón y asumir la responsabilidad por los hechos cometidos. Ahora bien, de los puntos arriba mencionados, el único que tiene pertinencia explícita con el campo del arte es el que refiere “conmemoraciones y homenajes a las víctimas”.

**Souvenir.** Es una instalación de Sair García, compuesta por 250 cubos de cristal, grabados con los rostros de víctimas de desaparición forzada, cuyas imágenes fotográficas fueron obtenidas por el artista a través de asociaciones de familiares de desaparecidos. La pieza retoma el término *souvenir* —“recuerdo” en francés—, vinculado a los pequeños objetos que las personas dan a sus conocidos para compartir la experiencia de un lugar lejano, solo que aquí no existe esa referencia espacial, sino el vínculo con un rostro, es decir, con una persona y su identidad. Sair, además, hace uso de otro sentido latente en la palabra *souvenir*, al regalar los objetos de cristal a los familiares de las víctimas que le prestaron sus fotografías; de esa manera, bordea el concepto de reparación simbólica, dignificando y reconociendo a los desaparecidos (Figura 36).

### Figura 37

*Souvenir, Sair García, 2016.*



La relación que los familiares de las víctimas establecen con la fotografía es muy poderosa, ya que esa imagen los acompaña en su proceso de búsqueda y reafirma la existencia de la persona que sigue vigente en su memoria. Sair, quien sufrió a los trece años la desaparición de uno de sus hermanos, dice que los familiares de desaparecidos se aferran a cualquier cosa para mantener la esperanza del regreso; tal es el caso de la imagen, que en muchas ocasiones es una fotografía precaria o incluso, la fotocopia de la fotocopia de una fotografía. El artista reflexiona acerca de lo que sucede en la relación que establecen las personas con dichas fotografías: “el tiempo para ellos, para quienes se fueron, se congela, ellos van a seguir en nuestra mente como permanecen en esas fotos, quienes avanzamos en el tiempo somos nosotros, los que nos quedamos” (Comunicación personal, 26/10/2021).

Sair traza, con su pieza, una conexión entre dos momentos, el de la imagen fotográfica, en el pasado, tal como la persona es recordada y el del presente, centrado en la búsqueda y la espera, de este modo, trae al presente una experiencia ya ocurrida, que es lo que hace toda fotografía, solo que en este caso el objeto produce una extraña reverberación que parece invocar a la persona ausente. El crítico Elkin Rubiano (2017) describe este momento:

Aunque los familiares de personas desaparecidas hayan visto una y otra vez y mil veces las fotografías de sus seres amados, cuando se encuentran con los pequeños cubos translúcidos, en cuyo interior se atesora la imagen de la hija, del padre, del hermano, algo mágico ocurre: la imagen cobra vida y su mirada sigue a las personas que la estén mirando. Para los familiares, este encuentro produce inmediatamente una felicidad que, sin embargo, se mezcla de inmediato con el llanto. (p. 43)

Rubiano expresa que con la desaparición forzada, los ritos fúnebres no se pueden realizar a causa de la inexistencia de un cuerpo, y en el eventual caso del hallazgo e identificación de los restos, ese ritual no ocurre de manera digna debido a las circunstancias propias del conflicto, por esa razón, advierte manifestaciones del arte que “procuran pagar la

deuda simbólica, tanto con los muertos como con los sobrevivientes”, a través de referencias que incluyen cementerios, tumbas y féretros, así como retratos de víctimas que adquieren la condición de fetiche o Cosa (p. 33). Tal es el caso de *Souvenir*, pues es una pieza en la que el artista se propone “hacer una pequeña entrega simbólica” de los desaparecidos “a todas sus familias”, incluyendo la suya propia; de este modo, es el artista quien termina asumiendo la reparación que el Estado les ha negado a las víctimas (García, S., comunicación personal, 26/10/2021).

***Litigio Desde el Arte y la Cultura.*** La abogada e investigadora Yolanda Sierra (2014) opina que el arte puede tener injerencia en tres de los cinco principios contemplados para la reparación: como *rehabilitación*, a través del arte terapia; como *garantía de satisfacción*, al incorporar en sus manifestaciones la verdad de los hechos, la memoria y la dignificación, y como *garantía de no repetición*, mediante el uso de la sensibilización, la educación y la didáctica (pp. 79-81). A estas asignaciones en el campo de la reparación plena y efectiva puede objetarse el hecho de que el arte no conlleva, necesariamente, una función o responsabilidad social que lo haga intervenir por solicitud del Estado; en concordancia, es preciso pensar en la eventual instrumentalización del arte durante estos procesos.

La autora plantea, asimismo, una distinción a partir del origen de las obras, de manera que (1) aquellas que derivan de una decisión judicial, están orientadas a la reparación simbólica de las víctimas, (2) las que resultan de una iniciativa del artista, tienen por fin, manifestar su sensibilidad respecto al tema, y (3) las que hacen las víctimas, son manifestaciones de resistencia y denuncia (pp. 77-78). Esta división se apoya en la premisa de que los Estados son responsables, por acción u omisión, de los hechos violatorios y, por tanto, ni los artistas, ni las víctimas pueden desempeñar ese papel. Plantea, además, que las obras hechas por víctimas tienen un uso político, debido a que generan un *efecto transformador* que propende a la modificación de las condiciones de vulnerabilidad que hacen posible la comisión de hechos violatorios, y vincula a las obras hechas por artistas, con

un *efecto sensibilizador* que le permite al espectador aproximarse al fenómeno. Agrega que para que dichas obras hagan parte de una reparación integral, deben ser el resultado de un proceso agenciado por el Estado, ordenadas por un juez o una autoridad competente, ser realizadas en colaboración con las víctimas y ser financiadas por el responsable de los hechos (p. 94).

Estos planteamientos tendientes a la aplicación de la reparación simbólica en manos del Estado, generan algunas preguntas en torno a los términos de las convocatorias o las razones planteadas para otorgar comisiones a determinados artistas, las características de la colaboración entre artistas y comunidades de víctimas para la conceptualización y concreción de las obras, los montos presupuestales destinados para su realización, y los posibles beneficiarios económicos en la ejecución de dichos proyectos.

En efecto, Yolanda Sierra (2015) centra su atención en la frecuencia con la que se incluye el arte y la cultura en las sentencias referidas a la reparación integral, y advierte acerca de la escasa comprensión que existe acerca de dichos lenguajes, ya que las ordenes judiciales solicitan todo tipo de reparaciones simbólicas sin “observar las particularidades del derecho violado, la cosmogonía o especificidades culturales de las víctimas, y mucho menos el potencial que los símbolos contienen para contribuir a la no repetición de los delitos que se quieren superar” (p. 4). Sin duda, dicha comprensión resulta necesaria, pues es competencia del Estado orientar los términos de la reparación y garantizar sus efectos en el marco de la ley.

En ese proceso de comprensión, la autora nomina la división del campo, de la siguiente manera: (1) *reparación simbólica* o arte comisionado por el Estado para abordar la vulneración de los Derechos Humanos, (2) *litigio artístico* o arte vinculado a este asunto y hecho por artistas que no son víctimas, y (3) *litigio estético*, o manifestaciones artísticas y culturales hechas por las víctimas para denunciar la violación de sus derechos. En este contexto plantea la noción de justicia restaurativa, que contraria al castigo clásico a los

perpetradores, propone la reinserción y la reconciliación entre estos y las víctimas, a la luz de su dignidad humana (p. 6). La autora propone la consideración del *litigio estético*, es decir, las manifestaciones de las víctimas, como parte de procesos de reparación simbólica y como mediación en procesos de justicia restaurativa (p. 21).

La aplicación del *litigio estético* en el orden judicial, genera reflexiones acerca del riesgo que pueden correr las víctimas al manifestarse en contextos donde la violencia sigue vigente, así mismo, lleva a considerar que la eventual atención otorgada al plano simbólico de la justicia restaurativa, pueda desviar la atención respecto al derecho que tienen las víctimas de acceder a una reparación plena y efectiva. Del mismo modo, es preciso pensar que, en muchas ocasiones, las prácticas artísticas realizadas por artistas —*litigio artístico*— trascienden la sensibilización de públicos distantes de los hechos violatorios, al incidir directamente en las comunidades afectadas.

***La Solicitud de las Víctimas.*** Tenemos entonces, que el arte referido a la reparación simbólica se centra en la denuncia pues, aunque exista la dignificación de las víctimas, la recordación de los hechos, la solicitud de perdón y la asunción de la responsabilidad por parte de los perpetradores, todavía restaría el cumplimiento de los demás principios que integran la reparación plena y efectiva, de modo que las víctimas, en términos estrictos, continúan desprovistas de justicia. Dicho esto, aunque las reparaciones simbólicas no constituyan en sí mismas la paz, sí son el camino que la prefiguran, ya que:

son medidas específicas de carácter no pecuniario ni indemnizatorio que buscan subvertir las lógicas de olvido e individualidad en las que suelen caer las sociedades en donde se perpetraron violaciones a derechos humanos, ampliando hacia la comunidad el dolor de las víctimas, a través de una mirada crítica de lo pasado que trasciende al futuro. (Patiño, 2010, p. 54)

Como hemos visto, estas medidas suelen asociarse con el arte, cuya potencia se funda justamente en el plano simbólico, por esa razón el artista ha operado, en la práctica, como

mediador bajo circunstancias que casi siempre carecen de la presencia del perpetrador y, muy frecuentemente, del Estado. La reparación simbólica apela, por tanto, a un plano compensatorio en términos psicológicos, cuya complejidad asume el arte mediante intervenciones en comunidades que, muchas veces, buscan la restauración del tejido social. Hablamos, por tanto, de un arte benévolo y comprometido, que se vincula a las víctimas y sus padecimientos, pues justamente son las víctimas quienes se encuentran en el centro de los acuerdos. Dicho lo anterior, no se puede objetar que el contacto con víctimas (y también con victimarios) puede orientar el sentido y la pertinencia de las prácticas artísticas que aborden el tema de la paz.

Existe una doble postura respecto a lo que resulta preferible para las víctimas en términos de reparación. Por su parte, Liliana Mendoza y Yolanda Sierra (2020) afirman que no es posible devolver a la víctima al estado anterior a los hechos violatorios, por tanto, las medidas de reparación son símbolos que procuran reparar lo irreparable, “en este sentido, no resultaría absurdo decir que la reparación simbólica es una ficción jurídica útil en escenarios donde la reconciliación es necesaria” (p. 37). Por tanto, aseguran, de la mano de Dinah Shelton (2015, como se citó en Mendoza y Sierra, 2020), que las reparaciones simbólicas proceden cuando el daño no se puede evaluar fácilmente o es irreparable y, sobre todo, cuando ha sido provocado por el Estado, en cuyo caso la compensación podría transmitir la idea errónea de que se puede “comprar la salida sin remediar la situación” (p. 34).

Por el contrario, el profesor Brandon Hamber (2000) asume que la reparación simbólica, solo es posible después de haber resuelto asuntos fundamentales para las víctimas, de modo que:

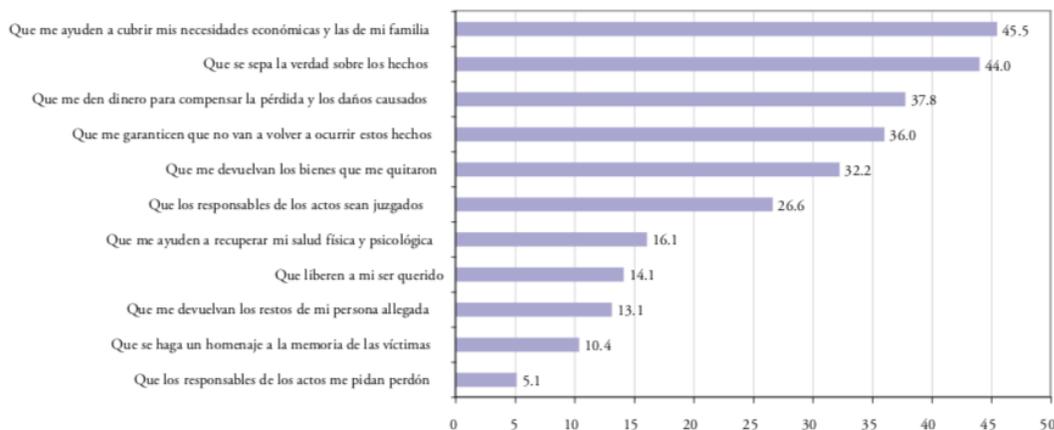
es solo la combinación continua de verdad, justicia y apoyo a los sobrevivientes lo que algún día puede ser suficiente para que algunos de ellos se sientan cómodos con la idea de aceptar reparaciones como un reemplazo simbólico de lo que se ha perdido (p. 226).

Resultan significativos los resultados de la primera encuesta hecha en Colombia, mediante información suministrada por las víctimas del conflicto, acerca de sus solicitudes en términos de reparación. Dicha información se recabó por medio de asociaciones de víctimas en 16 municipios del país, con personas que asistieron a jornadas informativas convocadas por la Fiscalía General de la Nación y la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) (Rettberg, 2008). Al ser consultados acerca de sus tres formas preferidas de reparación, los encuestados priorizaron la satisfacción de sus necesidades económicas (44.5%) y el establecimiento de la verdad acerca de los hechos (44%), dejando como sus dos últimas opciones, los homenajes a las víctimas y la solicitud de perdón por parte de los perpetradores (Figura 37).

### Figura 38

*Preferencias frente a medidas de reparación (n=1014), en porcentajes, Fuente: Angelika Rettberg, 2008, p. 70.*

*Reparación en Colombia ¿Qué quieren las víctimas?*

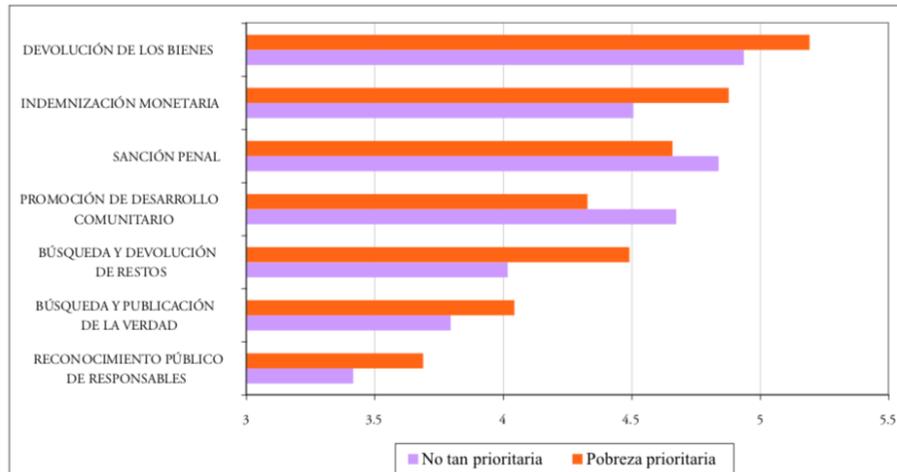


La población victimizada en Colombia prefiere las formas materiales de reparación, sin embargo, quienes consideran el tema de la pobreza como algo prioritario, le otorgan más importancia a la indemnización monetaria y la devolución de los bienes, razón por la cual se infiere una relación significativa entre estas dos variables, hecho que evidencia el trasfondo de la violencia estructural sobre ciertos grupos de la población (p. 23) (Figura 38). En efecto, otros resultados de la encuesta revelan que las víctimas son vulnerables por temas relativos a

la pobreza y el género, pero también a causa del desarraigo y el miedo permanente, debido a que con frecuencia deben convivir en su cotidianidad con los perpetradores (p. 90).

**Figura 39**

*Prioridades en medidas de reparación de la población colombiana, según si considera la pobreza un problema prioritario. Fuente: Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (Indepaz) y Departamento de Ciencia Política de la Universidad de los Andes, 2008.*



A la luz de lo antes dicho, resulta significativo ver los datos que derivan de un estudio realizado, con propósitos similares, en once países afectados por la violencia (Kiza, Rathgeber y Rohne, 2006). En dicho estudio vemos que a pesar de las fluctuaciones en la valoración que aportan las víctimas y las diferencias económicas que existen en los contextos geopolíticos evaluados, la reparación monetaria se mantiene como la principal opción (42%), seguida por la construcción de un memorial para las víctimas (29%) y la posibilidad de olvidar lo sucedido (24%) (Tabla 2).

**Tabla 2**

*Medidas reparatorias según país. Los encuestados respondieron a la pregunta: ¿Qué le ayudaría en su situación? (Puede escoger más de una respuesta). Fuente: Kiza, Rathgeber y Rohne, 2006, como se citó en Rettberg, 2008, p. 26;*

	TOTAL	Afganistán	Bosnia-Herzegovina	Cambodia	Croacia	Rep. Dem. del Congo	Israel	Kosovo	Macedonia	Territorios Palestinos	Filipinas	Sudán
Memorial para las víctimas	29	13	41	44	20	16	61	31	15	20	8	32
Pago de dinero	42	68	60	39	53	14	55	24	46	34	59	12
Perdón del perpetrador	22	9	17	11	17	43	3	43	16	16	35	62
Perdón de un oficial	19	4	19	33	19	27	2	31	14	17	12	46
Olvidar lo que pasó	24	11	15	30	25	61	14	21	49	15	20	28
Retribución	3	0	1	0	10	2	5	2	0	6	6	0
Otra	9	2	5	2	1	0	17	2	2	18	2	4
Sin comentarios	9	11	8	4	5	0	5	10	14	13	6	7
No sabe	6	9	5	17	6	0	5	10	5	6	0	1
Total respuestas	161	127	171	180	156	163	167	182	161	145	148	193
Total de casos faltantes: 2%												

Estas tensiones relativas a los términos de la reparación en contextos donde han ocurrido graves violaciones a los Derechos Humanos y al Derecho Internacional Humanitario, no disminuyen la importancia que adquiere la reparación simbólica en procesos de justicia transicional y post-acuerdo, y tampoco en el campo del arte, ya que esa es una vía recurrente en las manifestaciones que abordan el conflicto armado en Colombia.

La pieza de Sair García —*Souvenir*—, no fue comisionada por el Estado a raíz de una sentencia judicial, ni hecha expresamente para sensibilizar a personas que desconocen el fenómeno de la desaparición forzada, tampoco la podemos considerar como una manifestación artística hecha por una víctima, pues ese no es su lugar de enunciación, más bien se trata de una pieza cuya principal finalidad es entregar —regalar— una imagen vivificada de los desaparecidos a sus familiares y, en ese proceso, dignificarlos, reconocerlos. En consecuencia, la consideraremos una reparación simbólica a contracorriente, pues no proviene ni de un perpetrador, ni del Estado, sino más bien, de un artista que se solidariza con 250 familias que han vivido una experiencia similar a la suya.

En el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación se llevó a cabo el acto colectivo e íntimo en el que Sair hizo la entrega de las piezas a los familiares de las víctimas. A pesar de ser ésta una institución del Estado en la que dicho acto adquiriría sentido y relevancia, el

CMPR no participó en el proceso y materialización de la obra. El lugar, en ese caso, fungió como un contexto válido para la acción, debido a su vocación centrada en los Derechos Humanos, la cultura de paz y la memoria; así mismo, fue significativo el marco histórico del acuerdo FARC-EP - Estado, firmado pocos meses antes. Ese momento, marcado por la proximidad del acuerdo y el enfrentamiento entre partidarios y opositores del mismo, también hizo posible que la pieza fuera expuesta en la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro, durante la XII Bienal de La Habana, en 2015, y en el bloque F del Búnker de la Fiscalía General de la Nación, en 2016. La exposición en Cuba se entiende como un guiño político por parte del país en el que se llevaron a cabo los diálogos de paz, y la exposición en la Fiscalía, como un acto que valida a la misma institución, al conmemorar el Día Internacional de las Víctimas de Desaparición Forzada, pero también como una manera de.

sensibilizar a los servidores de la entidad sobre la naturaleza violatoria de los derechos humanos [...] promover acciones tendientes a un trato diferencial con los familiares de las víctimas, garantizando la no re-victimización y la recuperación de confianza en el ente investigador. (Fiscalía, 2016)

Sair considera que la pieza plantea el tema, justo en ese momento, para que se reconozca la existencia de la desaparición forzada y la responsabilidad que le corresponde al Estado. En su opinión, era necesario aprovechar esa coyuntura para hacer pública la denuncia desde el contexto del arte (Comunicación personal, 26/10/2021). Esa denuncia ha repercutido en la esfera pública desde que el fenómeno fue haciéndose comprensible, al comienzo, con el reconocimiento del primer caso de desaparición en Colombia, ocurrido a una militante de izquierda, Omaira Montoya Henao, el 9 de septiembre de 1977, y después con el surgimiento de la Asociación de Familiares de Detenidos - Desaparecidos (ASFADDES), en 1983, ante la sistemática negación de los hechos por parte del Estado:

La denuncia y la búsqueda, así como el duelo irresuelto, suelen ser procesos que se viven en solitario o con la ayuda de las asociaciones de víctimas, ya que, en gran medida el

Estado ha sido cómplice de ese delito, favoreciendo intereses políticos y económicos de los grupos de poder nacionales e internacionales. En este contexto, el retrato fotográfico ha sido fundamental, pues se convierte en reclamo, en signo de la ausencia y en una proclama visual fundada en la memoria. Es por esto que “las fotos arrancadas del álbum que muestran, en plena calle, a quienes fueron arrancados de sus transcurso de vida, designan doblemente la falta y la sustracción que instala la pérdida, la ‘desaparición’”, pero además, atestiguan un señalamiento que resulta inobjetable y que opera como una compensación simbólica para las víctimas, pues “al ser retratos que dan la cara, actúan silenciosamente como una perturbadora contestación visual al escándalo del anonimato que protege a los victimarios” (Richard, 2007, p. 167-168).

La pieza de Sair García surge, por tanto, de esos rostros silenciosos que señalan las inconsistencias del sistema judicial, y que en su caso regresan al lugar de donde proceden, es decir, a la intimidad de las casas de quienes han vivido la impotencia, el señalamiento y, en ocasiones, la amenaza, por mantener activos sus reclamos de justicia. Se trata, en palabras de Sair, de “hacer retornar a este familiar que se fue, hacerlo retornar de alguna manera a ese lugar donde pertenece” (Comunicación personal, 26/10/2021).

En síntesis, muchas veces son los artistas quienes actúan en solidaridad con los deudos, ante la negligencia del Estado. Es por esa razón que piezas como *Souvenir*, resultan ser más auténticas en su propósito que algunas iniciativas que proceden de sentencias judiciales, pues en el decir de la activista Claudia Girón, en Colombia se suele asociar la reparación simbólica con la construcción de monumentos que muchas veces carecen de correlato y hondura, y que no producen ninguna transformación, por eso los califica de “contentillo”, como si se les dijera a las víctimas, “conténtense con eso”, en cambio, para ella la construcción colectiva resulta ser más fuerte porque no solo se trata de algo que suple, sino que ayuda a:

sublimar, por ejemplo, la rabia y la pulsión de muerte frente al que te asesinó a tu hijo, haciendo algo bello que no agrede al otro, pero que sí denuncia el daño que el otro te hizo, desde la rabia digna. (Comunicación personal, 22/10/2021).

En el decir de Ileana Diéguez (2016), ante circunstancias cargadas de tanta incertidumbre como la desaparición forzada, que impide hacer una despedida a los muertos, el arte podría contribuir con estrategias simbólicas mediante pequeños rituales, de modo que, “el duelo tendría que realizarse sin cuerpo, simbólicamente” (p. 173). Tal es el caso de la pieza *Souvenir*, de Sair García, un ritual familiar en el que se hacen presentes los ausentes, y a través del cual, quienes sobreviven son conscientes, en colectivo, del trámite que ha representado la espera, la búsqueda y la solicitud de justicia.

### **En Clave de Paz**

Llega el momento de hablar de la paz, un concepto cuya explicación pudiera parecer tautológica al punto de inhibir su definición—quién no sabe de la paz—, sin embargo, ese concepto ha tenido una serie de transformaciones históricas que impiden su comprensión inmediata o, al menos, unánime. Esta aparente obviedad del término, resulta ser también una manera de ocultar su carácter escurridizo, tal como señala uno de sus pensadores más determinantes en Occidente, el matemático y sociólogo noruego, Johan Galtung (2004):

La palabra “paz” es empleada tanto por los ingenuos como por aquellos que confunden la ausencia de violencia con la paz y no comprenden que el trabajo para construirla no está sino a punto de comenzar, y por aquellos menos ingenuos que saben todo eso y no quieren que el trabajo se inicie. De ese modo, la palabra “paz” logra convertirse en un eficaz obstáculo para lograr la paz. (p. 3)

La paz que ha predominado en Colombia ha sido, justamente, “el silencio de los fusiles”, mas no aquella que hace posible la comprensión de los orígenes del conflicto y el cambio social necesario para evitar su resurgimiento. Es por esto que la paz suele ser una entelequia, muchas veces construida a partir de interpretaciones utópicas e inmediatistas, que

se apoyan de manera tosca en su binarismo inmanente, ese que la opone al término «guerra», así como a los términos «conflicto» y «violencia». Esta oposición «guerra» / «paz», le otorga atribuciones positivas al primer término, y negativas al segundo, que suele ser definido como ausencia de guerra o no-guerra (Bobbio, 1998, p. 160).

En 1991 se firmó en Colombia su carta magna vigente, denominada “Constitución para la Paz”, en respuesta a la insatisfacción social ante un marco constitucional insuficiente, y a consecuencia de las negociaciones previas con grupos armados al margen de la ley. La nueva carta constituyente contiene varias aproximaciones a la noción de paz en su articulado, sin embargo, éstas pueden significar lo mismo o tener relaciones consecuenciales, ya que no se rigen por los mismos criterios hermenéuticos, lo cual acarrea grandes dificultades para establecer una comprensión del concepto e impide su debida aplicación en términos judiciales. En el citado documento, la paz puede ser vista:

(i) como fin o propósito, tanto del derecho interno como del derecho internacional (ii) como estado ideal, (iii) como protocolo de actuación en medio de los conflictos, (iv) como derecho colectivo, (v) como derecho fundamental o subjetivo y (vi) como deber ciudadano o constitucional [...] Así, por ejemplo, la Paz es un valor que tiende hacia un estado ideal y es un derecho que prevé un deber correlativo. (Moreno, 1991, p. 314)

En el contexto internacional, la paz también ha significado el establecimiento de salvedades que la hagan posible, o más aún, irrefutable, por esa razón la UNESCO, apoyada en el juicio de 20 especialistas, determinó a través de la Declaración de Sevilla, emitida en 1986 que: a) es científicamente *incorrecto* afirmar que la guerra es una herencia animal, b) que la violencia no está signada genéticamente en la naturaleza humana, c) que en la línea evolutiva, la conducta agresiva humana no prima sobre otras conductas posibles, d) que los hombres no tienen un cerebro violento, y e) que no existe un instinto u otro motivo exclusivo para la guerra (UNESCO, 1989, pp. 4-5).

Asimismo, la Unesco estableció definiciones “universales” para la paz, mediante la Declaración emitida en Yamasukro, Costa de Marfil, en 1989, según la cual la paz es: a) el respeto de la vida, b) el bien máspreciado de la humanidad, c) un comportamiento, d) una adhesión a los principios de libertad, justicia, igualdad y solidaridad entre seres humanos, e) un vínculo armonioso entre la humanidad y el medio ambiente, y (e) *no* es sólo la finalización de los conflictos armados (p. 8). Estos esbozos de la noción de paz son el resultado de largos procesos que han aportado a su comprensión.

Entre tanto, el historiador Roger Manning (2016), hace una revisión del término en la imaginación política de Occidente, y establece que este no recibió la acepción de acuerdo negociado para la finalización de la guerra hasta el siglo IV a.C. (p. 20). Su origen occidental es griego y fue luego adoptado por el estoicismo romano, que le asignó la palabra romana *pax*, misma que fue utilizada para expresar libertad de la “turbulencia de la mente”. Además, la expansión del estoicismo introdujo los conceptos de tolerancia y tranquilidad de la mente (p. 40). Su primer significado latino era un pacto en el que los signatarios acordaban no pelear, sin embargo, la *pax romana* se asocia principalmente al estado de tranquilidad que deriva de la pacificación de territorios durante el periodo gobernado por César Augusto, de modo que esta paz se vinculaba, sobre todo, a la expansión política y administrativa del imperio romano, pues para ese pueblo la paz solo podía ser consecuencia de la victoria militar o de la ley (p. 272).

Ahora bien, para escritores de la tradición grecorromana como Hesíodo u Ovidio, así como para los profetas bíblicos, la paz solo era posible en el pasado y el futuro remotos, o en el otro mundo, pero no en el lugar y tiempo en el que ellos vivían (p. 271). Tal es la interpretación que se hace de la paz en el cristianismo, en tanto que los musulmanes la consideran solo posible en el mundo islámico (p. 276). De este modo, pensadores romanos y cristianos fueron enfáticos en la necesidad de combatir en guerras justas y por buenas intenciones, tal como sucede con los musulmanes, pues la jihād, además de ser un esfuerzo

moral y una lucha contra los no creyentes que impiden la difusión de su fe, es también “la gran guerra santa” o la lucha interna para purgar al alma de impurezas (p. 116-117).

Así pues, la consolidación del término “paz” fue el resultado del debate teórico entre los siglos XV y XVII, a través de pensadores que reflexionaron acerca de su complejidad: Alberico Gentili, Hugo Grotius, Thomas Hobbes y Nicolás Maquiavelo. Por su parte, Henry Sumner Maine, un jurista del siglo XIX aseguraba que la guerra es tan antigua como la especie humana, mientras que la paz es un invento moderno, sin embargo, es innegable la antigüedad del término y su sentido, muy utilizado en el contexto religioso de la Edad Media, al que más tarde la Edad de la Razón se encargaría de secularizar (p. 248).

En efecto, Thomas Hobbes fue determinante para el afianzamiento de la noción de paz, pues fundó su filosofía política mediante el planteamiento del *estado de naturaleza*, al que asociaba con uno de guerra universal y perpetua, opuesto al *estado de paz* o sociedad civil, así como la transición entre uno y otro mediante el *pacto de unión*, que se considera el origen del Estado, ya que supone la subordinación de los pactantes a un gobernador que procura el bienestar de todos, incluido el suyo propio (Bobbio, 1998, p. 169, 181).

Después de los clásicos griegos, sería Immanuel Kant el primer gran filósofo occidental que imaginó un mundo libre de enfrentamientos armados, aunque también reconoció que la guerra contribuye al desarrollo humano y a su establecimiento en lugares deshabitados de la tierra. Kant pensó en un orden jurídico global que inhibiera la posibilidad de resolver conflictos por la vía de la guerra. Dicho lo anterior, el anhelo de paz y la repugnancia hacia la guerra tienen una larga historia. La progresión histórica de la noción de paz resulta equivalente en el contexto del arte, pues éste ha sido reflejo del pensamiento humano en todas las civilizaciones. La paz, sin embargo, no es un gran motivo de representación, como ocurre con la guerra y esto se debe, en gran medida, al vínculo que ésta última tiene con lo prohibido, tal como veremos en seguida.

### ***La Exuberancia de la Violencia***

Una vez abordada la paz es preciso señalar los bordes de su contraparte. El antropólogo francés George Bataille (1997) investigó la violencia de la reproducción sexual y de la muerte, centrandó su atención en las prohibiciones culturales que trazan los límites de lo permitido, y que determinan también la división entre el mundo pagano —del trabajo y el orden racional— y el mundo sagrado —erótico, violento, desmedido—, de este modo, el ser humano intenta huir “del juego excesivo de la muerte y de la reproducción (esto es, de la violencia), en cuyo poder el animal está sin reservas” (p. 88). Tales límites rescinden la libertad que hacía posible ambas violencias, la mortal y la sexual, y nos instalan en el plano de lo social. Es así como Bataille sitúa el origen de la orgía, la guerra y el sacrificio, justamente en la prohibición, de modo que la violencia ocurre solo en la transgresión de los límites, y a consecuencia de un ser que la premedita y organiza (p. 84).

Del mismo modo, Bataille aborda el vuelco erótico que se instala en el plano íntimo de la violencia sexual, es decir en la transgresión de los límites —cuya hipérbole es la orgía—, para aludir a la figura femenina y su papel durante el juego sexual, afirmando que son los hombres quienes toman la iniciativa y las mujeres quienes mediante una actitud pasiva se tornan más deseables y animan la inminencia del choque sexual, de este modo, ellas “se proponen como objeto al deseo agresivo de los hombres” (p. 137).

A contracorriente, la antropóloga argentina Rita Segato (2003) aclara que en las sociedades tribales de distintas regiones del mundo, la violación sexual de una mujer por parte de un grupo de hombres, es una práctica reglamentada que “no reviste el carácter de desvío o delito que tiene para nuestro sentido común”, y que ocurre en tales contextos cuando la víctima profana secretos de la iniciación masculina, no tiene o ha perdido la protección de padre o hermanos, no usa una prenda que indica su protección o su pertenencia al grupo (p. 25). En las sociedades modernas el fenómeno sigue vigente, aunque con otras razones. Es así como Segato afirma, con la teórica Carole Pateman, que la violación origina

la primera ley, es decir, la ley del estatus o la ley del género, y que esta es anterior al asesinato del padre con el que se pone fin al incesto. (p. 28).

En este punto resulta clave la relación que existe entre “mujer” y “víctima” igualadas en un mismo plano de indefensión, ya que, en efecto, los perpetradores de la mayor parte de acciones violentas y crímenes—aunque también sus mayores víctimas— son casi siempre hombres. Segato señala que el poder enarbolado por el patriarcado, que se manifiesta a través de una “economía beligerante e inestable” nos obliga a redirigir las políticas de pacificación hacia el plano de lo íntimo (p. 258-259). Su activismo feminista se hace manifiesto cuando afirma que patriarcado y género configuran la misma estructura, y que el universo del género es en sí mismo el paradigma de la sociedad violenta (pp. 259-260). Es por esto que asegura que aquello que fue obtenido a través de conquista, exacción o despojo, demandará de la agresión como rutina (p. 258). Tal es el origen y el proceder de la violencia, que en ocasiones pareciera invisible.

### ***La Violencia Invisible***

La violencia no requiere su conversión en guerra para ser asumida como tal, basta con la infracción de las prohibiciones culturales, que son diversas dependiendo del contexto, con todo, es claro que la violencia suele adoptar expresiones que eluden la sanción y que no son más que expeditas manifestaciones del poder. El poder tras la violencia suele ser invisible, bien sea porque nos acostumbramos a su presencia constrictiva o porque no existe amparo posible ante su saña. El filósofo surcoreano Byung-Chul Han (2016) revela el grado de invisibilidad que ha adquirido el poder para eludir sus responsabilidades morales:

La violencia... en la actualidad, muta de frontal en viral, de directa en mediada, de real en virtual, de física en psíquica, de negativa en positiva, y se retira a espacios subcutáneos, subcomunicativos, capilares y neuronales, de manera que puede dar la impresión de que ha desaparecido. En el momento en que coincide con su contrafigura, esto es, la libertad, se hace del todo invisible. (p. 5)

Para aludir a este mismo hecho, el filósofo esloveno Slavoj Žižek (2009) plantea tres tipos de violencia, la «simbólica», relativa al lenguaje; la «sistémica», relativa al funcionamiento de los sistemas económicos, y la violencia «subjética», que es la más visible, es decir “la violencia de los agentes sociales, de los individuos malvados, de los aparatos disciplinados de represión o de las multitudes fanáticas”. La violencia sistémica, es decir, la violencia del poder, la violencia invisible, es asumida por Žižek, como “un intento a la desesperada de distraer nuestra atención del auténtico problema, tapando otras formas de violencia y, por tanto, participando activamente en ellas” (p. 21). Desde el poder, esta violencia sistémica hace uso “no sólo de violencia física directa, sino también de las más sutiles formas de coerción que imponen relaciones de dominación y explotación” (p. 20).

Estas manifestaciones de la violencia ejercida desde el poder son advertidas por otros autores, de modo que pudiéramos admitir que poder y violencia son, de alguna manera, sinónimos. La teórica alemana Hannah Arendt (2006) no está lejos de estas ideas, pues afirma que el poder se funda en la concepción del gobierno como dominio de un hombre sobre otros por medio de la violencia, también señala que el uso de la violencia en defensa propia no suele ser cuestionado porque el peligro es inmediato y el fin justifica los medios, sin embargo, asegura que la violencia, aunque puede ser justificable, no es legítima, y su justificación pierde sentido “cuanto más se aleja en el futuro el fin propuesto” (p. 71-72). Arendt afirma que el poder hace uso de la violencia, como último recurso, contra delincuentes o rebeldes que se oponen al consenso de la mayoría (p. 70). A este poder lo podemos denominar Estado o corporaciones económicas.

En este punto resulta interesante la equivalencia que se establece entre “delincuentes” y “rebeldes”, como agentes que oponen al poder instituido y que justifican el uso de la violencia para salvaguardar el consenso. Se diría entonces que los Estados —las corporaciones económicas— están autorizados por todos para ejercer la violencia, para

defender lo acordado, sin embargo, resulta clave preguntarnos qué defiende el poder, y quién asegura que lo acordado representa la voluntad y el beneficio de todos.

En consonancia con lo anteriormente dicho, el filósofo alemán Walter Benjamin (2001) plantea que la violencia sólo puede encontrarse en el dominio de los medios, mas no en el de los fines, pues respecto a estos últimos solo bastaría saber si son o no justos (p. 23). Tras lo cual asegura que los únicos sujetos de derecho a los que se les concede el ejercicio de la violencia son las organizaciones laborales a través de la huelga y el Estado, que hace uso del militarismo para conseguir sus fines. El Estado es permisivo ante la violencia que le es indiferente, más no ante aquella que persigue la huelga general revolucionaria (p. 27). En otras palabras, el Estado teme a la violencia fundadora de derecho, pues una vez que se implanta ese derecho, el nuevo poder no renuncia a la violencia para mantenerlo, en tal sentido, la violencia pasa de ser fundadora a conservadora de derecho (p. 40).

También el sociólogo alemán Wolfgang Sofsky (2006) da cuenta de esa violencia instituida desde el poder, que pareciera ser una condición sin la cual no es posible su existencia. Este punto de vista pone en duda la concreción de la paz y, en perspectiva, el consenso, pues queda implícita la dualidad insalvable entre el dominador y el dominado, con estas categóricas afirmaciones:

el poder no trae paz, solo sirve a los deseos de expansión, de conquista, de asimilación, de incorporación [...] Ningún Estado nació jamás de la convención y del contrato. Su fundación estuvo casi siempre acompañada de actos de violencia y avasallamiento masivos. (pp. 22-23)

Sofsky explica esta paradoja haciendo un ejercicio narrativo en el que describe la transición del ser humano entre la libertad y el yugo del poder, seguida por la revolución y el caos que supone nuevamente la libertad, es decir, la nulidad de todas las prohibiciones (p. 5). Esa transición entre la libertad y el establecimiento del poder con sus prohibiciones, es decir, ese punto de quiebre en el que surgen dominador y dominado, es referido por el anarquista e

ideólogo de la Revolución mexicana, Ricardo Flores Magón (1910), en un artículo que publicó en su periódico *Regeneración* con el título de *Tierra*:

El primer dueño apareció con el primer hombre que tuvo esclavos para labrar los campos, y para hacerse dueño de esos esclavos y de esos campos necesitó hacer uso de las armas y llevar la guerra a una tribu enemiga. Fue, pues, la violencia el origen de la propiedad territorial, y por la violencia se ha sostenido desde entonces hasta nuestros días.

En este pasaje de Flores Magón, se percibe la paz como un bien primigenio e inaccesible por la vía de la propiedad privada. El tema de la propiedad y, en particular, el de la tierra y su uso es, como ya se ha dicho, una de las dos grandes razones del conflicto social armado colombiano, junto a la imposibilidad que tiene una parte de la población para adquirir representatividad política. La Comisión de la Verdad (2022b) plantea en su informe final que con cada ola de violencia se acrecienta la concentración de la tierra y, por ende, la riqueza, pues nada más en el periodo comprendido entre 1995 y 2004 —la fase más álgida del conflicto— más de ocho millones de hectáreas de tierra fueron despojadas o abandonadas, dando lugar a una contrarreforma agraria. Este hecho revela el rotundo fracaso de las agendas liberales que se han propuesto acabar con el latifundio improductivo y redistribuir la tierra, ya que:

Para no tocar los intereses de los grandes propietarios, el Estado terminó empujando la colonización y ampliando la frontera agrícola hacia territorios marginales donde nunca logró un despliegue de las instituciones y la democracia. En esos territorios se construyeron ordenes sociales regulados por grupos armados, especialmente las guerrillas (p. 579)

La guerra se reproduce generacionalmente a causa de esta negativa a conceder la tierra —otorgar títulos— al campesinado, o regresar lo que le han quitado de manera violenta, así como garantizar la presencia del Estado en dichos territorios, sin la

preeminencia del lucro en favor de los poderosos de viejo cuño, y de los nuevos poderosos, que a salto de mata o amparados por el poder corrupto han adquirido los mismos privilegios de los primeros. Prevalece entonces la elusión de la reforma agraria, que ya tiene varios conatos desde la década de 1950, y que ha sido boicoteada por intereses de gamonales, terratenientes, políticos, empresarios y narcotraficantes, todos ellos dueños de los confines, que impiden la consolidación de una paz como resultado de transformaciones agrarias que:

En primer lugar, contribuy(a)n a sacar del conflicto al principal actor social de la guerra, que ha sido el campesinado, luego constituy(a)n un acto de justicia y el pago de una deuda histórica, aport(e)n de manera especial a la sustitución de los cultivos de uso ilícito, apunt(e)n a frenar la crisis alimentaria y a generar nuevos sectores productivos que serán claves para dar un salto en el desarrollo del país —sin conservar el original—. (p. 579)

### ***Paz y Paces***

Es preciso revisar el debate actual que existe en torno a la noción de paz. Martínez, Comins, París (2009, p. 94) plantean la evolución del término bajo un triple movimiento y un autor cuyo pensamiento ha sido determinante para la puesta en marcha de dichas transformaciones: Johan Galtung. El primer momento (1930-1959) se centra en el estudio científico de la guerra, bajo la influencia del economista inglés Kenneth Boulding, quien asienta la idea de *paz negativa* —sin llamarla de esa manera— como ausencia de guerra, que más tarde Galtung nomina y amplía a ausencia de violencia y guerra, retomando la experiencia vivida durante las guerras mundiales, que aplica también a conflictos internos y étnicos (Hernández, 2019, p. 80).

El segundo momento (1959-1990) da inicio con la creación del Instituto de Investigación para la Paz de Oslo, en 1959, obra de Galtung, quien propone la *paz positiva*, no sólo como ausencia de guerra, sino más bien, como las condiciones de justicia y desarrollo social necesarias para hacer posible la satisfacción de las necesidades básicas del

ser humano: seguridad, bienestar, identidad y libertad. Si bien la paz positiva refiere la ausencia de guerra y violencia directa, resulta clave decir que surge como un contrapeso a la violencia estructural, es decir, la violencia que ejercen las instituciones sobre los dominados, y que se manifiesta a través de la injusticia social y la explotación (Bobbio, 1998, p. 167). En consecuencia, Galtung asegura que: “llamar paz a una situación en la que impera la pobreza, la represión y la alienación, es una parodia del concepto” (Jares, 1992, p. 11).

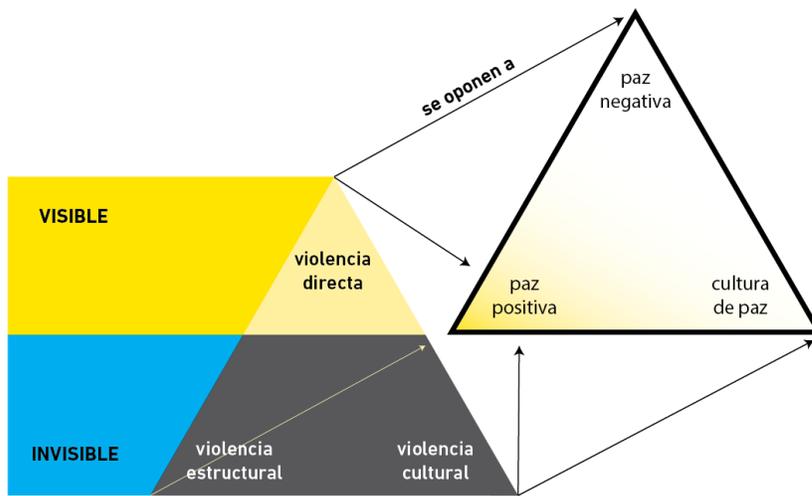
El tercer momento (1990-actualidad) incorpora en el debate, el término *violencia cultural*, entendida como el discurso o ideología que legitima y justifica la violencia directa y/o la violencia estructural, al cual —Galtung— opone como alternativa la *cultura de paz*, es decir, los aspectos de la cultura que potencian la paz directa y estructural. Esta idea está inspirada en las doctrinas de la unicidad de vida, y la unidad de medios y fines de Gandhi (Galtung, 2016, 147, 149), es decir, la coherencia moral entre unos y otros.

Tenemos entonces que el campo actual del debate en torno a la noción de paz ofrece varios dilemas que veremos a continuación y que surgen en torno al binomio paz/guerra o paz/violencia, particularmente: (1) la idealización o humanización de la paz, (2) la justificación de la guerra/violencia, o su rechazo, y (3) la descolonización de la idea liberal de “paz”.

Galtung (2016) asegura que la violencia visible es la violencia directa, no así, las violencias cultural y estructural, pues estas últimas operan como un reflejo del sistema político y económico dominante, a fin de “impedir la formación de la conciencia y la movilización, que son las dos condiciones para la lucha eficaz contra la dominación y la explotación” (p. 153). La estructura triangular planteada por Galtung para las violencias, da lugar a una equivalente en el ámbito de las paces, cuyo epicentro es la paz positiva, una noción vinculada a la incidencia del poder y, en últimas, a la verdadera paz, es decir, aquella en la que son posibles las relaciones simbióticas y equitativas, así como los actos de cooperación, amistad y amor (Figura 39).

**Figura 40**

*Sistema de pensamiento de Johan Galtung. Elaboración propia.*



### ***Idealización y Humanización de la Paz***

A pesar de que las tipologías de la paz son diversas y los autores suelen esbozar sus propias versiones, los conceptos de *paz negativa* y *paz positiva*, parecen estar al centro del campo, siendo motivo de permanentes observaciones, entre las cuales resulta pertinente mencionar dos propuestas que surgieron como parte del trabajo desarrollado en el Instituto de la Paz y los Conflictos de la Universidad de Granada, fundado en 1987 por iniciativa de un conjunto de profesores de distintas disciplinas, cuyo interés común es la resolución del conflictos. Estas son, la paz neutra y la paz imperfecta.

La *paz neutra* es una propuesta del investigador español Francisco Jiménez Bautista, que supone una nueva interpretación acerca el término *Cultura de Paz* propuesto por Galtung (2016), quien alude, en la esfera simbólica, a la religión, la ideología, el lenguaje, el arte y la ciencia empírica y formal, como herramientas para justificar o legitimar la paz directa o estructural (p. 149). En opinión de Jiménez Bautista (2004) la *Cultura de Paz* está presente en todas las paces, de modo que es un instrumento necesario para enfrentar todas las violencias: la directa, la estructural y la cultural/simbólica (p. 37). Es por esto que pone en su lugar, la *paz neutra*, a la cual define como una implicación activa para reducir la violencia

cultural, mediante la redefinición de la política, la economía y la educación, pero sobre todo la deconstrucción y reconstrucción de nuestra forma de pensar (p. 50). En el centro de su propuesta se encuentra el lenguaje, cuya neutralidad considera esencial para disolver los escenarios de la violencia.

Por su parte, Francisco Muñoz (2001) y su equipo proponen la *paz imperfecta*, en abierta oposición a las concepciones previas, que aluden a la paz como algo “perfecto, infalible, utópico, terminado, lejano, no alcanzable en lo inmediato”, para reconocer las prácticas pacíficas en sus contextos específicos —geográficos y culturales—, como soportes de una paz mayor, y también para pensar en “futuros conflictivos y siempre incompletos” (p. 24). Es por esto que Muñoz define la paz imperfecta como:

todas estas experiencias y estancias en las que los conflictos se han regulado pacíficamente, es decir en las que los individuos y/o grupos humanos han optado por facilitar la satisfacción de las necesidades de los otros, sin que ninguna causa ajena a sus voluntades lo haya impedido. (p. 14)

La paz imperfecta parte de lo procesual, es decir, de lo inacabado, por esta razón solo puede entenderse en acción, es decir, en el ejercicio cotidiano de reconocerla y construirla. De este modo, Muñoz visualiza tal concepto como una postura a medio camino entre el “utopismo maximalista y el conformismo conservador”, partiendo de las limitaciones propias de las interacciones humanas y los contextos específicos en los que ocurren el conflicto y su disolución (p. 35).

### ***Justificación de la Guerra y Rechazo***

El concepto que más se debate en el campo de los estudios de paz es el de *paz positiva* que, como ya vimos, trasciende el fin de la guerra para señalar la violencia estructural y plantear la paz en el terreno de la justicia y el desarrollo social. Hay aquí, por supuesto, un posicionamiento ideológico vinculado a la economía y la política, que no pasa por alto Kenneth Boulding (1977), su principal opositor, quien objeta la idea de igualdad

intrínseca en los planteamientos de Galtung, ya que, en su opinión, esta implica una pérdida de libertad, misma que se halla manifiesta en el derecho a la propiedad, que es diferente para cada quien según el buen o mal uso que se haga de ella (p. 80).

Boulding es partidario de las soluciones *disociativas* (propiedad, buenas cercas que hacen buenos vecinos, personas alejadas unas de otras) sobre las soluciones *asociativas* que favorece Galtung (acuerdos, uniones de las partes en conflicto, estructuras a partir de la voluntad general más amplia). De este modo, cuestiona a Galtung puntualizando que, contrario a sus expectativas, las soluciones asociativas al conflicto suelen derivar en jerarquía, dominio y desigualdad (pp. 82-83).

Si bien los planteamientos de Galtung no expresan una ideología económica de manera explícita, ni aluden al tema de la propiedad y la acumulación de capitales, es claro que existe en ellos una perspectiva redistributiva de los bienes que garantice el bienestar de la colectividad. Boulding, en cambio, promueve una acérrima defensa del capitalismo: “la profunda ambivalencia de Galtung hacia el socialismo refleja quizás una incapacidad para elegir entre lo que se percibe como la tiranía del mercado y la tiranía del Estado” (p. 85). Tras lo dicho, es claro que la tiranía del mercado no resulta tan preocupante para Boulding, como la tiranía del Estado. Tal es la diferencia entre dos corrientes de pensamiento relativas a los estudios de paz, la estadounidense liderada por Boulding, y la escandinava, liderada por Galtung.

Debido a que los valores que priman en la corriente estadounidense son la posesión y la libertad, es decir, “la libertad dentro de los límites de *nuestra* propiedad”, la idea de la guerra no luce descabellada si se trata de practicarla en su defensa. Para Boulding, *Guerra y Paz* son, por tanto, fases complejas de un sistema cíclico en el que no es plausible el planteamiento de “no guerra”, pues éste desconoce su recurrencia y alternancia periódica en el curso de la historia (p. 78).

El politólogo italiano Norberto Bobbio (1998) se vincula a este debate, del lado de las soluciones disociativas (Boulding) al afirmar que no es debido cargar la palabra “paz” de sentidos que histórica y lexicográficamente no le corresponden (*paz negativa*, *paz positiva*). En su opinión, no existe un “problema por antonomasia cuya solución liberará de una vez por todas, definitivamente, a la humanidad del miedo, la esclavitud, la opresión, y la haga a partir de entonces feliz” (p. 167). Considera, más bien, que la paz es solo uno de los problemas que los hombres deben resolver de tanto en tanto. Más aún, afirma que en los últimos siglos existe un rechazo a considerar la guerra como un mal absoluto y la paz como un bien absoluto, debido a que no todas las guerras son injustas, ni todas las paces justas. No sorprende entonces su crítica al pacifismo, debido a que éste niega de manera radical toda guerra y la considera una fase superada de la historia humana.

La justificación o rechazo de la guerra/violencia da lugar a un tercer debate, que resulta sustancial, debido a que cuestiona la noción misma de paz y su legitimidad, así como su pretendido carácter de “universal”.

### ***Descolonización de la Idea Liberal de Paz***

En una perspectiva crítica más reciente se encuentra el investigador inglés en estudios de paz y conflicto, Oliver Richmond (2005), quien revela el origen liberal de la noción de paz, mencionando el impacto de la industrialización en el aumento de la escala de la guerra y en la democratización de los medios de violencia (p. 33). En su opinión, la paz liberal eclipsa las demás alternativas posibles de paz, pues desde un pretendido universalismo privilegia la experiencia occidental, a partir del Tratado de Westfalia ocurrido en 1648, en el cual se establece el principio de integridad territorial que da lugar al surgimiento del Estado nación. La paz liberal nace de la Ilustración y sus principios de racionalidad y soberanía, así como del imperativo moral kantiano, y se enseña como un modelo ideal que no se sabe bien si es práctico o inalcanzable (p. 208).

Richmond menciona la tendenciosa lectura que el Banco Mundial hace de este fenómeno, es decir, la paz vista como “una forma específica de gobernanza económica, apertura, control y modelos específicos de desarrollo”. Esta versión coincide con la de otras instituciones internacionales, como el PNUD o la ACNUR, y traza sin duda una orientación política económica que incide en los procesos de pacificación a nivel mundial. Lo contradictorio es que estos agentes actúan con frecuencia “como si la paz no fuera en absoluto problemática, como si se pudiera crear una paz universal a partir de un consenso construido en su área de cooperación”, por vía de un acuerdo elitista entre aquellos agentes que no habían sido 'iluminados' por estos enfoques.

En opinión de Richmond, dicha noción de paz no es más que un proceso de intervención internacional que posibilita tipos específicos de reforma y que “construye una versión de la paz como gobierno”, se trata, en menos palabras, de una paz que coloniza (p. 223-224). En consonancia con estas ideas, la investigadora Victoria Fontan (2012) alude a la crítica que se le ha venido haciendo a la paz liberal y la manera inconsistente como se han manejado los escenarios de posconflicto posteriores a la Segunda Guerra Mundial, respecto a la diferente valoración que se le otorga a los individuos y la pregunta acerca de “quién se beneficia de una paz cuya expresión es tan industrial como su promoción es idealista” (p. 50).

Fontan plantea la descolonización de la paz, a partir de los estudios poscoloniales, que dieran inicio con la obra del psiquiatra martiniqués Frantz Fanon. Desde esta perspectiva afirma que el paradigma utilizado para la colonización, es el mismo que irradia el neocolonialismo de la paz liberal en todos los lugares del planeta donde surgen conflictos. Su crítica se activa a partir de preguntar si “hay una universalidad de la ética, de los derechos humanos y de la cultura de paz”, pues considera que la defensa de ciertos valores encubre razones políticas neocoloniales. De este modo, la descolonización de paz parte de cuestionar la idea del cambio que se impone a toda costa, así como la exigencia de optar por un enfoque

holístico y sistémico de la paz, y la consagración de la ética y los valores que le son propios (p. 63).

Las versiones de la paz hasta aquí referidas, abren la puerta a una gran diversidad de lecturas posibles acerca del conflicto armado en Colombia y su salida negociada a partir de los dos acuerdos AUC - Estado y FARC-EP - Estado. En primera instancia, es preciso decir que estos acuerdos han privilegiado una paz negativa, materializada muy a regañadientes, ya que el fin de la guerra no ha sido unánime ni se ha evaluado la perspectiva estructural del problema. En segunda instancia, se ha ejercido una paz liberal, es decir, idealizada y tendenciosa que, por una parte, ha hecho creer que la firma de los acuerdos es la paz en sí misma, y por otra, ha afianzado el sistema económico regente sin concesiones con los grupos desmovilizados, particularmente con la guerrilla de las FARC-EP, ya que las AUC representaron la exacerbación del modelo neoliberal con la práctica de un capitalismo devastador de la naturaleza y sanguinario con los pueblos en los territorios.

### ***Arte sobre la Paz***

Una vez expuesta la noción de *paz*, es preciso plantear la de *arte sobre la paz*, que resulta inédita en el contexto colombiano, debido a que el *arte sobre la violencia* ha prevalecido, como fiel reflejo del conflicto social armado, a través de la *nueva figuración* (décadas de 1950 a 1970), el *arte indéxico* (década de 1980 a la fecha) y el *arte como reparación simbólica o memoria histórica* (década de 1990 a la fecha). Después de tantos procesos de negociación y acuerdos vividos en el país, el *arte sobre la paz* surgió solo a partir de la desmovilización de dos grupos al margen de la ley, opuestos y poderosos, las AUC (en 2005) y las FARC-EP (en 2016), al final de la fase más álgida del conflicto (1995-2005), cuya degradación sumió al país en la ingobernabilidad y el sometimiento, no solo por la pérdida de vidas, el despojo de tierras, el desplazamiento forzado y el exilio, sino debido a la falta de legitimidad del Estado a causa del entramado que dio poder al fenómeno

paramilitar en Colombia desde la década de 1980, razón por la cual hubo desconfianza en la sociedad civil debido a la imposibilidad de obtener justicia por las vías legales, asimismo:

la manipulación de los procesos judiciales perpetuó la impunidad, gracias a la cual los beneficiarios de la parapolítica o sus herederos siguen ganando escaños y puestos en los procesos electorales. (Comisión de la Verdad, 2022b, p. 516)

Se denomina *entramado* a las alianzas e intereses que involucran a actores armados y civiles pertenecientes a distintas ideologías, responsables en términos éticos, políticos y, muchas veces, directos, de los delitos cometidos durante la guerra (p. 19). Dicho entramado, ejerció una violencia auspiciada y tolerada por todas las corporaciones militares del Estado, en contra de todas las insurgencias, es decir, todas las facciones de la guerrilla, pero, además, contra campesinos y fuerzas políticas de izquierda consideradas colaboradoras de la guerrilla. Por su parte, los grupos guerrilleros, acentuaron su presencia mediante el secuestro y la extorsión, como principales estrategias para financiar la guerra.

El *arte sobre la paz*, es pues, un fenómeno nuevo, porque nueva es la posibilidad de imaginar ese complejo orden de las cosas, tan desconocido por generaciones en el país. Con todo, es preciso decir que los términos de la paz no son necesariamente los mismos para todos, pues dependen de las narrativas y de lo que cada parte cede o pierde en el propósito común de llegar a un acuerdo, por esa razón, la paz posible son muchas paces y el arte, con todo lo que pueda ser dicho a su favor o en contra, no ha sido ajeno al momento histórico que vive Colombia.

En consecuencia, el *arte sobre la paz* suele ocurrir en la contrastación de las versiones de la paz escritas e instituidas, y los contextos en los que tales propósitos pretenden ser aplicados. Por tanto, es un hecho que el artista que se acerca a esta perspectiva hace contacto con lo social-político, cada quien como puede, porque de manera tácita se le exige dicho discernimiento. Ocurre algo semejante a lo que señala Felipe Martínez Quintero (2013) para el caso de las prácticas artísticas que aportan en la construcción de la memoria

sobre el conflicto, las cuales suponen “una suerte de compromiso político del arte y del artista contemporáneo, reflejado en sus formas de intervenir los entramados culturales y políticos de la violencia sin provocar lecturas de espectacularidad mediática o escenarios de victimización” (p. 54). Solo que, en este caso, el compromiso también supone el grado de comprensión que el artista haga del fenómeno de la paz, es decir, su capacidad de distinguir lo que ésta significa más allá del “alto al fuego”.

Es interesante pensar en la recurrencia del tema de la paz en el contexto del arte colombiano durante el periodo de tiempo estudiado, en primer lugar, como un tímido impulso autónomo de los artistas, que no contaron con apoyos o financiación durante el gobierno de Uribe Vélez (2002-2010), aunque el marco institucional estuviera dado a partir del acuerdo AUC - Estado; y, en segundo lugar, como un reflejo de las políticas de Estado durante el gobierno de Santos Calderón (2010-2018). Si bien la mayoría de las piezas incluidas en el *corpus* no tuvieron apoyo gubernamental, o lo tuvieron de manera parcial o ineludible, es un hecho que el arte sobre la paz recibió un espaldarazo con el inicio de las negociaciones entre las FARC-EP y el Estado en 2012, particularmente orientado a manifestaciones que afirmaban la visión de paz que quería promover el Estado (la paz negativa), manifestaciones que podemos considerar limítrofes entre el arte sobre la violencia y el arte sobre la paz, es decir, la memoria histórica y la reparación simbólica. Estos apoyos, sin embargo, no hacen posible todo el arte sobre la paz, ya que existen muchas manifestaciones independientes que surgen de aprendizajes en diálogo con comunidades y en sinergia con múltiples agentes en los territorios y fuera del país. Por otro lado, no está de más decir, que el arte sobre la violencia nunca recibió apoyos explícitos por parte del Estado pues, con frecuencia, el Estado ha sido el gran agente sobre el que recaen las denuncias.

Ahora bien, las causas del *arte sobre la paz* están abiertas a debate, es decir, si se trata de un tema de moda; un tema provocado por el Estado en concordancia con su agenda política, o un tema inevitable para los artistas en la banda elástica del tiempo que aglutina

causas y consecuencias. Así mismo, podemos pensar en el oportunismo derivado de esta situación, pero también en la coherencia con los procesos históricos que desencadenaron un acuerdo con la guerrilla más fuerte y longeva de América. En otras palabras, podemos decir que surge un *arte sobre la paz* en Colombia porque la paz es un tema sustancial de política pública en Colombia, pero también porque la paz se irradia como una posibilidad en el discurso y en el inconsciente colectivo.

Durante mucho tiempo el arte en Colombia fue uno de los escasos medios que se manifestó de manera crítica acerca de la magnitud y gravedad de los hechos vividos en el conflicto armado, aunque solo en ciertos casos y contextos, y lo hizo al amparo de la licencia que le confiere el lenguaje simbólico, es decir, debido a su carácter polisémico, que hace uso de la ambigüedad, la insinuación y el absurdo, entre otros posibles recursos. Sin duda, el *arte sobre la violencia* es una categoría en el contexto colombiano, y su condición inmanente es la denuncia, que puede ser directa o sutil. A su vez, el *arte sobre la paz*, aunque puede hacer uso de la denuncia como uno de sus posibles sentidos, se centra en la interpretación de dicho fenómeno, esto es, en su concepción de paz negativa (*arte en lugar de justicia*) y, por tanto, limitada; en las maneras posibles de trascender el conflicto (*arte como vía de paz*) y en la reflexión crítica en torno a sus procesos y paradojas (*arte crítico sobre la paz*).

Ahora bien, *arte sobre la violencia* y *arte sobre la paz*, como sabemos, coinciden en la categoría de arte político, que ha sido la etiqueta usualmente utilizada para agrupar a todas las manifestaciones que tratan temas sociales, sin embargo, no es posible pensar que el *arte sobre la violencia*, es decir, el arte como denuncia, es todo el arte político, o que los únicos asuntos del arte político sean la violencia y la paz. El arte político es, como vimos con Rancière, el que se vincula con la realidad, pero la realidad es más que la denuncia y es más que la reflexión en torno a la violencia y la paz.

Lo político es lo que nos compete a todos, porque todos somos lo político, por esto resulta conmovedor lo ocurrido durante el paro nacional, en medio de la pandemia, a causa

de un gobierno desentendido de la realidad, al punto de programar una reforma tributaria que haría de la pobreza algo mucho más proclive a la generación de violencia, en un contexto ya golpeado por todas las violencias. El crítico Santiago Rueda expresa lo que puso boca arriba esa crisis social en el campo del arte:

con el paro, me parece que se da una expresión masiva popular, por las causas que fuera, pero que no se habría podido dar sin un proceso de paz [...] mucha alegría en medio de la tragedia del paro, como ver todos esos jóvenes saliendo, eh, y no solo saliendo a protestar [...] los escuchabas hablar siempre de arte y eso yo nunca lo había visto en Colombia [...] nunca has visto a nadie que estuviese hablando de que el arte era importante para algo [...] ponían en un lugar tan prioritario, como el de la protesta, el hecho de estar pintando o de estar compartiendo la comida, de bailar, de tener la música, (eso) significa un cambio de conciencia gigantesco. —Sin conservare el original— (Comunicación personal, 05/04/2022)

Rueda también afirma que, en ese momento tan difícil, el arte académico no se comprometió, pues ni sus artistas y curadores se quisieron exponer a la estigmatización de pertenecer a la izquierda, por eso opina que el arte político es una forma de hacer arte que podría equipararse con una moda.

Pues bien, el *arte sobre la paz* es un resultado de los acuerdos, un salto generacional que trasciende el "no es posible", aunque eso no quiera decir que deba ser concesivo, y tampoco quiere decir que sea realmente comprometido. El *arte sobre la paz* incluye, por tanto, el monumento hecho por la primera línea de jóvenes que se jugó la vida en Puerto Resistencia (Puerto Rellena), Cali, porque vida posible no había, dada la magnitud de la violencia estructural en Colombia, que allí tenía uno de los epicentros más inequitativos del país. En esa ciudad y en otras, hubo gestos poderosos, como el de los indígenas misak, que tiraron las esculturas de los conquistadores españoles Sebastián de Belalcázar, fundador de Cali, y Gonzalo Jiménez de Quesada, fundador de Bogotá, también en medio del paro

nacional (Figura 40). Esos gestos decoloniales son *arte sobre la paz*, incluso lo son algunas piezas que llegan a la feria de arte contemporáneo ARTBO y a las galerías, a bienales internacionales y al Salón Nacional de Artistas.

**Figura 41**

*Indígenas misak festejan tocando tambores y flautas sobre el pedestal de la escultura de Gonzalo Jiménez de Quesada, luego de derribarla el 7 de mayo de 2021, durante el paro nacional.*



Los agentes de enunciación que se manifiestan a través del arte, integran, con o sin conciencia de ello, una posición ideológica y, por ende, política. El arte colombiano que afronta la noción de paz, se expone, de manera ineludible, a un contexto social polarizado, a causa del enfrentamiento entre las fuerzas del Estado, grupos paramilitares y guerrillas, así como grupos delictivos cuya única consigna es la generación de dividendos económicos. El *arte sobre la paz* es un arte ideológico porque exige la revelación de valores y antivalores, pero, además, porque supone una interpretación posible de los hechos, así como de las nociones consustanciales de violencia y paz.

***Contracturas y Estiramientos***

El arte sobre la paz no es una prédica moral, aunque la moralidad suele ser utilizada para juzgarlo, por eso es *arte sobre la paz* y no *arte para la paz*, ya que puede manifestarse acerca de ese fenómeno, pero no está comprometido a construir la paz, esa no es su responsabilidad, el arte en general no actúa de manera responsable, solo se manifiesta. El

*arte sobre la paz* puede ser hecho por artistas autodidactas, víctimas, líderes sociales, colectivos, artistas académicos o la combinación de algunos de ellos.

El *arte sobre la paz* puede cuestionar el imaginario dicotómico —paz/guerra—, aunque no siempre lo hace; puede estar en contravía de la linealidad y el pensamiento único, y también puede asumir las diferencias, la variabilidad y la incertidumbre. La paz apenas empieza con la firma de los acuerdos, el trabajo posterior es duro y supone la instrumentación de la justicia, es decir, la reparación plena y efectiva de las víctimas, la no repetición de los hechos violatorios y, por tanto, las garantías básicas para una vida digna. Desde esta perspectiva, la reparación simbólica y la memoria histórica, sin todo lo demás, no pasan de ser acciones que requieren los servicios de un arte dispuesto a asumir la “responsabilidad social” de representarlas. El *arte sobre la paz* es una consecuencia de la noción de paz presente en el discurso social. Veamos ahora la percepción que tienen algunos historiadores, críticos e investigadores acerca de la ocurrencia o inexistencia de este fenómeno, así como sus términos.

Para Katia González no existen expresiones del arte en Colombia cuyo asunto sea la paz, porque las reflexiones están todavía “con el pie puesto en la violencia, en el conflicto armado”, más bien puede hablarse de la manifestación de otras voces que deben ser escuchadas, las de la gente que defiende los territorios, los líderes sociales; temas como el racismo, la minería, la reivindicación del campesino, la soberanía alimentaria; acciones como cuidar, contener al otro, hacer el trueque, compartir, cultivar, garantizarse la propia comida, y nuevos agentes como los artistas indígenas, todo esto abriéndose paso en “el relato grueso de la violencia” (Comunicación personal, 31/03/2022).

Entre tanto, Santiago Rueda alude a los fallidos procesos de negociación que llevó a cabo el gobierno de Belisario Betancur (1982-1986) con las FARC-EP, el M-19 y el EPL, cuando tuvo lugar una campaña visual en la que se cooptaba de manera muy elemental a la ciudadanía y también a los artistas, para que pintaran palomas de la paz en el espacio público

o las representaran en sus obras (Figura 41). Con todo, la percepción más inmediata que tiene Rueda acerca de un eventual arte sobre la paz se sitúa entre 2016 y 2017, cuando los fotógrafos testificaron la firma del acuerdo, la entrega de las armas y la reincorporación a la vida civil de los guerrilleros de las FARC-EP. El epílogo visual del conflicto en su última fase fue *El Testigo*, una exposición de Jesús Abad Colorado que incluyó cerca de 500 fotografías tomadas entre 1992 y 2018. (Comunicación personal, 05/04/2022).

**Figura 42**

*Paloma de la paz con dedicatoria al presidente Belisario Betancur, Fernando Botero, 1984, óleo sobre lienzo.*  
*Paloma de la paz pintada por vecinos en el barrio Santa Fe de Medellín, el 26 de agosto de 1984, en respuesta a la invitación del presidente.*



Alejandro Gamboa no ve probable la construcción de un concepto sólido que defina un arte *para* la paz, pues si se plantea en esos términos, sería necesario construir un concepto del arte que no es *para* la paz, de modo que “sus contornos son completamente indefinibles y son, por lo menos, terriblemente porosos”, sin embargo, debido a que muchas personas se enuncian como artistas que trabajan en torno a la paz, “podemos pensar que sí, que en Colombia hay un arte *para* la paz”, aunque su definición pueda resultar problemática (Comunicación personal, 08/04/2022).

Manuela Ochoa ve con claridad este momento de transición a partir de 2013, cuando la paz irrumpió como tema en el arte, en respuesta al apoyo otorgado por algunas instituciones del gobierno Santos Calderón y su propósito de posicionar la paz como

escenario futuro, esto impulsó un cambio en las metodologías del arte, particularmente el interés de los artistas por trabajar con comunidades, asimismo, Ochoa percibe un cambio en el lenguaje, que normaliza la mención de la justicia transicional, el postconflicto, la reconciliación o la ley de víctimas. En su opinión, esta ley da una inusitada relevancia social a las víctimas y, en el contexto del arte, las torna más autónomas, pues ya no necesitan que el artista les diga qué hacer y cómo, “las víctimas están organizadas de mil maneras para crear sus propias representaciones, sus propias obras, sus propios procesos”.

Ochoa advierte el trabajo de artistas que proponen a las víctimas como personas resilientes y no como dolientes, del mismo modo, identifica víctimas que hacen un arte en el que se representan como “denunciantes, defensores de Derechos Humanos, activistas”. Menciona, además, que los excombatientes surgen como un agente en el arte, aunque de manera tímida y gradual, al ser incluidos en obras escénicas, en espacios académicos, al ser reconocidos como artistas en algunos contextos, además de ser representados en las narrativas cinematográficas recientes (Comunicación personal, 28/04/2022).

Todo este revuelo en torno a la paz ha sido incorporado a las prácticas artísticas con nuevas maneras de hacer, de documentar lo hecho y enseñarlo. En ese proceso, el arte no solo sale del taller, sino que va a las geografías de la violencia para articular sus propias versiones simbólicas de los hechos, por medio de trabajos que, si no suponen la colaboración, al menos confirman el encuentro y la negociación entre artistas y comunidades. Alejandro Gamboa (2016), se refiere a la representación de la memoria de la violencia en estos términos:

Suprimir la complejidad del fenómeno de la guerra (con sus determinaciones económicas, políticas, históricas, ideológicas, entre otras) propicia el despliegue de sentimientos morales que pueden ser fácilmente absorbidos por el poder hegemónico. El arte tiene la posibilidad de mantener abiertos los sentidos, producir disturbios, desfijar las representaciones fijas, insertarse por las fisuras de los discursos

hegemónicos y desnaturalizar las estructuras sociales que consideramos naturales. O, por el contrario, puede proponer representaciones consensuales y estereotipadas. (p. 39)

Esta reflexión puede ser aplicada al *arte sobre la paz*, pues también hay allí “representaciones consensuales y estereotipadas” y, por tanto, es necesario “producir disturbios, desfijar las representaciones fijas, insertarse por las fisuras de los discursos hegemónicos y desnaturalizar las estructuras sociales que consideramos naturales”. Esto supone leer de manera crítica el discurso oficial de la paz, representado por los ideales que la política de Estado ha querido diseminar, es decir, la noción de paz liberal de la que habla Oliver Richmond, la paz que coloniza imponiendo a destajo una forma de gobernanza económica y modelos específicos de desarrollo. En consecuencia, podemos poner en cuestión los discursos de ese arte de Estado, pero además precisamos revisar la manera como se permea en el arte la idea de monumento, la equívoca percepción que existe acerca del final del conflicto, o el perturbador llamado al acuerdo sin una paz estructural que al menos exista como voluntad política.

En este sentido, Gamboa alude al debate sobre arte, memoria y representación de las víctimas, planteando que se trata de un inmenso conjunto de manifestaciones que siempre dice lo mismo, es decir, que reitera cuatro o cinco argumentos, al punto de hacerlos casi incuestionables, mientras que re-victimiza y disuelve “las estructuras y los marcos que le dan continuidad a la guerra en Colombia”. En su opinión, este arte ejecuta la acción hegemónica de aplanar la guerra en algo “abstracto, infame e indiscutible”, procurando un consenso fácil —“la guerra es horrorosa ¡y claro que lo es!”—, en cambio de: (1) entender que la guerra no ha terminado; (2) la guerra tiene unas condiciones que la originaron, y (3) los artistas no deben ser solo tramitadores del duelo de las víctimas, sino dar cuenta del por qué de la guerra, quiénes la ocasionaron y cuáles han sido sus consecuencias (Comunicación personal, 08/04/2022).

Paralelamente, el *arte sobre la paz* o su proceso para serlo, es visto por Adriana Roque Romero, como un tipo de expresión proclive a instrumentalizar las prácticas artísticas en aras de la idea grandilocuente de reconciliación, verdad, catarsis colectiva y posibilidad de un nuevo futuro. Roque reclama espacios para un arte disidente y contestatario que impugne la homogenización y el consenso, uno que se encuentre eximido de indicadores de impacto social y en el que “no haya una conclusión, sino múltiples puntos de vista”. Esto, además, un arte que eluda la re-victimización, planteando un encuentro más equitativo entre artistas y comunidades (Comunicación personal, 05/04/2022).

Por su parte, Rubén Darío Yepes afirma que en Colombia ha habido mucho arte sobre la violencia y el conflicto armado, pero es problemático asegurar que existe un *arte sobre la paz* porque no se sabe con certeza qué es eso. Yepes, sin embargo, llama la atención acerca de la falta de profundidad que existe en una gran parte de la producción cinematográfica y del arte visual reciente, pues suele reflejar un desconocimiento de “las raíces de la violencia en Colombia, los problemas de la posesión sobre la tierra y las divisiones entre centro y periferia”. A este tipo de manifestaciones las llama “mediaciones poéticas de la violencia” y, por eso, echa de menos un arte materializado por artistas investigadores, que parta de material histórico y que piense “las circunstancias más allá de producir unos gestos que nos afectan” (Comunicación personal, 31/03/2022).

Entre tanto, Camilo Ordóñez da cuenta de esta transición entre 2013 y 2017, y asegura que la guerra ha perdido presencia en las prácticas artísticas como reflejo de la disminución de los actos de guerra durante las negociaciones entre las FARC-EP y el Estado, y durante los primeros meses posteriores a la firma del acuerdo. En su opinión, estas circunstancias tienen una repercusión social, ya que “la guerra, el conflicto, dejan de estar en el imaginario de muchos jóvenes, adolescentes, y pre adolescentes” (Comunicación personal, 28/04/2022). Es así como la guerra político-ideológica pierde vigencia de manera gradual, para dar paso a una guerra cuyo epicentro es el mero rédito económico.

El *arte sobre la paz* puede desembocar en representaciones superfluas o profundas, esto es, arte en el sentido canónico de la expresión, o puede tratarse de vestigios de los encuentros que sostienen artistas y comunidades en los territorios, pero también técnicas de investigación científica puestas al servicio de la verdad y, además, hallazgos históricos resignificados, procesos de enseñanza/aprendizaje, puestas en escena *naïf*, monumentos, memoriales y museos, por tanto, el *arte sobre la paz* es diverso en su expresión y en los medios que utiliza.

Las manifestaciones del *arte sobre la paz* que surgen de la relación entre artistas y comunidades no siempre conducen a los contextos reconocidos por el arte, se quedan, muchas veces, en el ámbito de la intervención social. Otras veces trascienden ese contexto mediante los conocidos dispositivos de la exposición, el catálogo, la crítica, la venta de obra y el coleccionismo. Sin embargo, este no es un paso fácil de dar, ya que implica no solo a los artistas, sino a comunidades que pueden o no hacer parte de dicho proceso. Surgen entonces algunas preguntas: ¿para quién se (re)presenta? ¿con qué fin? ¿la difusión de los hechos puede cambiar algo? Estas preguntas anodinas, dan lugar a otras, que surgen ya en el contexto del arte: ¿qué tan coherente es el proceso de este trabajo? ¿qué relación se establece entre artista y comunidad? ¿qué tan morales son los términos de esa interacción? ¿qué lectura hace esta pieza acerca de las nociones de violencia y paz? No puede haber un rasero ético para determinar qué es *arte sobre la paz*, pero talvez este elemento pueda facilitar su comprensión y estimación.

En este mismo contexto, lo que separa al arte visto como un ejercicio extractivo, de la acción solidaria y consecuente con las comunidades, es el beneficio económico y su manera de practicarlo, si salvamos este obstáculo estamos, de manera llana, en el ámbito del arte y lo que éste es capaz de expresar. Ahora bien, entre más cerca están los artistas de las comunidades, sus manifestaciones parecieran ser más auténticas, o dignas de ser tenidas como tales, y esto es razonable si asumimos que las conocen más y, en consecuencia, pueden

entender con mayor claridad lo que allí sucede, aunque no necesariamente puedan manifestarse acerca de ellas de una manera más eficaz.

Dicho lo anterior, el *arte sobre la paz* puede surgir —o no— del encuentro entre los artistas y las comunidades, en las comunidades que deciden o no vincular artistas en sus procesos, como una búsqueda de los excombatientes que procuran entrar en el sistema/mundo contra el que combatieron, en los artistas que se nutren de acervos documentales, o en aquellos agentes que hacen su trabajo, apoyados en las fuentes que tienen a mano.

Las vías que tiene el arte para simbolizar la violencia y la paz son muy diversas, y se hallan determinadas por su grado de transparencia, es decir, la manera directa o indirecta como se manifiestan acerca de los hechos, de modo que podemos ubicar en los extremos de la escala, una manera transparente y directa en el arte “panfletario”, que es también más fácilmente entendible, y una manera difusa o indirecta en el arte con distintos grados de simbolización, que requiere la participación activa —y la formación— del espectador para interpretar lo que ha sido codificado por el artista. Podríamos decir, en consecuencia, que la primera hace contacto con un público popular y la segunda, con uno especializado. El *arte sobre la paz* cabe con relativa facilidad en tal espectro, por esto se identifica con lo que expresa Rubén Darío Yepes respecto al *corpus* de investigación que lo condujo a su libro *Afectando el conflicto* (2018a):

las obras estudiadas aquí no ofrecen un sitio de consumación adecuado, ellas no proveen justicia o reparación, no articulan la “verdad” del conflicto, no constituyen formas de redención. Esas obras conmueven, pero no pueden apaciguar la inquietud sensible producida por los afectos que propician, pues es esta una capacidad que no solo las supera, sino que también excede al arte mismo. (p. 58)

Es utópico el propósito de transformar la realidad desde el arte, pues su espectro de incidencia suele estar limitado a las élites, sin embargo, el arte evidencia las maneras como

son simbolizados fenómenos sociales y políticos, y esa simbolización pasa por el nivel de comprensión que tiene el artista acerca de la realidad que lo mueve a manifestarse, es decir, su capacidad de investigarla/conocerla. Aunque el propósito del arte no sea el proselitismo o el consenso, existe en el arte político un vínculo innegable con la ideología y la lucha por el poder. Surgen entonces las nociones de arte ideologizado, arte panfletario, arte/activismo, arte como solicitud de justicia, pero también las ya planteadas nociones de *arte en lugar de justicia*, *arte como vía de paz* y *arte crítico sobre la paz*. Estas últimas integran las formas posibles del *arte sobre la paz* (Figura 42).

### Figura 43

*Categorías y subcategorías del arte sobre la paz. Elaboración propia.*

ARTE SOBRE LA PAZ		X <sup>n</sup>
<b>arte en lugar de justicia</b> memorial proyección de paz	<b>arte como vía de paz</b> tránsito resistencia	
<b>ARTE CRÍTICO SOBRE LA PAZ</b> post-acuerdo pedagogía ironía		

Así que en adelante veremos las nociones que abarca el *arte sobre la paz* o, dicho de otro modo, las estrategias que utiliza el arte en Colombia para manifestarse acerca de ese escurridizo asunto. Las versiones históricas del conflicto emanadas de la Comisión de la Verdad y la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) nos han enseñado los complejos matices que componen este fenómeno. Dichas instituciones de la justicia transicional revelan que entre los agentes armados no hay víctimas o victimarios absolutos y, por tanto, el trabajo de la paz nos compete a todos, ya que:

Las instituciones, la economía, la sociedad le han dado todo a la guerra: los impuestos, la narrativa, sus hijos. Es poco el chance que se le ha dado a la paz como

programa de largo plazo. Tampoco se ha hecho un esfuerzo serio por la reconciliación entre los colombianos (Comisión de la Verdad, 2022b, p. 581).

### **Arte en Lugar de Justicia**

El *arte en lugar de justicia* asume, con o sin conciencia, que el conflicto y las razones del mismo se han resuelto sin que esto ocurra plenamente, es decir que conmemora una *paz negativa* o en proceso, sobre la idea del “borrón y cuenta nueva”, y lo hace mediante dos estrategias, el *memorial* o la simbolización de un pasado violento y consumado, y la *proyección de paz* o la percepción acrítica que da por sentada la paz, sin atender a sus procesos y dificultades implícitas.

El *Arte en lugar de justicia* supone, entonces, una certidumbre anticipada respecto al cumplimiento de los acuerdos, pues valida la existencia de una paz inconclusa y la hace creíble, esto es, la recrea desde el plano simbólico, mediante representaciones que pueden ser leídas como un reflejo de los recurrentes procesos de amnistía (perdón al delito) e indulto (perdón a la pena) que han caracterizado las dinámicas de la paz en Colombia desde el siglo XIX. Gonzalo Sánchez (2006) se refiere justamente a la dificultad de la ley colombiana para castigar a los derrotados, favoreciendo, de esta manera, la injusticia y estableciendo la amnesia como un horizonte común respecto al pasado que se quiere abandonar a toda costa en aras de la paz (p. 16).

Por consiguiente, el *Arte en lugar de justicia* supone una incongruencia conceptual en la cual la “voz” del artista opera como “garante” simbólico de lo acordado, de modo que se compromete con una paz superficial, a través de representaciones conmemorativas o irreflexivas que no están del lado de la denuncia, pero tampoco de los posibles sentidos que existen en la noción de paz más allá del “cese al fuego”.

Ahora bien, estas expresiones pueden no buscar de manera premeditada la representación de una paz liberal (Richmond) o neocolonial (Fontan) que aligere la carga al Estado para justificar un modelo específico de desarrollo económico y la defensa de ciertos

valores “universales”, mediante el protocolo del acuerdo, sino que pueden ser, simplemente, una respuesta inmediata al problema que supone representar la paz, una respuesta binaria que parece conocida por todos y que luce incuestionable, tautológica (guerra/paz), es decir, una respuesta sin historia respecto a las razones y la trayectoria del conflicto; sin responsables ni deudas en términos de verdad y justicia, y sin compromisos en lo concerniente a la reparación, las garantías de no repetición y los términos posibles de una paz estructural.

El *Arte en lugar de justicia* suele ser la vía favorita de los contextos diplomáticos, es decir, aquellos en los que el Estado precisa de la ratificación y el consenso, pues allí se omiten sin atenuantes las objeciones ¿quién puede estar en contra de la paz? ¿quién se atreve a cuestionarla? No obstante, es claro que los términos de la paz no son una verdad de a puño, siempre igual en todas las circunstancias, y tampoco son algo inmóvil y acabado, y esa es, justamente, la confusión que inhibe otras opiniones. Existe entonces, una censura implícita que puede desencadenar estas soluciones simbólicas, o una interiorización de la historia hegemónica por parte del artista o los agentes que lleven a cabo la tarea de representar la paz.

Así pues, esta noble tarea de representar la paz se aproxima al símbolo casi inconsciente de la paloma, el memorial, la redención de las víctimas o la ilustración del acuerdo. Otras formas, fundadas en la duda, la reflexión y la paradoja, por mencionar solo algunas, pasan a ser consideradas como impropias de ese *momento*. Digamos que el *arte en lugar de justicia*, puede ser visto como una manifestación de la credulidad. Siempre será difícil cuestionar la paz, tal vez por eso ni el arte se atreve a hacerlo, o al menos no de forma tan frecuente.

***Razones para el Disenso.*** El *Arte sobre la paz* ha sido prolífico en Colombia durante el período 2005 - 2022, debido, principalmente, a la desmovilización de las Autodefensas Unidas de Colombia AUC (2002-2006) y el proceso de negociación y firma del acuerdo de paz, entre el Estado y las FARC-EP (2012-2016). Ambos hechos fueron ampliamente objetados por sus opositores políticos y representaron paces parciales, pues no involucraron

de manera simultánea a todos los agentes armados ilegales, tal como propone el gobierno de Petro Urrego (2022-2026) con su formulación de una *paz total* como política de Estado que no solo incluya a los agentes armados ilegales, sino a la sociedad civil que ha estado en medio de la confrontación. La *paz total* también se propone programar una inversión social en las regiones más golpeadas por la violencia y, con ese gesto, se propone la búsqueda de una paz más compleja, a la altura de las condiciones socioeconómicas de un país como Colombia.

Respecto a los dos acuerdos mencionados es preciso referir las razones que ponen en entredicho sus términos de negociación y cumplimiento. El acuerdo AUC - Estado ha sido polémico debido a las inconsistencias que supusieron las apresuradas extradiciones de los jefes paramilitares a los Estados Unidos, cuyo propósito fue impedir que “relataran públicamente sus relaciones y colaboraciones con la cúpula del Estado y la clase política y empresarial colombiana”. (Romero, 2019, p. 199). Este acuerdo reveló una desatención en el tema de las víctimas y la administración del pasado (Naranjo y Muñoz, (2019, p. 220), y un desconocimiento acerca del despojo de tierras y el retorno de las víctimas, debido a que supuso una restitución inefectiva e inexistente (Piedrahíta y Machuca, 2019, p. 241).

El acuerdo AUC – Estado representa una paz sin verdad, justicia o reparación, es decir, una paz de protocolos, llena de inconsistencias y encubrimientos ¿Puede haber entonces una representación de la paz bajo estos términos? Claro que sí, y además una que ponga a prueba el color blanco, la paloma, la corona de laurel o el cañón amarrado de un arma. Admitir —y conmemorar— una paz en estos términos sería, en el decir de Galtung, “una parodia del concepto”.

Su contraparte, el acuerdo FARC-EP – Estado puede ser valorado a través del monitoreo de resultados que hace el *Instituto Kroc*, de la Universidad estadounidense de *Notre Dame*, el cual ha fungido como organismo independiente evaluador de su cumplimiento mediante la *Matriz de Paz*, única fuente de datos que permite comparar 51

temas diferentes en todos los acuerdos integrales firmados desde 1989<sup>11</sup> (Kroc Institute, s.f.). Ahora bien, ninguno de estos acuerdos ha puesto en práctica más del 75% de lo suscrito; su implementación ha sido larga y secuenciada, a veces verificable después de diez años<sup>12</sup> y dichos acuerdos suelen ser renegociados por las partes debido a discrepancias respecto a la interpretación de lo escrito (Grasa, 2020, p. 9).

A cinco años de su firma, el acuerdo de paz suscrito entre las FARC-EP y el Estado (2016), tiene como sus dos puntos más débiles en términos de cumplimiento, la Reforma Rural Integral, con el 4%, y la participación política, con el 14% de las disposiciones satisfechas en su totalidad<sup>13</sup> (Instituto Kroc, 2022, pp. 22 y 24). Estos son, justamente, los puntos que atañen a las causas históricas del conflicto. Durante el post-acuerdo ha tenido lugar un reavivamiento de la guerra debido, en gran medida, a una falta de voluntad para dar cumplimiento a la negociación, durante el gobierno Duque Márquez (2018-2022). A estos hechos debe sumarse el asesinato selectivo de líderes sociales y reincorporados de las FARC-EP, así como los permanentes asedios al acuerdo por el ala política uribista, que sigue siendo la principal detractora de la paz firmada por el Estado. Se olvida fácilmente que antes que acuerdo, existe la negociación y que, en seguida, procede dar paso al obligatorio cumplimiento.

Es pertinente hacer una distinción entre las piezas que refieren la paz en términos de la finalización del conflicto y las que aluden a las víctimas de la sociedad civil. Esto es obvio, las víctimas de la sociedad civil no estaban armadas, es por esto que entre los agentes armados no se habla de víctimas, sino de combatientes y no se habla de crímenes, sino de guerra

---

<sup>11</sup> Sin embargo, sus datos no incluyen el acuerdo AUC – Estado de Colombia.

<sup>12</sup> El instituto Kroc ha previsto una implementación entre el Estado colombiano y las FARC-EP, de quince años, debido a que considera este acuerdo como, posiblemente, el más comprehensivo del mundo.

<sup>13</sup> Los otros cuatro indicadores de evaluación contemplados y su grado de compleción a noviembre de 2020 son: el fin del conflicto (49%); la solución al problema de las drogas ilícitas (21%); el acuerdo sobre las víctimas del conflicto (27%) y los mecanismos de implementación, verificación y refrendación, (58%).

## ***Memorial***

La memoria es el propósito central en esta subcategoría, es decir, la expedita alusión al pasado. *Memorial* es una palabra tomada del inglés, que refiere un objeto, a menudo grande y de piedra, hecho para preservar la memoria de un suceso, una persona o un grupo de personas. El memorial es, por tanto, un llamado a la memoria, pero qué es lo que se reclama como digno de ser recordado, y de qué manera se propone recordarlo.

Los memoriales son un tema establecido en el arte durante un post-acuerdo o tras la finalización de una guerra. Hay algo en ellos que urge la recordación de lo sucedido, muchas veces para honrar a quienes murieron en el enfrentamiento, pero también para referirse a hechos atroces e inhibir su repetición. En otras circunstancias, son los lugares mismos y su historia los que adquieren esa condición. Todo lugar de memoria —memorial— tiene consigo una narrativa, una manera simplificada de contar la historia que le dio sentido. Dicha narrativa es clave para entender lo que ocurrió y muy frecuentemente pasa a través del arte y sus modos de representación.

Existe ya una larga tradición de la memoria simbolizada en torno al enfrentamiento armado: esculturas, monumentos, puertas, torres, obeliscos, cenotafios, jardines, tumbas del soldado desconocido, campos de guerra, cementerios, museos. Este repertorio expresivo tiene la función social de rememorar la muerte violenta y sus razones. Hay en todos esos signos un propósito pedagógico, que superpone los horrores del pasado al presente, “para no olvidar”, “para no repetir”, esa pareciera ser la proclama.

Con frecuencia se atribuye a los memoriales una función tendiente a la reparación de las víctimas y la elaboración del duelo. El memorial pareciera ser el colofón público que reconoce lo sucedido y que con su aura de permanencia aglutina todo el drama de la violencia en un lugar determinado: los dolientes tienen ya donde trocar sus pérdidas por un resarcimiento psíquico. Sin embargo, la investigadora Erika Doss (2002) plantea para el caso del *Oklahoma City National Memorial*, erigido en honor a las víctimas del atentado al

edificio Alfred P. Murrah, en 1995, y aduce que las formas monumentales de dicho memorial “fomentan el perdón y el olvido, en lugar de la urgencia de enfrentar la causa del duelo”, por esa razón, lo considera una medida anestésica que borra el contexto histórico-político en el que ocurrieron esas muertes (p. 78) (Figura 43).

**Figura 44**

*Oklahoma City National Memorial, 1997-2001.*



En concordancia con lo anterior, el sociólogo John Nagle (2008), opina que la práctica de la memoria en vez de optar por la catarsis y la redención que suele derivar de los memoriales, debe priorizar la función educativa que generan las conmemoraciones, de modo que se impida la futura repetición de los hechos. La reflexión de Nagle se centra en el acuerdo de Belfast, entre el Estado británico y el de Irlanda del Norte, afirmando respecto a la pedagogía implícita en la conmemoración, que es preciso establecer una síntesis práctica en torno a las preguntas “‘qué’ debe enseñarse y ‘por qué’, con consideraciones sobre cómo debe llevarse a cabo esa enseñanza” (p. 31).

Esta es la dualidad que se abre a debate: entre el lugar de memoria hecho para el duelo de los muertos y la conmemoración educativa hecha para los vivos y las generaciones futuras. El investigador José Falconi (2020) va más allá al preguntarse por la violencia estructural y el posible sentido de los lugares de memoria: ¿cómo pensar en memoriales si aún es un problema no resuelto? En efecto, el memorial presupone una narrativa finita “con

un comienzo y un final definidos”. Falconi propone la transformación del espacio de memoria en un estadio previo, el espacio de denuncia “que busca informar y denunciar hechos actuales, y no conjurar una presencia mediante el recuerdo” (p. 318).

Tenemos entonces que no es posible ejercer memoria acerca de algo que aún no hace parte del pasado, como es el caso del conflicto social armado en Colombia. Sin embargo, además de la denuncia, también es posible ejercer reflexiones en torno a la paz —desde el arte—, y el memorial es una de ellas, aunque suele ser la más predecible. En efecto, el grado de credibilidad ha sido puesto a prueba en el caso colombiano, debido a que existe casi una decena de acuerdos de paz entre el Estado y diversas facciones armadas en las últimas ocho décadas, acuerdos parciales e insatisfechos que funcionan como una salida con beneficios para la lucha armada ilegal y como una ratificación del Estado con un nivel bajo de compromiso.

Claudia Girón se refiere justamente a la simbolización del conflicto y su terminación en el caso de Irlanda del Norte, cuando alude a *Hands Across the Divide*, una escultura de Maurice Harron emplazada en la ciudad de Londonderry en 1992 (Figura 44). En ella vemos a dos personas, una de cada lado del puente Craigavon, con la intención de darse la mano, pero aún sin tocarse. Esta escultura representa la reconciliación no consumada, el inicio de la paz en el post-acuerdo, en ella existe la idea de proceso. Girón compara este escenario simbólico con el caso colombiano, pues

ha habido varios acuerdos de paz donde se dan las manos, se abrazan, se dan golpes de espaldas, pero luego empiezan a matar a todo el que se desmoviliza y esto genera pánico, la gente no cree en la paz, la gente banaliza la paz, la gente sueña con una paz perfecta. (Comunicación personal, 22/10/2021)

**Figura 45**

*Hands Across the Divide, Maurice Harron, Londonderry, Irlanda del Norte, 1992.*



En este ejercicio de pensar la paz surgen, cuando menos, las siguientes preguntas: ¿un memorial para aludir a las víctimas civiles o a los caídos en un enfrentamiento armado? ¿para conmemorar la paz o para representar una victoria / derrota militar? ¿para aludir al pasado o denunciar el presente? ¿para reflexionar en torno a la violencia o la paz? ¿para ejercer duelo o para advertir acerca del futuro? ¿un memorial con nombres, fechas y explicaciones acerca de lo sucedido? ¿un memorial hecho con armas, con las armas de quiénes?

**Kusi Kawsay, Vida Venturosa y Apacible.** En el acuerdo FARC-EP – Estado se estipuló la construcción de tres monumentos que se harían con las armas entregadas por el grupo guerrillero tras su desmovilización, uno de ellos se emplazaría en Colombia, otro en la sede de las Naciones Unidas, en Nueva York y uno más en Cuba, país referencial en términos ideológicos para las FARC-EP, y garante de las negociaciones entre 2012 y 2016, año en que se consolidó el acuerdo. A la fecha solo se han realizado las dos primeras piezas: *Fragments*, obra de la escultora Doris Salcedo, ubicada a dos calles del Palacio de Nariño, en el centro de Bogotá y *Kusi Kawsay*, obra del artista colombiano —nacido en Chile— Mario Opazo, quien emplazó su escultura en el Jardín de las Rosas de la ONU (Figura 45).

**Figura 46**

*Kusi Kawsay, vida venturosa y apacible, Mario Opazo Cartes, sede de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), Nueva York, 2019.*



*Kusi Kawsay* es una palabra compuesta en quechua que significa “vida venturosa y apacible”. La poética de esta pieza parte de las cosmogonías ancestrales de América y su idea de vincular lo terrenal y lo espiritual. De este modo, Opazo realiza la apropiación simbólica de una canoa o coyuco, que inserta en la tierra para aludir al tránsito entre un lugar de enterramiento —hipogeo— y el cielo —la dimensión mitológica—: “es como darle una voz a nuestros muertos y una posibilidad, también, de nuevo viaje y de esperanza a los vivos, una posibilidad de mirar hacia el cielo y encontrar en el cielo, quizá, nuestra propia consciencia”. Este objeto evoca un proyectil o misil, y a su vez, un vehículo en viaje que simboliza el inicio de una vida apacible, entendida como un estado social fundado en renovadas relaciones interpersonales y con el territorio. Por otra parte, el artista alude a su pieza como una forma fálica asociada a la fertilidad, y a un renacer desde el suelo “de la ONU, que es distinto a otro suelo”. De esta manera, percibe su trabajo como la conmemoración de un “logro, triunfo social”, una escritura escultórica que señala un momento histórico. (Opazo, 2019).

Esta escultura luctuosa, que augura una vida nueva —en el cielo, en la conciencia—, pareciera ser, además de un símbolo, un compromiso del que son garantes los países que conforman la organización internacional a cuyo suelo fue integrada. Se trata, entonces, de un memorial idealista instalado en una organización creada para fomentar la paz y la cooperación entre las naciones, es decir, la paz liberal, la paz idealista, la paz ratificada por Occidente. Ahora bien, el propósito de utilizar una pieza de arte para dar por concluido un enfrentamiento armado no es fácilmente recusable, los protocolos conocidos superan por mucho, en términos de expectativas, a la paz imperfecta de Francisco Muñoz:

cuando yo conocí [...] cómo funcionaba la ONU y en qué consistía poner algo ahí, cualquier cosa, una señal física de algo, sentí que esto no tenía que ver conmigo, que tenía que ver con todo un pueblo, con toda una nación que había sido respaldada por muchos otros pueblos [...] no sabemos exactamente todo lo que hay detrás de esto”.

(Opazo, M., comunicación personal, 08/02/2022)

No podría ser de otra manera. Basta con ver los términos de la convocatoria “*Monumento a la paz*” sede de la ONU en Nueva York, planteada por el Ministerio de Cultura. El planteamiento de este llamado a los artistas, víctimas y ex-combatientes tiene al menos tres elementos dignos de observación, en primera instancia, la premura en los tiempos, es decir, cuatro meses entre la apertura de la convocatoria y la entrega de la pieza, y menos de un mes entre la apertura y el cierre de la convocatoria, por extraordinario que parezca, debido a que el gobierno Santos Calderón (2010-2018) estaba próximo a concluir su mandato y nada garantizaba la continuidad de sus procesos durante el gobierno Duque Márquez (2018-2022); en segundo lugar, la magnitud de los requerimientos para la propuesta, conjugada con los tiempos ya mencionados, y en tercer lugar, las limitaciones estructurales y espaciales en el lugar de emplazamiento.

Opazo es consciente de los desaciertos en la convocatoria, sin embargo, considera que ese momento no se podía dejar pasar. En su opinión, la convocatoria fue “absolutamente

errónea, ¡durísima!” porque tenía el modelo de un proyecto arquitectónico y no el de un proyecto artístico, por esa razón, al ganador se le exigía firmar un contrato de producción y —aunque no aparecía en los pliegos— no podía ser empleado público, como era su caso, ya que él se desempeña como profesor en la Universidad Nacional.

Esta convocatoria exprés ocasionó una sucesión de inconvenientes en la materialización del proyecto planteado inicialmente por el artista, pues imaginó una pieza de siete metros de largo, dispuesta de forma casi vertical en un receptáculo de concreto, de modo que a distancia solo fuera visible una de sus mitades, pero después tuvo que plantear una segunda versión en la que la canoa estaría sobre el nivel del suelo, reflejada en un espejo de agua, a la espera de la posibilidad de excavar en el lugar designado (Opazo, 2018).

Pasado el tiempo, la escultura quedó convertida en solo una mitad, ya que debajo de ese lugar estaban los estacionamientos de una torre de la ONU, de modo que al artista solo le quedó, hacer la aclaración en la ficha técnica mediante un dibujo, para que el espectador pudiera completar la imagen. En efecto, el Jardín de las Rosas está regulado paisajísticamente por una idea modernista que impide el planteamiento de gestos atrevidos:

Yo llamaba a preguntar si se podía usar agua. No se podía usar agua. Si se podía usar fuego. No se podía usar fuego [...] el proyecto finalmente se iba atrapando y te iba llevando a una economía de recursos que era muy peligrosa porque era la economía de recursos modernista. (Opazo, M., comunicación personal, 08/02/2022)

No obstante, las dificultades que supuso pasar de la propuesta a la pieza instalada, Opazo admite que la convocatoria advertía sobre la necesidad que tendría el ganador, de precisar los asuntos técnicos con el personal encargado de regular dicho espacio.

Otro hecho que resultó ser determinante para la pieza, al menos en términos auráticos, fue la procedencia del material con el que se haría. Si bien, dicho material aparecía claramente especificado en el acuerdo de paz —las armas de las FARC-EP— y en la

convocatoria, la realidad fue otra, ya que el artista siempre trabajó en medio de la contingencia y el material de partida no fue la excepción:

Yo creo que estas municiones y las armas estaban en una categoría distinta, Doris — Salcedo— trabajó con armas que habían sido utilizadas, yo trabajé con balas que nunca fueron usadas, o sea, era la munición latente, incluso en el proceso tuvieron que disparar las balas en una especie de ollas para que recién se dejará ver el material que íbamos a utilizar. —Sin conservar el original— (Comunicación personal, 08/02/2022)

Respecto al origen de todo este enrarecido proceso, el artista expresa que la idea de convertir las armas en arte, no quiere decir que quienes hicieron parte de las mesas de negociación fueran conscientes de lo que eso significaba, “seguro estaban pensando en los monumentos que están ahí en la ONU, con formas, digamos alegóricas, representativas, muchas veces asociadas a escenas emblemáticas”. La distancia conceptual entre lo que líderes políticos y guerrilleros imaginaron respecto a la representación de estos “monumentos”, además de lo que pudieron imaginar los funcionarios de la ONU, tuvo un desenlace, por decir lo menos, abrupto: la paz simbolizada que cupo en tres metros cuadrados, apurada, normada y mutilada.

Se diría que, en este tipo de circunstancias, el arte es lo de menos, pues la paz —“lo verdaderamente importante” — ya estaba firmada; podríamos secundar lo que afirmó el escultor, “al arte y a los artistas nos montan sobre los hombros de una responsabilidad que debería ser de todos” (Opazo, 2019), o más bien pudiéramos quedarnos con la frase protocolaria del presidente Juan Manuel Santos, al conocer el resultado de la convocatoria en la que participaron 28 proyectos, “Felicitaciones a Mario por esta obra tan valiosa. Gracias por apostarle a la paz de Colombia” (Presidencia de la República, 2018).

El tercer monumento, el de Cuba, aún no se ha hecho porque no quedaron armas de las FARC-EP para ese propósito, porque se acabó la voluntad de simbolizar la paz y, quizá

también, porque se trataba del monumento en Cuba, uno en el que posiblemente el grupo guerrillero saldría bien librado. Por otra parte, es preciso decir que quienes hicieron dos de los tres monumentos pactados en el acuerdo (Salcedo y Opazo) fueron “apedreados” en su momento por la comunidad artística, como si hubieran hecho algo muy grave, de lo cual tuvieran que disculparse. La materialidad implícita de las piezas —las armas entregadas por las FARC-EP— y la enconada disputa por la narrativa, centran la atención de manera excesiva en las responsabilidades simbólicas y éticas de estos artistas, así como en el resultado de su trabajo.

Por último, es clave mencionar que en esta subcategoría —*memorial*— existe una excepción relevante, que consiste en la dignificación de las víctimas mediante la construcción de expresiones endógenas —hechas por las comunidades afectadas— que incluyen en sus elementos expresivos: fotografías, fechas, nombres y referencias históricas contextuales, así como expresiones que desbordan los linderos del arte, y tienen vínculo con el activismo y la defensa de los Derechos Humanos. Estas manifestaciones gestionadas “desde adentro”, realizan el ejercicio público de recordar lo sucedido, sin que su origen esté determinado por la iniciativa de un artista o equipo de trabajo comisionado por alguna institución, aunque bien pudiera contar con la ayuda económica del Estado o de oenegés, y con la colaboración de artistas que respondan a ese llamado inicial. Estos son espacios auténticos y llenos de sentido, pues para su concepción y concreción fue preciso el liderazgo y empoderamiento de las comunidades. Tal como dice Rubén Darío Yepes apoyado, en Yolanda Sierra: “las obras conmemorativas tienen que ser hechas de tal manera que propicien activaciones” (Comunicación personal, 31/03/2022). Pues bien, estas piezas comunitarias endógenas suelen cumplir a cabalidad con ese propósito.

### ***Proyección de Paz***

Esta subcategoría del *arte sobre la paz* tiene como particularidad, la materialización de piezas y proyectos que transmiten estereotipos cercanos a aquello que conocemos como

*paz negativa*. Para estas manifestaciones no resulta determinante argumentar de manera consistente, basta con representar el bienestar inmediato. Tal es la complejidad de estas propuestas, que también pudieran ser vistas como afirmaciones cándidas cuyo análisis resulta innecesario, sin embargo, es preciso centrar la atención en la manera como son concebidas, gestionadas y llamadas a la verosimilitud.

La *proyección de paz* plantea una postura acrítica y escueta que supone la representación de una paz superficial, es decir, una suerte de maquillaje de la realidad, que luce más o menos inoportuno según sea la realidad representada. De este modo, la paz resulta ser lo que imaginamos que es cuando no nos hemos enterado de lo que podría llegar a ser. Esta paz automática, sin procesos, esta paz instantánea y mágica que luce optimista y en procura del cambio, apenas ilustra y confunde, pues es justamente su representación la que impide entender la complejidad del fenómeno.

Así pues, la *proyección de paz* está en el límite de lo que podría —o no— ser considerado arte, pues sus maneras son obvias y, sin embargo, efectivas, es decir que no siendo plurales en sus posibles significados, generan un consenso inmediato, pues apelan a la confirmación; son una tautología. Existe, además, en estas manifestaciones: un dejo moral – religioso: se trata de una bondad sin ambages; aquí no hay dramas, ni quejas, ni dudas, solo hay paz. En síntesis, tenemos versiones *naifs* que impiden advertir las profundidades de la paz.

La percepción bonachona de la realidad que augura un mejor futuro, puede ser cuestionada a causa de su gratuidad, por los equívocos que ocasiona y por su manipulación simbólica, que es mayor cuando deriva del trabajo con comunidades, ya que en esos casos es difícil imaginar una relación equitativa entre el artista y las víctimas. El artista sabe de antemano lo que quiere decir, de modo que el contexto no incide mucho en su versión de la paz, sin embargo, dicho contexto le es necesario porque valida su obra y le da razón de ser.

*¿Un Arte sin Ideología?* El lingüista holandés Teun Van Dijk (2003) anima una lectura multidisciplinaria del término *ideología*, y plantea las siguientes perspectivas: (a) la psicología social —o dimensión cognitiva—, que “parte de las cogniciones sociales compartidas por los miembros de un grupo”; (b) la sociología —o dimensión social—, que alude a la conformación de grupos y las relaciones que se establecen entre ellos “y las instituciones que participan en el desarrollo y la reproducción de las ideologías” y (c) el análisis del discurso —o dimensión verbal—, que se centra en la manera como los textos y las conversaciones son marcadas por las ideologías (p. 11).

Van Dijk afirma que las creencias ideológicas tienden a encontrarse en la memoria a largo plazo (LTM), más que en la memoria a corto plazo (STM). Divide entonces, la memoria en social y personal; asignándole a esta última la denominación de *memoria episódica*, y la define como aquella que surge a partir de la experiencia y las creencias propias. Las representaciones generadas por este tipo de memoria se denominan *modelos mentales*, y son importantes porque no solo se vinculan a las experiencias personales, sino que “fundamentan la producción y composición de la acción y el discurso” (p. 35).

Ahora bien, la subjetividad de la memoria episódica puede adquirir un carácter social cuando se comparte, como ocurre cuando alguien se refiere, por ejemplo, al aborto, la ecología o el consumo de carne. En el plano de los modelos mentales (subjetivos) que se vinculan a la memoria social, están las normas y valores, es decir, aquellos parámetros que definen lo que está o no permitido, lo que está bien o mal y, en perspectiva, los objetivos por los que un individuo puede entrar en disputa, por ejemplo: la libertad, la independencia, la justicia.

La *proyección de paz* en el arte, surge de los *modelos mentales* del artista, es decir, de una subjetividad que en este caso aparece fuertemente vinculada a valores binarios cuyo carácter elemental persigue el consenso. El artista, en este caso, no parece estar interesado en la memoria social, es decir, el plano de las creencias ideológicas, por ello, este tipo de

expresiones pareciera carecer de una ideología. En otras palabras, la argumentación —el discurso— que irradian estas prácticas artísticas, no parece dar lugar al debate, pues no habiendo argumentos vinculados a la dimensión social, donde se cuecen las ideologías, no pareciera haber motivo de disenso posible. Sin embargo, es claro que a pesar de la aparente ingenuidad de vincular a la paz con lo “bueno”, en dicho gesto reside ya un trazo ideológico o, al menos, se hace evidente el desconocimiento deliberado de los hechos que son origen de tales expresiones. Aquí pareciera ser más significativa, justamente, la *proyección de paz*, es decir, el buen deseo (subjetivo) a futuro, ya que el ahora —el del conflicto— resulta irrelevante.

En consecuencia, la subjetividad de la memoria episódica del artista adquiere, a través de su obra, un carácter social para referirse a la paz, mediante un sistema de normas y valores que pareciera no existir, y que funcionan para la hegemonía del poder, a la cual le favorece una noción de la paz limitada pues, aunque luce aparentemente comprensible, extravía sus sentidos más hondos y confunde. “Todos creemos saber qué es la paz”. “La paz pareciera ser algo de lo que carecen los demás”. “¿Por qué razón las personas en guerra no dejan de hacerla?”

El filósofo Olivier Reboul (1986) aporta al concepto de ideología, además de una interesante lectura histórica, algunas características que lo definen: (1) es un pensamiento partidista, “combate para vencer; lo que significa que se impondrá, no sólo mediante razones y pruebas sino también mediante una cierta presión, que puede ir desde la seducción hasta la violencia”, (2) es un pensamiento colectivo, anónimo y esta condición lo separa de la individualidad propia de la opinión y la creencia, “es lo que todo el mundo cree sin que nadie lo piense”, (3) es un pensamiento disimulador, es decir, que “la naturaleza de una ideología es la de disimular que es una ideología”, de modo que oculta aquello que la contradice y ataca las buenas razones de los adversarios, (4) es un pensamiento racional, o al menos eso pretende, se atribuye un aire crítico cuando se trata de descalificar a sus adversarios con

razones, y (5) es un pensamiento al servicio del poder. Esta última característica es, para Reboul, la más emblemática de la ideología, ya que el poder se legitima a través de la ideología (p. 18-22).

Vistas, desde la perspectiva de Reboul, las manifestaciones del arte como *proyección de paz*, carecen de la ingenuidad que les habíamos atribuido inicialmente, pues con o sin intención, diseminan una manera específica de entender la realidad, de modo que pueden ser asumidas como fruto de (1) un pensamiento partidista; (2) que afirma la idea anónima —irreflexiva— de la paz; (3) que con o sin intención, escamotean su ideología y que, quizá sin saberlo, (4) trabajan al servicio del poder. ¿Pero qué es el poder?

Para Reboul, el poder es: “toda dominación durable del hombre sobre el hombre, que se apoya, ya sea sobre la fuerza, ya sobre la legitimidad, lo que le permite hacerse obedecer sin tener que imponerse violentamente a cada paso” (p. 22). Por consiguiente, el ejercicio simbólico del arte es un acto legitimador —u opositor— del poder y la representación de la paz es apenas uno de sus escenarios posibles.

**Colombia, Tierra de Luz.** El fotógrafo Santiago Escobar-Jaramillo realizó intervenciones artísticas en cerca de 30 comunidades de víctimas en distintas regiones del país. Estas intervenciones, ocurridas a partir del año 2009, partían de acercamientos a través de la memoria, la poesía y la música, de modo que las personas pudieran expresar sus historias de vida, pero sobre todo sus fortalezas, es decir, aquello que les había ayudado a superar, en alguna medida, los hechos de violencia. A partir de los testimonios, se realizaban sesiones de fotografía construida en las que los participantes ayudaban con objetos y escenarios, e iluminaban en la noche, con antorchas, velas, linternas, celulares, flashes y cintas led (Figura 46). *Colombia, tierra de luz* es un proyecto fotográfico que, además, en el año 2020 adquirió la forma de fotolibro.

**Figura 47**

*Taller memoria, poesía y luz, Riosucio, Chocó.*

*Tesoro Yuche, Leticia, Amazonas, Santiago Escobar-Jaramillo, 2012.*



Las intervenciones de Escobar-Jaramillo iniciaron en Sancancio, el cerro tutelar de su ciudad natal, Manizales, donde instaló 36 pirámides iluminadas y en formación triangular que representaban un campamento de desplazados y cuyo propósito era acercar dos realidades, la de la violencia y sus sobrevivientes y la de la población urbana que percibe esos hechos a distancia y muchas veces con indiferencia (Figura 47). A partir de esta pieza, el artista se planteó la idea de trabajar directamente con las comunidades donde ocurre el conflicto armado, de modo que el proyecto no funcionara solamente en el plano artístico: “Necesitaba dejar en claro que era una acción social real con el objetivo de ayudar a las personas” (Escobar-Jaramillo, 2014).

**Figura 48**

*Pueblo fantasma, Manizales, 2009, Santiago Escobar-Jaramillo.*



Este propósito de prestar ayuda está vinculado con el asesinato de uno de sus tíos, por parte de policías que él había denunciado debido a que traficaban drogas cerca de su finca. Santiago tenía 12 años y después de ese hecho tuvo pesadillas en las que también él era asesinado, por eso debió hacer uso de la imaginación para ponerse a salvo:

iba adonde mis papás a despertarlos, a decirles que no podía dormir [...] mi mamá me dijo algo que me dejó marcado: “busca tú la manera”. Entonces en una de esas pesadillas yo busqué la manera, me metí como en un cubo de hielo, en la pesadilla construí como un cubo de hielo, como una armadura que me protegía de las balas [...] y así me curé [...] dejé de pensar en él (su tío) desde su muerte, desde la violencia y más bien lo recordaba por las cosas bonitas que habíamos compartido. (Escobar-Jaramillo, S., comunicación personal, 01/02/2022)

Para Escobar-Jaramillo (2014) este hecho fue determinante, ya que perfiló la pregunta de la cual parte *Colombia tierra de luz*: “si esto me ayudó, ¿por qué no aplicar esta idea a otros?”. Años después, la propuesta vinculó en las fotografías no solo a las víctimas, sino a los agentes armados: ex-combatientes de las FARC-EP y miembros de las fuerzas armadas del Estado. No obstante, estas intervenciones fueron criticadas por una parte del medio fotográfico, que cuestionaba el uso de la fotografía construida con víctimas y agentes armados, mientras que los acercamientos previos habían sido documentales. Por qué las víctimas y los excombatientes habrían de participar en estos actos.

En su opinión, ni a las FARC-EP ni al Estado les interesó enseñarse como seres humanos, en términos del registro fotográfico, en tanto que el fotoperiodismo solo ofrecía imágenes de tomas guerrilleras, pruebas de supervivencia de los secuestrados o vestigios del combate, “esa era la visión que tu tenías del país”. Eran muy pocos los fotógrafos que daban cuenta de esa realidad, yendo a lugares muy lejanos de las grandes ciudades, Jesús Abad Colorado entre ellos. Cuando Escobar-Jaramillo inició sus viajes a los territorios llegó a pensar que estaba protegido, pero poco a poco se dio cuenta que existen zonas en disputa entre grupos armados legales e ilegales. Santiago es consciente de las particularidades de su trabajo que le permitieron seguir adelante: “como yo no iba con una actitud de confrontar sino de emocionar, divertir, construir, eso me permitió no estar en tanto peligro” (Comunicación personal, 01/02/2022).

Este proceso lo llevó a irrumpir con notoriedad en la escena del arte, pues su manera de poner a las víctimas delante de la cámara representando la paz era nueva: “estaba accediendo a lugares que nadie había accedido y estaba haciendo una cosa muy circense si se quiere, muy llamativa, o sea, a las personas les parecía que era una falta de respeto, que yo con qué derecho, en vez de hacer algo más serio”. Santiago Escobar-Jaramillo (2014) responde a las críticas, asegurando que respetó a las víctimas, no creó falsas expectativas ni fue más allá de sus solicitudes iniciales: Además, considera su trabajo como un acto de confianza en el que las personas participaban sin nada a cambio:

estábamos horas y horas haciendo esto, ¿por qué?, pues porque lo veían como algo único si se quiere, que no les había pasado o que necesitaban sacar, que necesitaban desahogarse, que les parecía chévere la acción de tomarse fotos, se divertían.

(Comunicación personal, 01/02/2022)

Este ímpetu fundado en el optimismo, toma a la luz como su principal aliado, ya que ésta se asocia “a la tranquilidad y a la esperanza, así como a la unión y a la espiritualidad” (2020, Baudó), en oposición a la oscuridad de la violencia. La antinomia es más que

evidente. Esta anticipación de la paz, es decir, esta manera de proclamar la paz en términos visuales sin que se hayan cimentado sus términos fundamentales, es también una manera de cambiar el modo de representación precedente:

porque no se trata solo de registrar, evidenciar, documentar la violencia, sino también lo contrario, es que si no nunca vamos a salir de esta vuelta, si no tenemos una conciencia de que esto tiene que cambiar, esto va a seguir igual por siempre.

(Comunicación personal, 01/02/2022)

El proyecto *Colombia, tierra de luz* ha circulado, en términos discursivos, como una serie de “actos simbólicos de reparación a las víctimas de la violencia del conflicto armado” que hacen uso de la fotografía y el arte como medios. Asimismo, se considera a las fotografías enmarcadas que el artista entrega en las comunidades, como memoriales para ser colgados por las víctimas en sus casas (2020, Baudó).

La *proyección de paz*, en este caso, hace un uso problemático de algunas nociones que fueron vinculadas al contexto del arte a partir de los acuerdos AUC - Estado y FARC-EP – Estado, ya que estos “actos simbólicos”, estas “reparaciones”, estos “memoriales” son apenas una consecuencia de la paz anticipada, es decir, esa paz mágica en la que las víctimas no han sido resarcidas, los reincorporados no tienen la garantía de que se respetarán sus vidas, ni los desplazados tienen posibilidades de regresar a las tierras que les fueron despojadas, por solo mencionar algunos elementos de la ecuación social que permanecen en proceso de materializarse.

**Ritual de Reconciliación.** El 30 de septiembre de 2016 hizo su aparición una pequeña escultura en el atril donde Luciano Marín, alias Iván Márquez, en nombre de las FARC-EP, pidió perdón a los familiares de las 35 víctimas mortales y 17 heridas durante los hechos ocurridos en 1994, en el barrio La Chinita, de Apartadó, municipio de Antioquia, a causa del ataque perpetrado por el Frente 5 (Bloque José María Córdoba), que por aquel entonces estaba en guerra contra los desmovilizados del Ejército Popular de Liberación

(EPL). José Augusto Rivera Castro, autor de la escultura, comenta que además de Márquez, la propia comunidad, el Alto Comisionado para la Paz, Sergio Jaramillo y la Consejera de Derechos Humanos, Paula Gaviria, le solicitaron que pusiera su escultura en aquel lugar para presidir el evento.

Justamente, Rivera Castro había sido el autor de la escultura *Monumento Nacional a la Paz, Árbol de la vida* (1997), con los fusiles que entregó el EPL en 1994 tras su desmovilización. Por ese motivo fue invitado al evento. En palabras de Rivera Castro, tras finalizar el acto de perdón, el Alto Comisionado de Paz le pidió que llevara su obra a Bogotá y él lo hizo, solo que en una versión más grande, con la que recorrió distintas entidades, hasta que el senador Alexander López la presentó en la sesión plenaria de esa cámara, proponiendo que fuera entregada al Papa Francisco, que estaba próximo a visitar Colombia. Tras algunas diferencias con una parte de la bancada del partido opositor al proceso de paz, que pidió no politizar dicha visita, la escultura fue enviada a la Nunciatura Apostólica, junto a decenas de regalos de otras personas e instituciones.

De acuerdo con el artista, el Papa, al ver la escultura, decidió llevarla al Vaticano en “un gesto apasionado y súbito”, y por eso quiso conocer sus razones. En dicha búsqueda halló un libro del Papa, *Mi idea del arte*, y tras su lectura, pensó que podía proponerle al Papa esa misma escultura en un tamaño monumental:

él dice, yo le pido a los artistas que hagan obras esperanzadoras para la humanidad, y esta escultura lo era, y [...] dice, yo creo que las obras que están en los museos de arte de la iglesia deben de servir para apoyar la pastoral que hace la iglesia en el mundo, entonces encajaba perfectamente, y tenía méritos suficientes el Papa para hacerle un reconocimiento con la escultura [...] por su formidable pastoral social por el mundo, alrededor del perdón, la paz y la reconciliación. (Rivera, J., comunicación personal, 25/03/2022)

Fue así como en diálogo con la cancillería de Colombia, presidida por Carlos Holmes Trujillo, recibió el vínculo con el embajador de Colombia en el Vaticano, Julio Aníbal Riaño. Tras un viaje a Roma y con ayuda de un grupo de migrantes latinoamericanos “le fue entregada la propuesta a monseñor Fabio Baggio, de la sección Migrantes y Refugiados del Dicasterio de Desarrollo Humano del Vaticano, quien a su vez la llevó al Papa Francisco” (Chamat, 2020). Tras semana y media de espera, Rivera Castro recibió la aprobación a través de Baggio, quien le dijo “el Papa no necesitó ni mirar por dentro el proyecto, él vio en la primera página su escultura y dijo: ‘me importa mucho y la quiero allá en los jardines del Museo del Vaticano’” (Comunicación personal, 25/03/2022).

Tras esta aprobación, Rivera Castro ha gestionado su proyecto con la iglesia en Colombia, la empresa privada y el Estado en distintas instancias, a fin de materializar la extraordinaria consecuencia de su primera idea: una escultura de 2.5 m. de altura por 3 m. de diámetro, con un peso aproximado de entre 1.600 y 2.000 kilos, fundida en bronce, con un acabado en color oro antiguo, que sería instalada en el Patio de la Piña, uno de los lugares más destacados de los Museos Vaticanos. Otro hecho digno de consideración es que la obra es planteada por el artista, “como una donación del pueblo colombiano al Papa Francisco, a una de las instituciones culturales más importantes del mundo” (Rivera, 2020, 14m35s). No obstante, aún ninguna institución pública o privada se ha agenciado esa iniciativa, razón por la cual el artista recaba fondos para materializar su obra, con la venta de réplicas a escala de la misma pieza.

Ante la pregunta de por qué no se instala esa obra en Colombia, el artista es claro al afirmar que su pieza ya se ha desligado del acuerdo FARC-EP - Estado, a causa de las decisiones tomadas por las instituciones que pudieron acoger la propuesta, “entonces, no era propio perseverar en eso, pero sí fue propio continuar la saga de la donación que hizo el Senado de la República al Papa” (comunicación personal, 25/03/2022). Rivera Castro quiere

que su escultura sea un símbolo de la paz universal, por esa razón algunas de las figuras que la conforman, ahora reflejan la diversidad cultural.

Veamos entonces, en qué consiste la escultura de la cual ya conocemos su osada gestión, explicada en las palabras del artista:

la obra representa a un grupo de personas de diferentes edades, razas y condiciones, que han vivido la violencia que afectó a Colombia, se encuentran y se abrazan para perdonarse, protegerse, hablar de un futuro pacífico y sellar una paz definitiva que se transmita de una generación a otra. De manera subjetiva evoca la enseñanza, el ejemplo, la memoria y los sueños (Chamat, 2020) (Figura 48).

**Figura 49**

*Ritual de reconciliación, escultura, José Augusto Rivera Castro, 2016- a la fecha.*



Tenemos entonces, la expresión del arte como *proyección de paz*, una paz inmediata que, sin embargo, siempre está en el futuro, quizá porque es demasiado perfecta. Si en el *memorial* existe una alusión a los muertos, a las víctimas, en la *proyección de paz*, tenemos

una paz luminosa, una paz ideal, que no pasa por la dificultad, ni por la vergüenza del perdón, ni por el miedo a la retaliación, es decir, no pasa por el propósito de practicar la democracia sin robar, asesinar o desaparecer a los adversarios políticos.

Existe también en el imaginario del artista la dualidad católica de la *paz negativa*: guerra / no guerra, oscuridad / luz. En esta percepción de la realidad se omiten los pasos intermedios que hacen posible dicha transición (paz imperfecta), así como los pasos sucesivos que llevan al propósito de una paz positiva (estructural):

yo percibo que efectivamente estamos saliendo de la oscuridad y mis próximas obras van a dar testimonio de cómo el espíritu nacional que había estado en la oscuridad, lentamente se va llenando, se va iluminando y va a ser un espíritu esplendoroso que le va a permitir a Colombia brillar en el concierto mundial. (Rivera, 2018, 5m42s)

Las prácticas artísticas que integran la categoría de *arte en lugar de justicia*, enarbolan una paz que esconde el significado informado de la noción de paz. Se quedan, por tanto, en el lugar del duelo (*memorial*) o en la imagen del optimismo (*proyección de paz*).

### **Arte como Vía de Paz**

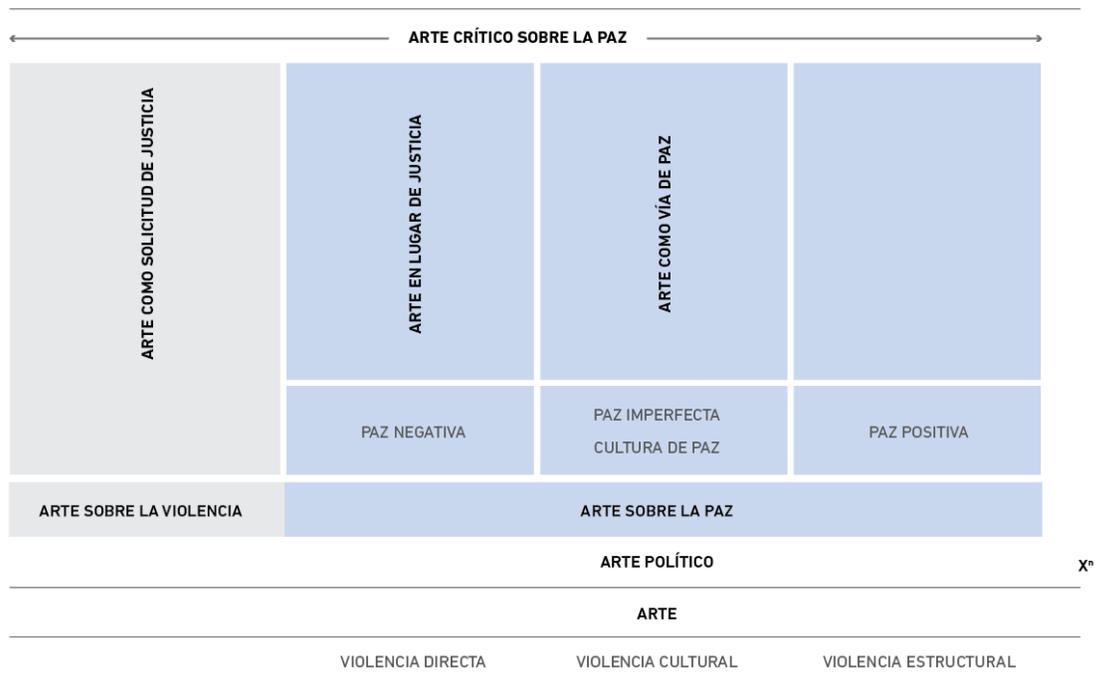
Existe un conjunto de prácticas artísticas que propone maneras de enfrentar el conflicto y los efectos de la violencia ocasionada por agentes armados, bien sea: (1) por medio de trabajos que hacen un movimiento atrás / adelante en el tiempo para activar lo que se quedó detenido a causa de los hechos (*Tránsito*), o (2) resignificando espacios de violencia, a través de acciones simbólicas generadas por las víctimas, y por artistas que potencian dichas acciones y las llevan a otros contextos (*Resistencia civil*).

En suma, el *Arte como vía de paz* trasciende la denuncia de hechos violentos (*Arte como solicitud de justicia*) y la conmemoración y celebración de una paz inexistente (*Arte en lugar de justicia*), para plantear escenarios que ofrecen futuros posibles y hacen frente al conflicto desde las prácticas artísticas. Se trata de manifestaciones que sintonizan con la *cultura de paz* planteada por Johan Galtung, ya que apelan al uso de símbolos que justifican

y legitiman la paz directa y estructural. Del mismo modo, el *arte como vía de paz* se vincula con la *paz imperfecta* pensada por Francisco Muñoz, ya que afirma acciones pacíficas en contextos geográficos y culturales diversos, como soporte de una paz mayor, pero sin perder de vista los “futuros conflictivos y siempre incompletos” que hacen parte de toda sociedad (Figura 49).

### Figura 50

*Categorías del arte sobre la paz asociadas a los tipos de paz y violencia formulados por Francisco Muñoz y Johan Galtung.*



El *arte como vía de paz* plantea la posibilidad de incidir en términos sociales del lado de la paz, es decir que actúa, transforma, interviene, pues su lenguaje está estrechamente ligado a la realidad y a las complejidades de la violencia. Hablamos de un arte que apunta al empoderamiento, a la contención mutua, a la reafirmación de los vínculos identitarios y a la defensa de los territorios. El *arte como vía de paz* retoma la memoria y la procesa, asume el presente, se orienta hacia el futuro y, además, agencia causas colectivas, reivindica y cohesionan incluso en medio de la guerra.

En efecto, el *Arte como vía de paz* se articula a partir de reflexiones proactivas vinculadas a la esperanza. Su perspectiva difiere de la reparación simbólica, aunque en ocasiones guarda algunas semejanzas con ella. Es preciso recordar que la reparación simbólica supone: (1) la dignificación y el reconocimiento de las víctimas, (2) la exposición de la verdad de los hechos violatorios y (3) la solicitud de perdón y asunción de responsabilidades. Si bien ese “otro” (aquel que repara) pudiera visualizarse en la comunidad afectada, al menos en el último punto es necesaria la acción del perpetrador de los hechos o del Estado, de otra manera hablaríamos de una improbable “autorreparación”.

Dicha curación desde adentro, es decir, llevada a cabo por los mismos afectados de los actos de violencia, supone en ciertos casos una activación de la voz política, que surge ante la inexistencia de garantías por parte del Estado. Los ciudadanos se transforman en líderes sociales debido a las circunstancias y el arte es un medio posible a través del cual pueden transmitir sus ideas; en otros casos, son los artistas quienes otorgan sentido a esas voces, dinamizándolas en los ámbitos del arte. Asimismo, es posible que las víctimas ejerzan resiliencia, a través de prácticas artísticas que les permiten continuar con sus vidas. El *arte como vía de paz*, por tanto, practica la cultura de paz, es activista y sanador.

***Más allá de la Ideología.*** El filósofo Louis Althusser revela el espejismo que reside en la noción de *ideología*, pues la define como una invención del poder, ejercida por unos cuantos para explotar a las mayorías. Para Althusser (1974), “la ideología no tiene historia” (p. 39), es imaginaria y constituye una estrategia, una narrativa que miente acerca de las relaciones de producción para favorecer su reproducción (repetición).

Asimismo, analiza de manera aguda la relación entre “los Aparatos Ideológicos del Estado y el aparato (represivo) de Estado”. Asegura que éste último funciona a través de la violencia, en tanto que los Aparatos Ideológicos del Estado lo hacen por medio de la ideología (p.28). La ideología es, por tanto, un pregón que se repite para controlar,

transmitido en la antigüedad principalmente a través de la iglesia, y con el ascenso de la burguesía, tras la Revolución Francesa, a través de la escuela.

Las nociones o representaciones de las que está compuesta la ideología no tienen, para Althusser, “existencia ideal, idealista, espiritual, sino material” (p. 47). Dicha materialidad está vinculada a un poder que simplemente hace uso de la ideología para favorecer la explotación. En ese proceso de sometimiento, el individuo deja de ser individuo para convertirse en *sujeto*, esto es, sujeto a una colectividad, a una prédica ideológica. De este modo, el hijo del sometido deriva en estudiante ideologizado por la institución de la escuela, para luego devenir en “campesino”, “trabajador” sometido, quien de manera contradictoria asume su libre decisión de hacer uso de una *ideología*. Es por esto que Althusser parodia un pasaje bíblico de manera cínica: “¡paz entre todos los hombres de buena voluntad de las clases dominantes!”. Dicha perspectiva supone la subordinación al poder y es, en cierta medida, la paz negativa formulada por Galtung.

Si bien el arte puede ser un medio utilizado por la ideología, también pudiera ser uno que pone en duda la paz sin garantías, sin verdad y sin justicia. Este arte puede ser, además, uno que cambie la comprensión de los términos de la paz en consonancia con cada contexto específico, lejos de la paz liberal e ideal, es decir, con la conciencia de que esa paz no existe porque el mundo imperfecto no la admitiría. En otras palabras, el arte puede ser un fiel e ingenuo reproductor de la paz neocolonial y liberal, o una expresión que carga de sentidos a la paz, pues hay muchas maneras de hacerla y el arte puede ser reflejo de ellas.

### ***Tránsito***

Esta es una de las subcategorías más complejas en el modelo planteado, debido a que resulta de: (1) una alusión a los hechos violentos, presentados desde narrativas propias, que dan lugar a la conciencia de lo sucedido y su asunción, y (2) un trabajo colectivo hecho por las comunidades afectadas para enfrentar el conflicto de manera pacífica. En ambos casos, estas prácticas pueden —o no—ser asistidas por agentes externos a las comunidades en

algún tramo de su proceso, y animadas o financiadas con recursos provenientes de oenegés o del Estado.

Algunas prácticas artísticas llevan a cabo un *tránsito* en el tiempo para activar aquello que se quedó detenido a causa de los hechos violentos, mediante manifestaciones simbólicas realizadas por integrantes de las comunidades afectadas, a veces en colaboración con artistas y, ocasionalmente, con la participación de profesionales de otras disciplinas. El *tránsito* supone la disolución del trauma y la posibilidad de rehacer la vida propia.

Un caso emblemático en esta subcategoría es el de “las tejedoras” o “cosedoras” que conforman grupos, frecuentemente de mujeres familiares de víctimas, integrados para gestionar su dolor, impotencia y vulneración, a través de una acción no violenta. Sus contextos son aquellos en los que la violación a los Derechos Humanos ocurre a partir del ejercicio sistemático del homicidio y la desaparición forzada paramilitar, cuyo objetivo es el cambio en la tenencia y uso de la tierra, así como la extorsión y el secuestro llevado a cabo por los grupos guerrilleros, con el fin de financiarse en la guerra. A este panorama de violencia se suman las empresas ilícitas en pugna económica: el narcotráfico, la minería ilegal y el contrabando (Grasa, 2020). La consecuencia inmediata de estos hechos suele ser el desplazamiento forzado, sobre todo de población campesina, indígena y afrodescendiente que colma las periferias de las grandes ciudades.

El acto de coser o tejer el pasado, el presente y el futuro, restituye paz a las víctimas, al enseñarles una vía posible de simbolización que ayuda a neutralizar el dolor y sobrevivir a la intimidación, el robo, la deshonra, la baja autoestima, la precariedad, el miedo, la ira, y todo lo que experimentan las víctimas en circunstancias tan adversas como injustas. En otras palabras, el tránsito aporta una manera de tramitar el hecho violento y sanar, mediante la “narración” de lo sucedido, pero también de lo posible.

Con todo, estas vías pueden ser vistas, en el peor de los casos, como una contradictoria “responsabilidad” de las víctimas para responder pacíficamente a la violencia,

tal como apunta el epílogo de *Question of the Impunity of Perpetrators of Human Rights Violations (Civil and Political)* (United Nations, 1997):

Desde los orígenes de la humanidad hasta nuestros días, la historia de la impunidad es una historia de perpetuo conflicto y extraña paradoja: el conflicto entre el oprimido y el opresor, la sociedad civil y el Estado, la conciencia humana y la barbarie; la paradoja de la oprimidos que, liberados de sus cadenas, asumen la responsabilidad del Estado y se encuentran atrapados en el mecanismo de la reconciliación nacional, lo que modera su compromiso inicial contra la impunidad

Las víctimas parecen más comprometidas con la paz que los victimarios y que la sociedad civil al margen del conflicto, y eso es razonable ya que nadie conoce, en la peores circunstancias posibles, los rigores de la guerra. El Estado colombiano ha permitido la sistemática violación de los Derechos Humanos, mientras los terratenientes compran tierras por centavos en medio del terror. El Estado ha simulado la justicia. El Estado utiliza, a su favor, procesos de empoderamiento, como el de las comunidades que han aprendido a vivir con el dolor y a estar de pie en la vida. El Estado delega a las víctimas la restauración del tejido social sin que hayan —siquiera— recibido una reparación plena y efectiva. Para colmo, el Estado entrega el Premio Nacional de Paz, por ejemplo, al grupo de *Tejedoras de Mampuján*, en 2015, de modo que las hace visibles a través de los medios y enseña su trabajo en museos. En consecuencia, estas víctimas parecieran ser un modelo de paz, porque aún en sus circunstancias decidieron perdonar y, por tanto, la paz parece posible y fácil.

**Costurero de la Memoria, Kilómetros de Vida y de Memoria.** El origen de esta iniciativa se remonta al asesinato del líder político de la Unión Patriótica, Manuel Cepeda Vargas, en 1994 y la Fundación que surgió con su nombre en ese mismo año. Un grupo encabezado por su hijo, Iván Cepeda Castro y Claudia Girón, iniciaron un trabajo de reflexión en torno al exterminio político sin distingo partidista, y acerca del etnocidio contra las minorías en Colombia. Asimismo, se plantearon la memoria colectiva como una pregunta

“para entendernos como sujetos políticos, y sujetos de derecho desde una perspectiva histórica”, con el propósito de remendar el tejido social y destejer las prácticas sociales que han normalizado “el feudalismo, el patriarcado, la homofobia, el sectarismo político, el racismo, el clasismo y el machismo” (Girón, C., comunicación personal, 22/10/2021).

En 1998, la Fundación Manuel Cepeda y la Asociación Minga, cofundadoras del *Costurero de la Memoria*, fueron invitadas a participar en el contexto de la exposición *Arte y Violencia en Colombia desde 1948*, curada por el historiador Álvaro Medina en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. El resultado de dicha colaboración, en la que participó el artista Francisco Bustamante, fue una pieza titulada *Lo claro de lo oscuro*, en la cual se relacionaban estatuillas blancas de militares (puestas en ataúdes de cristal) con figuras negras de paramilitares. En aquel momento, el fenómeno del paramilitarismo era cada vez más fuerte y esta pieza les enseñó el poder del arte y aclaró su intención de trabajar con él.

La idea del *Costurero de la Memoria* surge de los viajes en el exilio que hacen Girón y Cepeda a distintos contextos para visibilizar el genocidio de la Unión Patriótica. Algunos lugares de memoria fueron referenciales para ellos, como el Museo del Holocausto en Washington D. C., el Museo de Sitio Parque por la Paz Villa Grimaldi, en Santiago de Chile, lugar donde se ejerció detención y tortura durante la dictadura pinochetista, o el Museo Sitio de Memoria ESMA, que fue utilizado para cometer crímenes de Estado durante la dictadura en Argentina, pero fue la obra de Christo Javacheff y Jeanne-Claude, la que los hizo pensar en la importancia de trabajar con grandes formatos de tela: “por eso le pusimos a nuestro costurero *Kilómetros de vida y de memoria*”. Estos artistas del *Land Art*, llevaron la escultura a una dimensión inesperada: una de sus intervenciones más emblemáticas ocurrió cuando en 1995 envolvieron la sede del parlamento alemán, instalado en el emblemático edificio berlinés Reichstag (Figura 50).

#### **Figura 51**

*El edificio del Reichstag, Christo Javacheff y Jeanne-Claude, intervención con tela de polipropileno, 1995.*



Con el propósito de “pensar espacios de escucha, de encuentro y con posibilidad de tejer relaciones y vínculos”, surgieron propuestas en la frontera del arte, y el trabajo social y psicológico, como el *Buseo de la memoria*, homenaje a un par de investigadores ambientalistas y cineastas que fueron asesinados en su casa, o las *Galerías de la memoria*, micro relatos elaborados por familiares de víctimas del conflicto armado, que utilizaban objetos de memoria para rehacer sus historias de vida. A partir de estas experiencias decidieron visibilizar casos de homicidio y desaparición forzada que no habían sido denunciados, de modo que la *Fundación Manuel Cepeda* fue invitada para trabajar con *Colombia Nunca Más*, un conglomerado de organizaciones que recaba información sobre tortura, desaparición forzada y/o ejecución sumaria en el país.

La fundación crearía en 1998 la *Asamblea de Mujeres por la Paz*, una galería sobre las violencias de género. Claudia Girón expresa que ese trabajo fue un éxito porque la gente hizo muchos objetos tejidos, “ahí fue que empezó a surgir la idea de eso pequeño, de eso que se teje” (Comunicación personal, 22/10/2021). Cuando Cepeda y Girón salen del exilio, trabajan sobre la brutalidad policial y hacen teatro con víctimas y población civil, además participan en la creación del Movimiento de Víctimas de Crímenes Del Estado (MOVICE), un conglomerado de organizaciones de víctimas y defensoras de Derechos Humanos.

Los antecedentes directos del *Costurero de la Memoria* fueron los proyectos *Recuérdame* y *Somos Tierra*, desarrollados en regiones donde existen fosas comunes a causa

de la violencia: Putumayo, Montes de María y Catatumbo. En esos lugares vieron el poder del arte tejido en el trabajo de las Tejedoras de Mampuján, y con la pieza textil de una mujer del Putumayo con cinco hijos desaparecidos por paramilitares. La madre y su hija sobreviviente habían tejido una tela con la ropa de las víctimas. Cuando Cepeda y Girón regresan finalmente a Bogotá, “deciden hacer exposiciones en colegios, con la presencia de las personas que protagonizaron esos hechos” (Comunicación personal, 22/10/2021)

En aquel momento deciden trabajar con las madres de las 19 familias de Soacha que hicieron visible una nueva modalidad de crimen llevada a cabo por miembros de las fuerzas armadas del Estado, que consiste en contratar a hombres jóvenes para un trabajo y llevarlos bajo engaño a otras ciudades, donde después de ser asesinados eran hechos pasar por guerrilleros para que ellos pudieran cobrar recompensas en su institución. Esta elaborada modalidad del crimen fue conocida como *falsos positivos*. Fue entonces cuando la Fundación Manuel Cepeda hace un proyecto en convenio con el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación (CMPR), llamado *Los oficios de la memoria*, y es allí donde da inicio el *Costurero de la Memoria*.

Una de las acciones más contundentes que han surgido del Costurero, derivó de la exposición *Tejiendo Verdad*, en 2019, cuando se preguntaron acerca del significado de “nacer, crecer, vivir, resistir, existir en un país inmerso en el conflicto político social y armado” y también, en pensar las circunstancias de niños, jóvenes y adolescentes vinculados a la guerra en contra de su voluntad, o violentados por la presunción infundada de que hacen parte del mismo. Fruto de ese proceso, se materializó la unión del *Costurero de la Memoria*, con los cinco costureros que surgieron de él, cuando cubrieron con sus telas —“abrazaron” — la fachada de la Comisión de la Verdad (Figura 51). Esa gran tela “interpelaba quiénes hemos sido como niños, quiénes son nuestros padres, nuestros abuelos, y los niños de ahora qué futuro tienen si seguimos en guerra” (Comunicación personal, 22/10/2021).

**Figura 52**

*Intervención del edificio de la Comisión de la Verdad por parte del Costurero de la Memoria, kilómetros de vida y de memoria, y los cinco costureros que han surgido de él, incluidos el de las Madres de Soacha y la Unión de Costureros de Virgelina Chará. 9 de abril de 2021.*



***La Medicina está en la Herida Colectiva.*** El *Costurero de la Memoria, Kilómetros de Vida y de Memoria* es un espacio de creación colectiva en el que convergen víctimas, colectivos, organizaciones y sociedad civil. Todos los jueves se reúne un grupo diverso de personas en el CMPR “para escuchar y re-escribir sus historias relacionadas con el desplazamiento forzado, la muerte o desaparición de seres queridos, por medio de la práctica de la costura (o la costura como ejercicio de escritura)” (CMPR, 2019). Este espacio seguro, pero abierto a la participación de diversos agentes, hace posible la palabra. La palabra, de hecho, es un tejido o viceversa, pues en este contexto están indisolublemente unidos: “la palabra se hace materialidad, la palabra se hace dibujo, la palabra se hace paisaje, la palabra se transforma, la palabra digamos, conecta a las personas” (Comunicación personal, 27/10/2021)

Sin embargo, este poder de la palabra, muchas veces no aflora fácilmente, toma tiempo llegar a un nivel de confianza que vincule a las personas cuando se trata de telas colectivas, entonces, independientemente de las circunstancias que les hayan llevado a ese lugar y de las historias personales, su condición de clase o su ideología política, es justamente la posibilidad de escuchar al otro, lo que enseña que coser en este contexto “es unir un par de telas, es unir un par de ideas, es unir un par de personas, es unir muchas cosas, es unir el dolor, es unir la memoria con la valentía y la lucha de la denuncia” (Salgado, 2018,

2m59s). Tejer, coser, bordar son, además, acciones que unen razón y emoción a través del cuerpo, y se convierten en algo terapéutico porque cuando se hacen en compañía las personas se sienten parte de algo, y eso “sana porque ayuda a sacar, pero también ayuda a dejar entrar otras cosas [...] y la medicina está en la herida, en la herida colectiva” (Girón, C., comunicación personal, 27/10/2022).

El Costurero es un ejercicio de memorias disidentes, es decir, memorias que se resisten a olvidar, aunque la oficialidad niegue crímenes sistemáticos cometidos por los agentes armados del Estado. Este ejercicio de memoria permite superar la pulsión de muerte frente a los perpetradores, y permite denunciar el daño desde un acto de creación que hace uso de la rabia digna, sin agredir al otro (Comunicación personal, 27/10/2021). La antropóloga y cosedora Sandra Babativa opina que la denuncia colectiva permite entender que lo vivido hace parte de una historia compartida y de este modo surgen solidaridades. Con todo, la denuncia no es la última fase del proceso, ya que después de tejer los hechos violentos, los familiares de las víctimas suelen trasladarse —mediante el tejido— al presente y al futuro: “se agota la necesidad de contar lo violento” (Babativa, S., comunicación personal, 28/10/2021).

Ese *tránsito* señalado por Babativa, entre el pasado violento, la condición presente y el futuro posible, aunque no necesariamente en ese orden, resulta fundamental para rehacer la vida individual y familiar. En una dimensión social, resulta necesario establecer una conciencia histórica, pues tal como expresa Claudia Girón, en Colombia “no entendemos esa relación del pasado con el presente” y por eso existe la dificultad para pensar otras posibilidades de futuro (Comunicación personal, 22/10/2021). Con la violencia queda algo detenido por el trauma y la acción de coser ayuda a expresarlo por medio del arte, a la vez que puede ser verbalizado. En palabras de Babativa, “hay momentos en los que el sentimiento se va con el tejido [...] es una cosa que no sé describir, pero pasa, hay un acto allí como de soltar” (Comunicación personal, 28/10/2021).

El *tránsito* puede derivar del perdón, que resulta sustancial para algunas víctimas, ya que les permite trascender el dolor y “llevarlo a otro lugar”, pero también puede derivar de la tramitación del duelo, de modo que las mujeres, que son quienes suelen permanecer en la búsqueda y la denuncia, debido a su temprana relación con el cuidado, regresan a ellas mismas para permitirse tener una vida:

Hay un tránsito hacia el autocuidado, me doy cuenta que cuidar al otro no puede ser el centro de mi vida y empiezo a pensar mi propia vida en un ejercicio de autocuidado, y muchas veces los tejidos reflejan eso, reflejan cómo la mujer se piensa desde otro lugar. (Babativa, S., comunicación personal, 28/10/2021)

**Mi Casa, mi Cuerpo. Migración Forzosa, Memoria y Creación Colectiva.** El régimen vigente de violencia estructural en Colombia es similar al ejercido durante la colonia española, el poder económico y político no respeta la propiedad de la tierra, la despoja a sangre y fuego. Los sobrevivientes de ese despojo se agolpan en la periferia de las ciudades como miserables sirvientes, pues ahora los criminales son dueños de sus tierras. Los desplazados no son vistos en las ciudades con solidaridad, más bien con cierto recelo o con una abierta indiferencia que proviene del desprecio que se siente en Colombia por lo rural, ya que el desplazado es percibido como “una persona marginal que no tiene valores culturales (y) que atraviesa una etapa de deterioro” —sin conservar el original— (Suárez, 2013). Este es el punto de partida de *Mi casa mi cuerpo*:

La gran mayoría de las personas que participaron en este proyecto fueron vulneradas en uno de sus derechos básicos: tener un territorio, habitarlo, recorrerlo, expresarse simbólicamente sobre él. Una vez que fueron despojados de eso, entraron en una especie de crisis de identidad muy fuerte con respecto a lo que eran, a lo que son, a lo que querían ser. (Suárez, 2013)

Esta crisis de identidad representa también una lucha por reconstruir la vida. Los desplazados precisan de una casa y deben hacerla por sus propios medios. Los cinturones

marginales de las ciudades más importantes del país están repletos de ellas. La casa y el cuerpo son el epicentro de este proyecto: el lugar donde se es, y el vínculo que se establece desde allí con los demás. El artista Óscar Moreno Escárraga (2015) lo expresa de la siguiente manera:

La pregunta por la casa es, entonces, una pregunta por la persona que la habita y que la moldea en su cotidianidad, que imprime sobre ella la presencia de su cuerpo, de su memoria acumulada, de su manera de hacerse un lugar y crear propósitos a largo plazo (p. 4).

La casa, el cuerpo, representan ese propósito a largo plazo, de existir, de hacer comunidad, que es difícil bajo estas circunstancias porque las personas en estado de desplazamiento proceden de la *violencia directa*, es decir, de la amenaza, la tortura, el homicidio, la desaparición y el despojo. Su destino inmediato es la *violencia estructural*, ya que además de no recibir verdad, justicia y reparación, deben habitar en lugares hostiles donde frecuentemente conviven con personas en condiciones similares, provenientes de otros lugares del país, y sin sus necesidades fundamentales satisfechas. Tal como expresa el artista cuando retoma a la investigadora Martha Nubia Bello, la situación de desplazamiento forzado produce: “un emborronamiento, un desenfoque sobre la propia historia de vida, en el que se corre el riesgo de extraviar temporalmente el relato del sí mismo y del nosotros” (Bello, 2001, como se citó en Moreno, 2015, pp. 9-10).

Moreno relata que su proyecto nació en 2006, cuando era profesor de dibujo para niños en el municipio de Soacha, en Bogotá, y pudo ver que muchos de ellos provenían de distintas regiones del país, por tal razón decidió contextualizar su programa de dibujo e inició conversaciones con algunas familias acerca de sus procesos de vida, fue entonces cuando supo que muchos de ellos estaban en condición de desplazamiento forzado. En ese punto, hubo un hecho determinante: “registré en video una serie de juegos creados por los niños [...] encontré una gran potencia expresiva, gestual en la forma en que ellos llevaban a

los territorios de la lúdica sus propias vivencias”. (Moreno, 2018, p. 150). En dichos juegos los niños se metían adentro de una maleta, recorrían las montañas cercanas y construían una pequeña casa con escombros de casas reales, tal como tuvieron que hacer sus padres cuando llegaron a ese lugar hace más de 15 años.

La metodología participativa fue determinando los resultados graduales del proyecto de arte, cuya primera parte se denomina los *Relatos de la piel*, que consiste en cinco historias de vida escritas a partir de las conversaciones que el artista sostuvo con la familia Apache, de ascendencia indígena; la familia Bermúdez Palencia, afrodescendiente, y la familia Plaza Sánchez, de origen campesino. Estos textos fueron propuestos por Moreno para que las familias pudieran pensarse a sí mismas a partir de tres ejes cronológicos y simbólicos: (1) la casa más significativa habitada en la infancia, (2) el arribo a Bogotá y la construcción paulatina de su casa en el barrio Bellavista Parte Alta, y (3) la casa que anhelan a futuro.

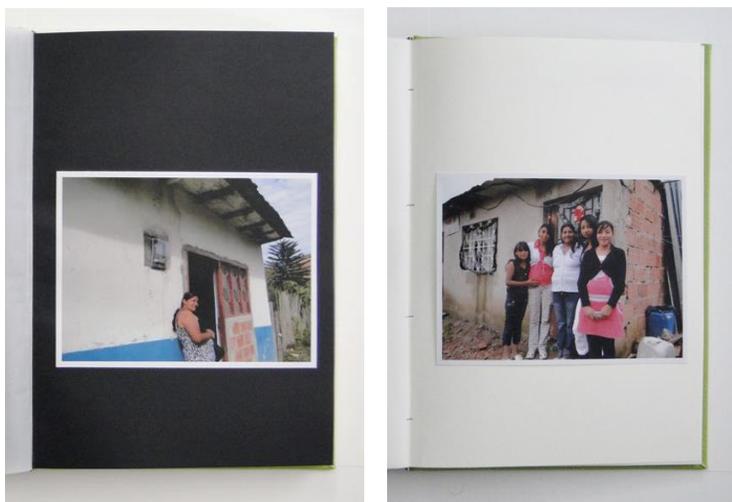
La segunda parte del proyecto consiste en la realización de dos álbumes fotográficos que fueron hechos a la par de los relatos de vida y que resultaron de la dificultad que supuso trabajar inicialmente con el dibujo. La fotografía fue importante para el proyecto debido a que en esos hogares representaba “símbolos de unión, medios de rememoración del pasado, de congregación familiar” (Moreno en Suárez, 2013). El primer ejercicio, denominado *Álbum fotográfico de fondo negro*, supuso “avivar la memoria” a partir de un viaje con cada familia a sus lugares de origen, a fin de reencontrarse con el territorio y sus paisajes. Se trata de registros fotográficos conversados en los que se establecen asociaciones que permiten pensar en qué medida han cambiado sus lugares de origen.

El segundo ejercicio, denominado *Álbum fotográfico de fondo blanco*, representa la transformación gradual que ha tenido la casa que cada familia construye con el paso del tiempo en el barrio Bellavista, así como las actividades que ellos han registrado a través de la fotografía (Figura 52). Moreno utilizó el formato de álbum debido a una conversación con Juan Bermúdez, quien le hizo ver su valor, “las fotografías eran objetos preciados” para las

familias, ya que rememoran momentos claves en su vida, por esa razón, “el acto de sacar el álbum y de sentarse a mirarlo es una especie de ritual familiar (Moreno, p. 11, 2015).

**Figura 53**

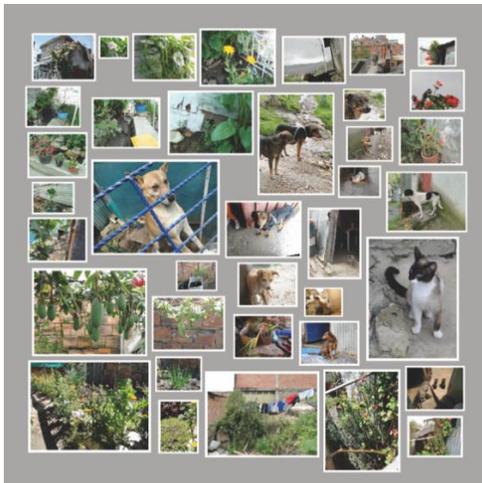
*Álbum fotográfico de fondo negro, la casa de Dolores, Tolima, familia Apache. Álbum fotográfico de fondo blanco, la casa de Bellavista de la familia Apache.*



El tercer ejercicio denominado *Atlas fotográfico*, consiste en la unión de fotografías de distintos momentos y familias que aluden a la construcción de la casa presente, cuyo hilo conductor son imaginarios relativos a la casa, de este modo resultaron nueve atlas: pisos; paredes; techos; puertas; ventanas; agua, fuego y electricidad; seguridad; plantas, animales; creencias y tradiciones (Figura 53). Si bien, estos conjuntos de fotografías aluden de manera clara al trabajo del iconógrafo alemán Aby Warburg, Moreno identificó en las casas donde se encontraba con las familias, algo muy parecido, “cuadritos en que mandaban enmarcar fotos de varios tamaños y que eran todo un recuento” (Como se citó en Suárez, 2013).

**Figura 54**

*Atlas plantas y animales.*



La tercera y última parte del proyecto consiste en una proyección a futuro de la casa, que deriva de un ejercicio de visualización-ensañación acerca del lugar que a cada familia le gustaría habitar. Esto supuso un “proceso de construcción colectiva sensible” realizado a través de maquetas que se transformaban en sucesivas conversaciones, a medida que se configuraba el mundo emocional de las personas presentes. Durante este proceso, que duró cerca de dos años, las familias que ya habían construido la casa de Bellavista revelaron una memoria corporal de dicho proceso, y de las casas que habitaron en sus respectivas regiones de origen (Moreno, Ó., comunicación personal, 05/11/2021).

Como resultado de este trabajo surgieron *Las casitas posibles*, una por cada familia: *La casa con escalera de caracol y piso brillante*, *La casa con zaguán y fogón de leña* y *La casa con matas en el balcón* (Figura 54). “Las Casitas están en zonas indefinidas entre la descripción y la evocación, la concreción y la ensañación” (Moreno, 2012, p. 99), Durante dicho proceso, el artista se enteró que su propósito inconsciente era buscar la casa que nunca tuvieron sus padres, desplazados por la violencia bipartidista. De allí procede *El nido de los pájaros*, una maqueta que el artista hizo con sus padres para representar sus casas de infancia, una mitad a cargo de cada quien. En esta pieza, Moreno trabaja la dimensión simbólica inconsciente y abre, de esta manera, un horizonte poético más amplio.

**Figura 55**

*Las castas posibles: “la casa con matas en el balcón”, familia Apache, 40 x 40 x 15 cm.*



La noción de *tránsito* es clara en *Mi casa, mi cuerpo*, dado que el trabajo de memoria e imaginación permite “conectar pasado, presente y futuro en un flujo energético en el que la persona recupera su deseo de vivir, recupera su potencia creadora, recupera su capacidad para habitar a pesar de las inclemencias de la ciudad” (Comunicación personal, 05/11/2021). Para el artista es preciso dejar atrás el discurso que se justifica sobre las nociones de víctima, victimario y perdón, pues, aunque lo considera necesario en un momento, opina que es preciso construir otra comunidad posible, en sus palabras: “no estamos condenados a ser solo eso”.

El destino de las personas con las que el artista trabajó por años en este proyecto de arte ha sido diverso, algunos de ellos han vuelto a escenarios de violencia, otros no han querido regresar porque desarrollaron un arraigo en Bogotá, aunque avizoran la posibilidad de que sus descendientes, hijos y nietos, regresen a sus lugares originarios si así lo deciden (Comunicación personal, 05/11/2021). Además, existen historias que tienen que ver, justamente con la posibilidad de trascender la adversidad de las circunstancias, y restaurar la vida:

A mí me alegró enormemente cuando Ernesto y Gerlys que trabajaron en el proyecto prácticas de cultivo y de cocina decidieron montar un restaurante. Decidieron dejar sus trabajos como vigilante y aseo y se arriesgaron a montar un restaurante,

porque en esas labores de la cocina y la atención fluía cierta felicidad. Eso cambió todo. En un año y medio ahorraron la plata suficiente para devolverse al Huila.

(Moreno, como se citó en Suárez, 2013)

**Resistencia Civil.** Además del *tránsito* que supone el movimiento entre el pasado violento, la condición presente y el futuro posible, existe otro camino del *arte como vía de paz* en la *resistencia civil*. Las manifestaciones del arte visual que componen esta subcategoría ocurren al menos en tres sentidos: (1) empoderamiento comunitario para tramitar la historia, (2) memoria y re-significación de procesos sociales que han enseñado maneras de preservar la autonomía de las comunidades que resisten pacíficamente en medio de la violencia, y (3) expresiones comunitarias que marcan los territorios y encaran los hechos violentos. En estos casos, el arte y la memoria incorporada en el arte, se aproximan de diversas maneras a la noción de resistencia civil. Dicha noción puede generar equívocos, por eso es preciso aclarar que: “entendida en un sentido general, la resistencia no excluye el uso de la violencia; pero cuando se habla de resistencia civil, se alude a la práctica de una oposición no armada o [...] noviolenta” (Quiñones, 2008, p. 152).

En los casos mencionados, la resistencia civil no suele operar como mecanismo de lucha contra instancias del gobierno o contra el sistema político o económico que lo sustenta —aunque pudiera hacerlo—; sino más bien, como una acentuación de la memoria sobre hechos o principios emblemáticos de paz, en defensa de la integridad y la libre determinación de las comunidades, a través de formas de acción, frente a las hostilidades ocasionadas por el conflicto armado y sus principales agentes: fuerzas armadas del Estado, fuerzas paramilitares<sup>14</sup>, fuerzas armadas de izquierda y delincuencia organizada.

El componente de paz implícito en la noción de resistencia civil es importante para entender la particularidad de las piezas que integran este apartado, que se funde a una

---

14 En el caso colombiano, las fuerzas paramilitares suelen actuar en colaboración con las fuerzas armadas del Estado.

tradicción enriquecida por el triunfo de movimientos de liberación nacional en distintos países durante la era moderna. De este modo, las piezas pueden otorgar relevancia a prácticas sociales que son vistas como caminos posibles para sortear el conflicto. Las piezas pueden ejercer acciones simbólicas comunitarias “en caliente”, ante hechos violentos, según el término empleado por Jorge Hernández Lara (2002) para describir manifestaciones llevadas a cabo por civiles desarmados en medio del conflicto, a fin de preservar el patrimonio colectivo (p. 26). Las expresiones de la *resistencia civil* en el arte pueden, además, retomar las complejidades del mito y sus narrativas para contener la violencia, haciendo centro en la cosmovisión de pueblos que han estado expuestos a estas agresiones desde la conquista.

En todos estos casos, el arte despliega su voz civil, a pesar de la intimidación ocasionada por los agentes armados en disputa. El arte como *resistencia civil* encuentra su fuerza en la acción colectiva que se sobrepone a los hechos violentos, porque justamente la violencia se propone atomizar a las comunidades, sembrar la desconfianza, la desesperanza y el miedo. El arte como *resistencia civil* rompe el silencio y se manifiesta en la adversidad, y lo hace para afirmar a las comunidades en contextos donde no existe el Estado o, mejor dicho, donde no existen su ley y su justicia. El arte como resistencia civil es público y no suele estar en los espacios tradicionales del arte, sino en las comunidades, es decir que está a la vista, tanto como las manifestaciones de los agentes armados.

Ocasionalmente, las acciones de *resistencia civil* que no se vinculan de manera deliberada con el arte, pueden ser un punto de partida para piezas que se insertan en esta subcategoría, si tales manifestaciones son resignificadas en otros contextos, pues en dichos casos, la *resistencia civil* refluye en el arte, y el arte la replica o amplifica.

***Exhortaciones al Amor.*** Mahatma Gandhi define la *resistencia civil* como una “rebelión, pero sin ninguna violencia”, una autoridad fuera de la ley que se opone a las prácticas inmorales del Estado (Gandhi 1921, como se citó en López, 2016, p. 3). La *satyagraha* o “persistencia de la verdad”, fue puesta a prueba ante el Imperio inglés por los

seguidores de Gandhi entre 1919 y 1947, y representó la aparición moderna de la tradicional práctica de resistir al poder y sus acciones arbitrarias (p. 12). Estas prácticas también se denominan «métodos de acción no violenta», «resistencia pasiva», «desobediencia civil» o «rebelión desarmada» (p. 2).

El politólogo estadounidense Gene Sharp retomó el legado de Gandhi, poco más de una década después de su asesinato, y ahondó en él durante el resto de su carrera académica, omitiendo el marcado carácter espiritual de su pensamiento. Sharp incorpora el concepto de *resistencia civil* en el ámbito científico y le da primacía a su sentido práctico, es decir, la oposición a las prácticas tiránicas del Estado. De esta manera plantea en 1973, un listado de 198 métodos de acción no violenta, que son el resultado de una documentación histórica de estas prácticas, que él clasifica como: (1) protesta y persuasión no violenta; (2) no cooperación social, económica y política e (3) intervención no violenta. Es significativo mencionar que al menos una veintena de estos métodos se relacionan con el plano simbólico del arte.

Las prácticas no violentas no son “simples reclamos morales contra la violencia y exhortaciones al amor”, pues aspiran a un cambio social a partir de métodos que puedan ser percibidos, por la mayoría, tan efectivos como los utilizados por la violencia (Sharp, 1988, p. 19). Tales prácticas aspiran al desmantelamiento del poder violento, a partir de una tesis central: “El ejercicio del poder del gobernante requiere el consentimiento del gobernado, quien, al retirar el consentimiento, puede controlar y hasta destruir el poder del contrincante”. (p. 21). Tal idea ha sido retomada de Gandhi y su *satyagraha*, que en cierta medida deriva de la *desobediencia civil* planteada por el anarquista estadounidense de mediados del siglo XIX, Henry David Thoreau, quien se oponía de manera temeraria al Estado esclavista y cicatero en el que vivió sus días. La *satyagraha* de Gandhi es, incluso, una reverberación del *Discurso de la servidumbre voluntaria*, escrito por el magistrado

francés del siglo XVI, Etienne de La Boétie, una breve y punzante reflexión sobre la importancia que tiene la adhesión de los súbditos para la permanencia en el poder del tirano.

Si bien esta subcategoría se denomina *resistencia civil*, no existe en las ya referidas prácticas del arte y de la memoria asumida como arte, un deliberado propósito de dismantelar el poder del Estado violento sino, más bien, resistirlo de manera pacífica, incluso a través de ejercicios de no cooperación. En efecto, los procesos de resistencia ante el conflicto social armado colombiano, ocurren: (1) para reivindicar una construcción social anterior a la guerra, (2) para reivindicar la economía y propiedad campesina, (3) porque ningún orden (estatal, guerrillero o paramilitar) garantiza mínimos de eficiencia y legitimidad, y (4) por estrategia, por evitar sufrimiento y por deber moral (Restrepo, 2006).

A pesar del grado de violencia que se ha vivido en Colombia durante décadas, existen iniciativas de paz que surgen de los escenarios mismos del conflicto y que suelen ser llevadas a cabo por comunidades campesinas, negras e indígenas, ocasionalmente con el apoyo de la iglesia o representantes de la comunidad internacional. Estas acciones, “han contribuido en forma silenciosa y sin recurrir a las armas, a construir paces locales, impulsando procesos de participación ciudadana o resistiendo a la violencia del conflicto armado, a costa muchas veces de sus propias vidas” (Hernández Delgado, 2002, p. 166).

Algunas de estas acciones para resistir a los grupos armados por parte de las comunidades, bien pueden ser interpretadas desde el ámbito del arte, pues como ya se ha dicho, ocasionalmente hacen uso de sus lenguajes. La sociedad civil tiene tres opciones ante el conflicto: entrar a la guerra en alguno de los bandos, dejar su territorio o resistir. En palabras de Anatolio Quirá, Consejero Mayor del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC):

“Como el gobierno no ha podido lograr un proceso de paz, la resistencia la tenemos que hacer nosotros y la hacemos como sociedad civil desarmada, porque sabemos que según la Constitución Nacional el pueblo es soberano [...] Creo que el pueblo puede

ser responsable para asumir sus problemas, construir poder desde las bases”.

(Ramírez y Camacho, 2002, como se citó en Hernández Lara, 2002, p. 30)

**El Salón del Nunca Más.** En Granada, Antioquia, surge una historia de resiliencia relativa al surgimiento de la memoria y la dignidad de manifestarse a pesar del miedo infundido por la guerra. El estado crítico de ese municipio activó procesos sociales que un día hicieron posible que sus habitantes se reencontraran en la calle, marchando con las fotografías de sus muertos y desaparecidos, y les permitieron entender que estaban viviendo su dolor de manera aislada y ahora podían hacerlo en colectivo. Pero esto no ocurrió de repente, sino que fue el resultado de una sucesión de hechos promovidos por distintas organizaciones que pensaron la manera de resistir a la violencia.

Granada se considera un “municipio emblemático de la guerra y de la paz” en Colombia, por la disputa territorial que escenificó entre: (1) el ELN, llegado a la región desde el Magdalena Medio a inicios de la década de 1980, y cuya ideología marxista-leninista resonó en una población campesina marginal; (2) las FARC-EP, que abren plaza en 1987, con una ideología similar, pero en procura del control territorial y de la población; (3) los grupos paramilitares, en abierta causa contra-revolucionaria, apoyados por empresarios cansados de la extorsión y el secuestro insurgente y (4) el Ejército Nacional de Colombia, cuyas operaciones —al menos diez— entre 2000 y 2005 tuvieron a la población en estado de emergencia. Estos agentes armados cercaron a la población civil y la sometieron a tal punto que provocaron el cierre del sistema escolar en algunas zonas, impidieron sus sistemas agrícolas, generaron desabasto de alimentos y combustible y trazaron duros límites a los procesos productivos, que pese a todo continuaron funcionando (CNMH, 2016, pp 17-18).

Lo significativo de este panorama es que aquello que la población conoce como la “guerra total” o la “guerra de verdad”, ocurrida entre 1997 y 2005, no fue propiamente el enfrentamiento entre estos bandos, sino más bien, una guerra contra la población granadina, que fue “estigmatizada, diezmada, desterrada, saqueada y humillada” (p. 21). La guerra

escaló, provocando el desplazamiento forzado de más del 50% de la población en el periodo más apremiante, que pasó de 19.500 habitantes en 1988 a 7.810 habitantes en 2006 (Sisbén 2006, como se citó en Luengas 2012, p. 27). Debido a esta situación, el pueblo se mantuvo aislado, “por los riesgos que suponía entrar o salir de él” (Zuluaga, 2019, p. 19). La población fue blanco de diversos delitos:

el Observatorio Nacional de Memoria y Conflicto del CNMH (con fecha de corte de 14 de marzo de 2016) reporta 460 personas víctimas de asesinato selectivo, 2.992 de desaparición forzada, 59 asesinadas en 10 masacres, 98 víctimas de secuestro y 50 de violencia sexual. (CNMH, 2016, p. 19)

La magnitud de tales hechos activó la *resistencia civil*, que permanecía latente en las prácticas sociales de la región, con una base importante en el trabajo colectivo y autónomo, desde la fundación de su primera cooperativa en 1963. El Comité Interinstitucional, fundado en 1985, fue otro pilar determinante, ya que antes de la fase más agudas del conflicto, articulaba instituciones gubernamentales, sociales y eclesiásticas, de modo que, en 1997, cuando se manifestó en medio del fuego cruzado, “fue un espacio para la denuncia, el autocuidado y la actuación conjunta de cara a la opinión pública y la propia población” (p. 296).

Dos acciones dramáticas dieron lugar a múltiples manifestaciones en las que la comunidad granadina se vio impelida a utilizar elementos simbólicos vinculados al arte: el ingreso de los paramilitares en 2000, cuando masacraron, en pleno día, a 19 personas del pueblo que causalmente se atravesaron en su camino. Un mes más tarde, respondieron las FARC-EP al tomar el pueblo durante dieciocho horas con cerca de 500 hombres, para asediar a 40 policías, luego de haber detonado un camión bomba, cuyo saldo fue de 20 muertos y decenas de heridos, además del centro del pueblo semi destruido (¿Zuluaga, 2019, p. 18).

En respuesta a la masacre de las autodefensas la sociedad civil realizó el *Monumento de memoria a las víctimas* (2008), que consiste en una plataforma de cemento erigida en el lugar donde fueron asesinadas las primeras siete personas, que fueron simbolizadas con el mismo número de conchas de caracol (CNMH, 2016, p. 19). En respuesta a la toma de las FARC-EP se llevó a cabo la *Marcha del adobe* (2001), cuando los pobladores y el gobernador de Antioquia caminaron, cada quien con un ladrillo simbolizando la reconstrucción (p. 316).

Sin embargo, fue una sucesión de acciones realizadas en torno a todas las víctimas, la que desembocó en el *Salón del Nunca Más*. Dichas acciones resultaron de varias instituciones que se fueron sumando de manera orgánica, en un proceso que intentaba responder a la gravedad de las circunstancias. La formación inicial en temas de paz fue obra de la Diócesis de Sonsón y distintas organizaciones de mujeres, entre las que se cuenta AMOR (Asociación de Mujeres del Oriente Antioqueño). Luego se vincularon Conciudadanía y el CINEP (Centro de Investigación y Educación Popular) capacitando a personas en los municipios de la región, para trabajar “la reconciliación y la construcción de una memoria colectiva como herramienta para la dignificación de las víctimas y para la transformación del dolor” (Robledo 2012, como se citó en CNMH 2016, p. 318).

En 2003, el proceso de formación realizado con víctimas de la violencia, PROVISAME (Promotoras de Vida y Salud Mental), fue replicado por las propias víctimas, quienes apoyaban en términos sociales y emocionales a sus comunidades. De allí surgió *Abrazadas*, una propuesta que brindaba apoyo psicoafectivo para la elaboración del duelo, y *Amigos de la memoria*, que permitió trabajar la confianza, la puesta en común de la memoria y la dignificación de las víctimas (CNMH, 2016, p. 318).

Entre 2004 y 2006, PROVISAME y AMOR fueron determinantes para el inicio de la recuperación del espacio público, a través de las *Jornadas de la luz*, un encendido de velas en memoria de las víctimas, y *Abriendo trochas por la vida*, recorridos colectivos por lugares

que estaban marcados por la violencia y que la gente prefería no frecuentar por temor (pp. 322-323). En 2005 se realizó la *Marcha por la vida* para conmemorar los cinco años de la toma armada, convocada por el Comité de Reconciliación, el Comité Interinstitucional, la Personería Municipal y Coogranada, quienes solicitaron a los asistentes que llevaran las fotos de sus víctimas (pp. 326-327).

Tras este largo proceso, fue la organización de víctimas unidas por la vida ASOVIDA, fundada en 2007, la que asumió el liderazgo del lugar de memoria y negoció un espacio físico con los candidatos a la alcaldía ese mismo año, logrando que se comprometieran con su materialización si resultaban electos. Una vez elegido el alcalde fueron con él para retomar el asunto y ante su evasiva, ejercieron presión ciudadana para que mantuviera su palabra. Fue de ese modo como recibieron en comodato la Casa de Cultura Ramón Eduardo Duque para su funcionamiento. Entonces vino el trabajo de acompañamiento iniciado por el Programa por la Paz del CINEP, el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo —PNUD— y el Centro Internacional para la Justicia Transicional —ICTJ— (Carrizosa, 2011, pp. 44-45).

***Desde la Gente.*** Fue largo y complejo el proceso que hizo posible el *Salón del Nunca Más* (SNM), sin embargo, Gloria Quintero una de sus lideresas, interpreta la *Marcha por la vida* como su origen y, en particular, las fotografías que la gente llevaba ese día, “usted no se imagina el uno mirar esas fotos y conocer personas que eran del pueblo y que uno no sabía que habían muerto”. Las fotografías de las víctimas que el personero recogió tras la marcha y que Gloria ayudó a guardar en su casa mientras recibían otras, fueron las que dieron el impulso necesario para tener un espacio donde ponerlas juntas (Quintero, G., comunicación personal, 07/02/2022).

Este poder de las imágenes también es advertido por otra líderesa del SNM, Gloria Ramírez, quien recuerda el silencio que hubo en aquella marcha y la conmoción que produjo enterarse de cuántas personas habían sido desaparecidas o asesinadas en el pueblo, en

consecuencia, también tuvo la idea de que era necesario un lugar, pues cuando no hay cuerpo no hay duelo. “Usted a qué cementerio va a llevar flores, si usted no sabe en dónde están” (Ramírez, G., comunicación personal, 23/03/2022). Así pues, las imágenes fundan este lugar de memoria, es decir, 254 retratos divididos sutilmente, “a la izquierda asesinados, a la derecha desaparecidos” (Carrizosa, 2011, p. 47) y sin sus nombres.

Hay un deliberado propósito por parte de la museografía del SNM, para “establecer una conexión desde el sufrimiento, sin hacer una separación entre ‘víctimas inocentes’ y ‘caídos en combate’ o entre ‘buenos’ y ‘malos’” (Zuluaga, 2019, p. 21). Gloria Quintero, quien presta un voluntariado para el SNM como guía y vocera, explica la razón:

mucha gente le pregunta a uno, ay, venga, por qué no le colocan el nombre. No. La gente no permitió el nombre, pero está ese rostro, esa vida, esos sueños, esas ilusiones ahí están reflejados en cada rostro, en cara mirada. (comunicación personal, 23/03/2022) (Figura 55)

### Figura 56

*Mural de fotografías, Salón del Nunca Más, ASOVIDA, 2009 a la fecha.*



Lorena Luengas (2012), una artista visual que colaboró en el proceso de conformación del SNM, menciona que entre 2008 y 2009, año de la inauguración del espacio, dos procesos fueron determinantes para su consolidación “el ejercicio de distribución de responsabilidades y acuerdos” que asumieron los participantes como gestores de la memoria, y “el empoderamiento de las víctimas frente al museo” (p. 36). ASOVIDA se encargó de difundir el proyecto en sectores urbanos y rurales, e invitar a la comunidad al

taller para la recolección de testimonios, basado en la metodología de Recuperación de la Memoria Histórica (Remhi) que había sido utilizada en Guatemala.

Tras un proceso de trabajo compartido entre las instituciones acompañantes; la museóloga, Lorena Luengas, y las víctimas, el espacio de memoria quedó conformado por seis ejes temáticos: (1) concepción y proceso del SNM; (2) magnitud del desplazamiento forzado en la región; (3) mural y bitácoras; (4) homenaje a las víctimas encontradas en fosas, e (5) historia de resistencia, consolidación de ASOVIDA y línea de tiempo del conflicto en Granada (p. 46). Aunque el lugar tiene una narrativa amplia, su epicentro son el mural y las bitácoras. Estas últimas respondieron a la pregunta de cómo querían los familiares de las víctimas que se representara a sus desaparecidos y muertos. Fue así como optaron por “hablar de quiénes fueron, qué sueños tuvieron y qué función cumplieron dentro de la comunidad y el núcleo familiar”, por esa razón decidieron vincular las fotos del mural a los testimonios de vida de cada persona, presentes en las bitácoras (p. 38).

A pesar de que las fotografías que están en el mural dan cuenta de menos del 10% de las víctimas de desaparición y asesinato registradas, cuando los visitantes entran al SNM es lo primero que ven. Entonces es posible imaginar la magnitud de los hechos. A ambos lados del mural se encuentran los cuadernos o bitácoras, que la investigadora Marda Zuluaga (2019) relaciona con los sufragios que se entregan —en Colombia— a las personas que asisten a los ritos funerarios “como recordatorios de su vida y agradecimiento por haber acompañado a la familia en ese momento doloroso”. Su parecido reside en el color negro de la carátula y su repujado de flores (p. 97). Las bitácoras son, entonces, cuadernos con una carátula de cuero en la que aparece una reproducción de cada una de las fotos que están en el muro. Es decir, que por cada fotografía del mural hay una bitácora, pero, además hay una bitácora por cada vereda que conforma el municipio (Figura 56).

### **Figura 57**

*Bitácoras de la memoria, Salón del Nunca Más, ASOVIDA. 2009 a la fecha.*



Las bitácoras fueron pensadas por Lorena Luengas como cuadernos en los que se contara la historia de cada persona, sin embargo, la comunidad optó por “utilizarlas como una suerte de canal de comunicación directa con sus seres queridos”, mediante distintos tipos de interacción escrita, “a veces parecen escribirles cartas, y en otras ocasiones, por el tono empleado y el tipo de anécdotas narradas, da la impresión de estar asistiendo a una conversación familiar”. La escritura en estos casos es ejercida sobre todo por “niños, jóvenes, mujeres adultas o ancianas, de arraigo campesino, pobres, con bajos niveles de escolaridad” (p. 22). Es por esto que los textos son hechos “de manera espontánea, descuidados muchas veces, aparentemente inconexos y escritos por muchos ‘autores’” (p. 27):

RECUERDO EL ÚLTIMO DÍA DE TU VIDA QUE TE AMANECISTES MÁS  
ENAMORADO DE MI ME DECÍAS TANTAS COSAS LINDAS COMO SI  
APENAS ME UBIERAS CONOCIDO Y NO HERA QUE APENAS ME HABÍAS  
CONOCIDO SINO EL ÚLTIMO DÍA DE NUESTRAS VIDAS JUNTOS.

TE QUIERO (Bitácora 023HEQR, entrada 4) (p. 131)

Las bitácoras también pueden ser vistas e intervenidas por visitantes que asisten al lugar de memoria, a quienes Zuluaga denomina *testigos de segundo orden*, ya que el lector *ideal* de estas comunicaciones escritas es a quien se le escribe, es decir, el *ausente*. Cuando

los visitantes ajenos al contexto intervienen las bitácoras, se dirigen a los ausentes como si éstos pudieran leerlos, de este modo manifiestan sus condolencias, su solidaridad y empatía con los hechos, mientras que los familiares *hablan con los muertos*, para “mantenerlos un poco del lado de aquí, valerse de ellos como intermediarios más próximos ante los entes celestiales” haciendo posible “en su subjetividad operaciones de consuelo transitorio, de sosiego o de resguardo” (p. 147).

Los datos personales de los retratados no son evidentes en las bitácoras, sobre todo para los visitantes que solo recorren sus páginas escritas, ya que su identificación aparece “hacia el final del cuaderno, entre las dos cartulinas que ofrecen refuerzo para su manipulación, lo que hace que no sean llamativas” (pp. 97-98). En las bitácoras, la identificación de las personas también resulta ser una construcción colectiva hecha por quienes escriben. Esta presentación de las personas, desligada de una historia ideológica, parece ser una estrategia narrativa para hacer posible la memoria en un contexto tan parcializado y susceptible a la violencia. Gloria Quintero comenta:

a mí mucha gente me dice frente al muro, ay venga, y a este por qué lo mataron, y yo, por qué, no hay un por qué, no había un por qué para quitarle la vida, no había un por qué para desaparecerlo (Quintero, G., comunicación personal, 17/02/2022)

***El Espacio de Memoria como Mandato.*** Gloria Ramírez menciona que los granadinos vivieron momentos muy difíciles durante la guerra: “aquí perdimos tanto, que perdimos hasta las ganas de vivir” (Ramírez, G., comunicación personal, 23/03/2022). Sin embargo, los habitantes de la comunidad se unieron en su condición de víctimas y eso les hizo sentir que no estaban solos, de modo que rompieron el silencio, en medio del miedo, para identificarse como un colectivo: “cuando nos uníamos en una sola voz, entendíamos que no sólo a nosotros nos había pasado lo del conflicto” (Comunicación personal, 23/03/2022).

A pesar de necesidades, en apariencia, más apremiantes, la sociedad civil exigió memoria, y por eso trabajó desde el inicio sin recibir ayuda económica de ninguna

institución. Gloria Quintero expresa los términos de esa indiferencia: “aquí nacen las cooperativas. Ni siquiera ellos nos apoyaron. Dijeron: ‘no, la gente necesita otras cosas [...] la gente necesita comida, necesita otros apoyos, no un hueco’, porque así nos dijeron algunas instituciones, ‘no un hueco lleno de fotos’” (Comunicación personal, 17/02/2022). El SNM es uno de los proyectos de memoria más significativos del país y su principal característica es que fue agenciado por la gente para cubrir una necesidad simbólica legítima de la gente.

Este *lugar de memoria*, que es también un *lugar de las prácticas artísticas*, se funde con la vida de manera íntima, tal es la condición del *arte como vía de paz*, pues habita un horizonte en construcción, y no se reduce a la idealización de la paz o a la mera denuncia de los hechos violentos. Gloria Quintero ratifica la importancia que tiene la expresión simbólica para el SNM: “el arte, es demasiado importante, a través del arte elaboramos duelo, a través del arte dignificamos, visibilizamos también, es que el arte es memoria”.

El SNM representa el empoderamiento de una comunidad que decidió hacer visibles los hechos traumáticos de la violencia, en un contexto caldeado en términos ideológicos, debido a que allí contendieron cuatro grupos armados por el control del territorio. Esta circunstancia eleva el grado de dificultad que supuso materializar el proyecto, ya que la representación de los hechos supuso un especial cuidado en la narrativa, es por esto que Gloria Quintero expresa:

a mí me tocaba enfrentarme con personas que iban, vea es que todos esos los mataron esos no sé qué de la FARC [...] a uno qué le tocaba, venga, qué pena, usted es de acá, usted sabe que eso no es cierto. Yo le cuento si quiere quién mato uno, quién mato otro, qué masacre hizo uno, qué masacre hizo el otro [...] y no estoy defendiendo a ningún grupo, como les digo siempre, yo aclaro. (Comunicación personal, 17/02/2022)

El SNM no ha recibido ningún recurso económico por parte del Estado, a pesar de haber sido, por casi 15 años, un espacio que ha generado procesos muy significativos para su

comunidad. Los líderes de ASOVIDA entienden que El Estado prefiere delegar a las víctimas la obligación de hacer memoria, aunque ésta aparece estipulada en la *Ley 1448 de 2011*, también llamada *Ley de Víctimas y Restitución de Tierras*. Asimismo, temen perder la autonomía si el Estado decide asumir su responsabilidad (Ramírez, G., comunicación personal, 23/03/2022). En menos palabras, podría decirse que no hay confianza. Gloria Quintero define como cordial, la relación que el SNM tiene con el Estado, en cambio, percibe una actitud más solidaria por parte de las oenegés que se vinculan al proyecto en distintas instancias, “con las oenegés pienso que ha sido una relación más fuerte, más de [...] apoyo incondicional” (Quintero, G., comunicación personal, 17/02/2022)

Los líderes de ASOVIDA han trabajado como voluntarios en el lugar de memoria por cerca de 17 años, y pasado el tiempo han visto que el relevo generacional por esta causa no se ha dado, debido a que algunos de los integrantes de la Asociación ya murieron, también debido a que la mayoría de los asociados tienen una edad avanzada, han sido reparados en algún sentido por el Estado, o porque se cansan de las reuniones. Además, debido a que ASOVIDA se centra en los derechos de la sociedad civil, y este es un tema que suele recibir más atención por parte de los adultos (Ramírez, G., comunicación personal, 23/03/2022).

El SNM es un lugar de memoria que ejerce pedagogía, archivo y memoria y, además, da cuenta de la resiliencia de su comunidad. En los últimos años, el espacio ha sufrido daños estructurales importantes, que han deteriorado las instalaciones y parte de los objetos que integran la exposición. Debido a que no hay voluntad política para mantener el espacio y los miembros de ASOVIDA han perdido gradualmente el interés en esta causa, el proyecto se sostiene, principalmente, gracias a las lideresas que lo cuidan y difunden, en medio de sus propias vidas. El SNM es pues, un símbolo de la memoria y un admirable acto de resistencia ante la guerra. ASOVIDA, sin embargo, excede los límites simbólicos de este proyecto, pues también trabaja la formación ciudadanía en torno al reconocimiento de los derechos, asuntos

relativos a la mujer y las violencias, así como proyectos de producción agrícola (Quintero, G., comunicación personal, 17/02/2022).

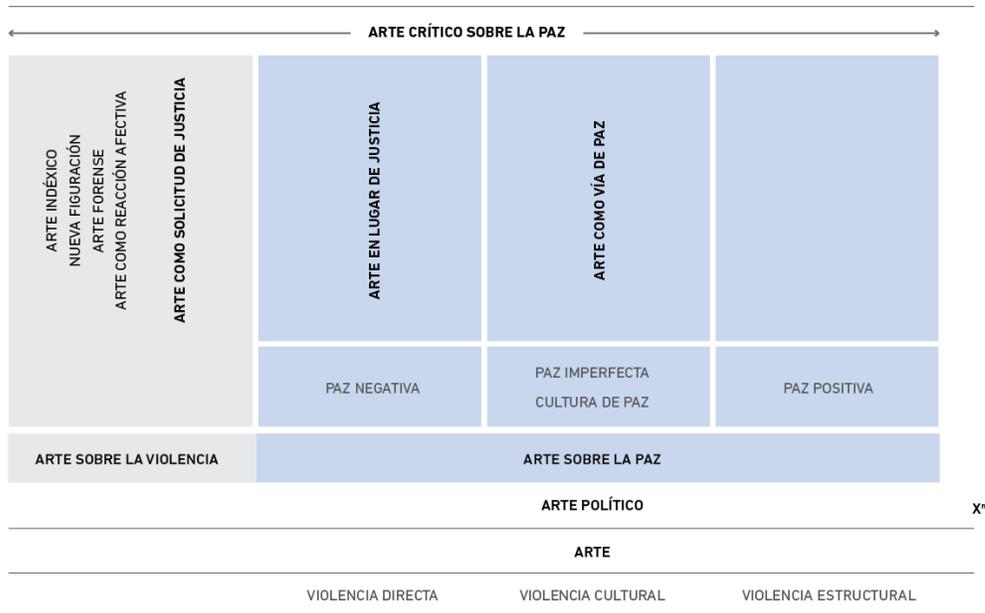
El SNM sigue siendo el lugar donde están las *fotos*, es decir, adonde los familiares de las víctimas llegaron porque el duelo pudo convertirse, por fin, en un asunto colectivo y, por tanto, compartido. Este lugar de memoria se encuentra a medio camino entre el cementerio donde, en muchos casos, no han podido ser enterrados los cuerpos y la realidad opresiva de la incertidumbre que genera la desaparición forzada, o la vergüenza y humillación que ocasiona el descrédito social: “algo habrá hecho para que lo hayan matado” (Carrizosa, 2011, p. 49). El SNM es también el lugar de las bitácoras y su conmovedor ejercicio de escritura colectiva, que se sobrepone al horror y al odio, pero, sobre todo, que desordena la lógica.

### **Arte Crítico sobre la Paz**

Existe un conjunto de prácticas artísticas que se preguntan por el fenómeno de la paz, sus procesos y paradojas y que denominaremos *arte crítico sobre la paz*. Este se propone una tensión reflexiva entre el *arte como solicitud de justicia*, es decir, aquel que alude a los hechos violatorios y exige la aplicación de la ley; el *arte en lugar de justicia*, que conmemora una paz aún en proceso, sobre la idea del “borrón y cuenta nueva” y el *arte como vía de paz*, que enfrenta el conflicto o lo resuelve al activar lo que se quedó detenido a causa de los hechos violentos (Figura 57).

### **Figura 58**

*Análisis precedentes, categorías del arte sobre la paz, tipos de paz y violencia. Elaboración propia.*



El *arte crítico sobre la paz* reflexiona incluso acerca de la paz positiva, pues su naturaleza es plantear acercamientos al hecho violento y su deconstrucción, espejear preguntas, eludir la prerrogativa moral y, en general, eludir cualquier atajo que omita la complejidad misma del fenómeno. La paz es, por tanto, un bien que resulta necesario descubrir y el *arte crítico sobre la paz* se otorga la licencia para hacerlo. Ahora bien, el *arte crítico sobre la paz*, no es un arte crítico de la paz, por tanto, no pretende *criticar* la paz desde el arte —aunque esto también pueda suceder—, sino más bien, acercarla a las orillas de la comprensión, aunque este ejercicio lleve, con frecuencia, a interpretaciones muy diversas.

En consecuencia, el *arte crítico sobre la paz* se pregunta por la noción de paz, mediante: (1) la reconstrucción o interpretación de hechos y su puesta en común, con la intención de explorar y enseñar ángulos inéditos o dignos de consideración (pedagogías); (2) la reflexión en torno a la complejidad que representa el periodo posterior a la firma de un acuerdo de paz (post-acuerdo) y (3) la representación inesperada y paradójica de los hechos vinculados a la paz (ironía).

El *arte crítico sobre la paz* es una categoría que transita todas las fronteras del arte político referido a la violencia y la paz. El *arte crítico sobre la paz* indaga y cuestiona a través de la argumentación (pedagogías), mediante la interpretación del cambio (post-acuerdo) y a través de la ambigüedad y la contradicción (ironía). El arte es *crítico* en este caso, porque no se compromete con un tipo de paz específico, en cambio, le interesan las paces, las violencias, y en esa dispersión adquiere unas formas tan disímiles, que pueden ser incluso antagónicas, pero cuyo epicentro es siempre la pregunta por la paz y sus posibles sentidos.

Jacques Rancière (2005, p. 35) propone el *arte crítico*, en la frontera entre el *arte por el arte* y el *arte político*, y plantea además dos maneras de “pensar el arte político y afrontar la cuestión de lo múltiple: como organización de la comunidad humana conforme al telos del ser razonable y como remedio al hecho bruto de la división social” (Rancière, 2007, p. 12). Estas distinciones entre lo justo y lo injusto, así como entre los ricos y los pobres, son motivo de reflexión para el arte político y son, además, atribuciones desmedidas que, en ocasiones, parecen exigírsele al arte y que lindan con la utopía.

El arte político se refiere a la vida y no al arte mismo, por eso se le exige contacto con la realidad, esa pareciera ser su naturaleza. El arte vinculado a la violencia y la paz —que pudiera no ser todo el arte político—, se refiere al ejercicio de la fuerza para expropiar, someter, silenciar, y a las maneras de revelar y resolver estos hechos por medio de la resiliencia o de la justicia. “Respetar la vida” y “conceder la voz política”, parecieran ser sus proclamas. En consecuencia, el arte político, que frecuentemente actúa desde la ideología de izquierda, puede hacernos pensar en un “programa de liberación” o en una “promesa de felicidad” (Rancière, 2007, p. 5), aunque planes de esa magnitud lo excedan por completo.

El *arte crítico*, que ocurre en la frontera entre el *arte por el arte* y el *arte político*, “se propone hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo” (Rancière, 2005, p. 34). Entre tanto, el

*arte crítico sobre la paz*, que ocurre en la frontera entre el *arte como solicitud de justicia*, el *arte en lugar de justicia* y el *arte como vía de paz*, aspira solamente a reflexionar en torno a la noción de paz, más allá de lugares comunes o ideas preconcebidas. En este sentido, quizá pueda entenderse que todos somos parte del Estado, y que el Estado es utilizado para ejercer violencia. También por esta vía podría entenderse que la corrupción y la impunidad son manifestaciones —causas— de la violencia, y que la redistribución económica, más allá de sus cargas ideológicas, representa un factor determinante en la raíz del conflicto social. Por último, talvez se entienda que el ejercicio de la ley puede ser un acto de violencia, por omisión o yerro deliberado.

Entre tanto, resulta necesario decir que los estudios precedentes respecto al *arte sobre la violencia*, que fueron planteadas por la crítica y la historia del arte en Colombia, se encuentran en la misma dimensión de lo que aquí se denomina *arte como solicitud de justicia*, es decir que, el *arte indéxico*, la *nueva figuración*, el *arte forense* y el *arte como reacción afectiva*, se vinculan, principalmente, con la violencia directa. Todas estas denominaciones aluden a la denuncia y la exigencia para el cumplimiento de la ley, de manera más o menos directa. El conflicto armado en Colombia ha sido estudiado, de forma mayoritaria, a partir de la violencia. Veamos qué tiene por decir el *arte crítico sobre la paz*.

### ***Pedagogías***

Esta manera de hacer arte persigue la comprensión de los hechos por parte del espectador. Las *pedagogías* se proponen exponer lo sucedido, de manera tal que, más allá del registro poético que pueda tener una pieza, exista en ella un asomo de verdad que resulte evidente. La verdad, en este caso, es algo que se argumenta con palabras, con experiencias, con fuentes, la verdad tiene que sostenerse, aunque pueda tener muchos matices. Las *pedagogías* son, entonces, maneras de exponer y convencer, son partidarias porque orientan una manera de ver las cosas y, en ocasiones, actúan en consecuencia de una ideología.

La verdad es el eje de las *pedagogías*, que no llegan a ser imparciales, aunque puedan proponérselo. Abordar un ángulo de la realidad y no otro, hace que todo discurso sea, en cierta medida, tendencioso. La manera de *enseñar* es, por tanto, fundamento del arte en este contexto, es decir que, mostrar y explicar, son verbos que, en este caso, apuntan a un mismo cometido. Así pues, el propósito explicativo de las *pedagogías*, puede poner en duda si algunas de sus manifestaciones son —o no— arte, sin embargo, como veremos, se encuentran lejos del arte panfletario y del arte monolítico propio de las dictaduras.

Existe en estas *pedagogías* un intento por dar cuenta de realidades en las que habita la complejidad, y aunque en la interpretación / representación de dicha complejidad pueda revelarse la ideología, estamos en el contexto del arte y las piezas se abren a múltiples sentidos, no a lecturas unívocas o sabidas de antemano. Debido a que los argumentos son importantes en este tipo de piezas, es decir, la información que soporta la *verdad*, el artista precisa de medios que resulten “claros”, “pertinentes”, “comprensibles”. Se diría entonces, que la poética de estas piezas reside en la manera como se media la *verdad*, es decir, los recursos formales que sirven para su traducción.

El artista alemán Joseph Beuys ejerció la pedagogía del arte para transmitir sus propias ideas. La pedagogía fue asumida por él como una práctica artística cuyo modelo fue Rudolf Steiner, creador del método Waldorf, pensado inicialmente para los hijos de los obreros de una fábrica de cigarrillos. En uno de sus discursos, Beuys expresó su cercanía al pensamiento de Steiner, y la influencia que irradió en él su división triple de lo social, en la cual Beuys ve la forma de una sociedad libre en el mundo de la cultura, igualitaria en el mundo del derecho y solidaria en el mundo de la economía. Es por esto que afirma: "formar un orden social como una escultura, esa es mi tarea y la tarea del arte" (Beckmann, 2001, p. 96).

Joseph Beuys también plantea, a través de su trabajo en el arte, una estética de la memoria. Este ejercicio se encuentra ligado al trauma del holocausto nazi, la represión y la

proyección de un futuro sin pasado que supuso, en Alemania, callar acerca de lo sucedido durante la guerra. Es preciso recordar que Beuys fue piloto nazi durante la Segunda Guerra Mundial y que sobrevivió tras chocar con su avión en Crimea, gracias a nómades tártaros que lo envolvieron en grasa y fieltro para evitar su muerte por congelamiento. Tiempo después se convertiría en artista. Su ejercicio contra el olvido es una cuestión política y también un acto artístico. Es por esto que la *estética de la memoria* se refiere:

a un fenómeno eminentemente pedagógico que requería, tanto por parte del artista como del espectador, la capacidad de habitar conscientemente las estructuras represivas y así identificar los fenómenos históricos amenazadores que trataban de imponer el olvido mediante procesos social y psicológicamente organizados (Cercós, 2017, p. 221)

La memoria es una parte significativa de las *pedagogías*, pues se opone a la represión y al miedo, y se manifiesta para hacer visibles los hechos escondidos por la violencia y los agentes que la ejercen. Existe en el artista que hace uso de esta perspectiva, un deseo por incidir en la visión de mundo de sus espectadores. En cierto sentido existe aquí una relación entre arte y política, en lo que Doris Sommer denomina “agencia cultural”, una noción que aparece en dicha frontera, y según el cual un sujeto cualquiera puede realizar toda suerte de contribuciones sociales positivas a través de prácticas que activen la creación. *Agente* “es un término que reconoce los pequeños cambios en la perspectiva y la práctica que pueden convertir a los artistas y maestros en los primeros impulsores del cambio colectivo” (Sommer, 2005, p. 262). Existe una aspiración de este orden en las *pedagogías* que integran el *arte crítico sobre la paz*.

**Huellas de desaparición.** Este proyecto de investigación exhibido en el contexto del arte es el resultado del trabajo de colaboración entre la *Comisión de la Verdad*, una entidad temporal y extrajudicial de la justicia transicional, que existió entre 2018 y 2022, tras el acuerdo FARC-EP – Estado, y *Forensic Architecture* (FA), un grupo de investigación

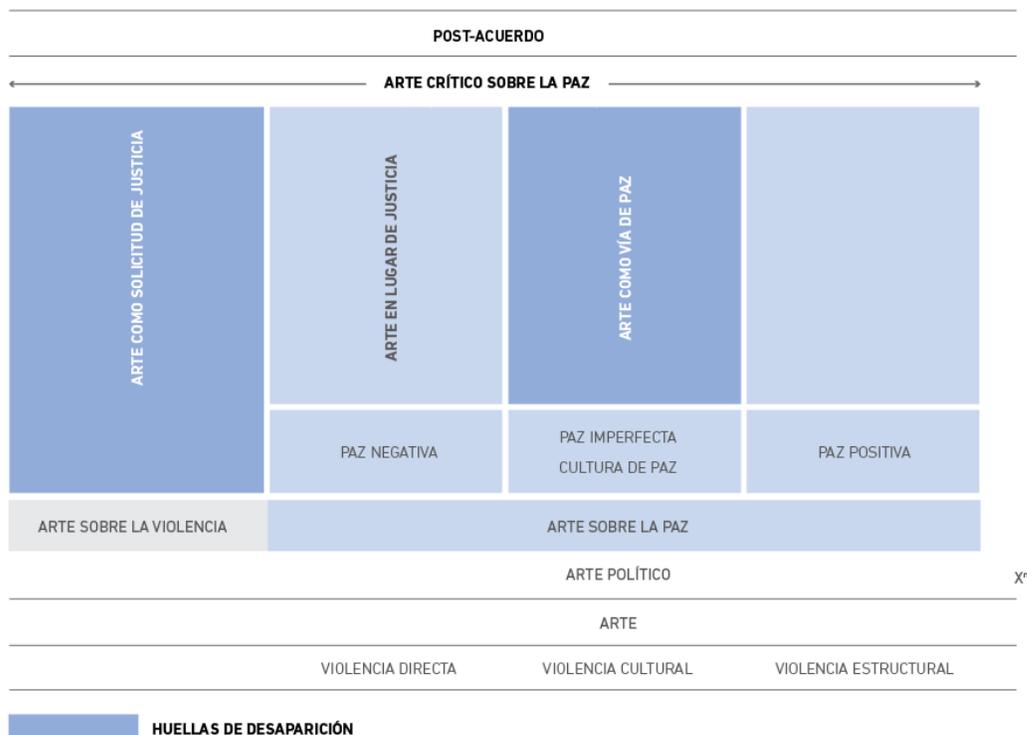
multidisciplinario con sede en Goldsmiths, Universidad de Londres, donde Eyal Weizman, su fundador, se desempeña como profesor de arquitectura. Esta alianza es pionera, pues nunca antes las tecnologías visuales habían sido utilizadas por comisiones de la verdad “para el esclarecimiento de violaciones de derechos humanos y ambientales” en un conflicto armado (Comisión de la Verdad, 2021).

La Comisión de la Verdad tuvo a cargo “el esclarecimiento de los patrones y causas explicativas del conflicto armado interno”, siendo un mecanismo del Estado, independiente e imparcial (Comisión de la Verdad, s.f.). Su informe final fue dado a conocer el 28 de junio de 2022, sin embargo, como parte de los resultados, el 10 de diciembre de 2021 se inauguró *Huellas de desaparición, los casos de Urabá, Palacio de Justicia y territorio Nukak*, en el Museo de Arte Miguel Urrutia, que hace parte del Banco de la República. Los asuntos tratados en la exposición fueron decididos por la Comisión de la Verdad, pues “se pensó que podía ser más eficaz contarlos con las estrategias, metodologías y tecnologías con las que trabaja FA, y que a la vez fueran ejemplarizantes a la hora de exponer un panorama global” (Peña, 2022).

Esta exposición traza una nueva inflexión en el arte colombiano, y justamente, se inscribe en el eje discursivo y conceptual de las *pedagogías* vinculadas al *arte crítico sobre la paz*, pues aunque revela lo sucedido en el plano de lo que conocemos como *memoria histórica (arte como solicitud de justicia)*, también realiza un *tránsito* en el tiempo para movilizar lo que se quedó detenido a causa de los hechos violatorios (*arte como vía de paz*). La exposición procura esclarecer una verdad y enseñarla, porque al hacer públicos los crímenes del poder económico y del Estado, permite reconocer lo sucedido y dignificar a las víctimas. Por un lado, denuncia, y por el otro, activa, tal es la naturaleza heterogénea que distingue al *arte crítico sobre la paz* (Figura 58).

### **Figura 59**

*Relación de “Huellas de separación” con el modelo de análisis. Elaboración propia.*



La investigación/exposición nació en 2019 por sugerencia del comisionado Alejandro Valencia, quien antes de hacer parte de la Comisión de la Verdad participó en el informe del caso mexicano de desaparición forzada de 43 estudiantes y la muerte de otros 6, en Iguala, Guerrero, México. Dicho informe fue transformado por *Forensic Architecture* (FA) en una exposición explicativa de los hechos en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM en 2017. Este trabajo y uno anterior en Guatemala, representan el inicio de una sucesión de proyectos similares que FA ha venido realizando en otros países de América Latina: Venezuela, Argentina, Ecuador, Chile y Colombia.

Weizman, señaló en la conferencia inaugural de *Huellas de desaparición*, que FA no es un proyecto inglés —aunque funcione desde Inglaterra—, sino internacional, e integrado por personas que, en cierta medida, han sido tocados por la violencia estatal y que conforman un círculo de solidaridad con su trabajo (Comisión de la Verdad, 2021, 26m20s). En esta declaración, resulta importante la argumentación ética de los autores, como una manera de justificar la realización de un trabajo vinculado al conflicto armado y sus efectos. Respecto a

la arquitectura, Weizman opina que no es solo una práctica disciplinaria, sino “un entendimiento del espacio común donde debemos vivir juntos [...] las víctimas, los perpetradores”. También interpreta la arquitectura como una puerta de entrada a la memoria, y como un agente a través del cual se ejerce violencia (31m20s). Acerca de la noción de verdad, Weizman plantea que no es este el trabajo de FA, pues no considera como un objetivo la emisión de “un veredicto final” (37m53s).

Pese a todo, el meticuloso trabajo con el que decenas de miles de datos fueron recabados y traducidos en una propuesta museográfica, nos hace pensar que la verdad adquiere otra dimensión, ya que *Huellas de desaparición* hace colectivo su entendimiento. En opinión de Gabriel Rojas Andrade (2021), para rebatir la evidencia fáctica presentada en uno de los capítulos de la muestra, que responsabiliza al ejército por la desaparición forzada de personas en el Palacio de Justicia, sería necesario “desplegar un trabajo enorme de contrastación y argumentación para elevar el nivel del debate”.

El carácter polivalente de las investigaciones realizadas por FA procede del trabajo colaborativo entre profesionales de diversas disciplinas, lo cual permite que sus indagaciones puedan mover fronteras y ser presentadas en “tribunales internacionales, investigaciones parlamentarias, asambleas de Naciones Unidas, así como en conferencias magistrales, seminarios, publicaciones y exposiciones en instituciones artísticas y culturales”. (Comisión de la Verdad, 2021) Este carácter camaleónico merece atención ya que, justamente, para *Huellas de desaparición* es lo que hace posible que puedan *enseñarse* los vestigios de la violencia, a través de una paradoja:

la exposición, que cuenta en detalle cómo se ejecutaron crímenes recientes desde el Estado colombiano, se lleva a cabo en una institución del Estado [...] A esta circunstancia inédita –del Estado mirándose en el espejo de sus horrores como resultado del ejercicio independiente de una institución creada por un acuerdo de paz

en Colombia— debe añadirsele, además, la dificultad de precisar el adjetivo “artístico”. ¿Es arte lo que se ve en la exposición? (Rojas, 2021)

Aunque Rojas percibe en el resultado de la exposición algo “profundamente estético”, la pregunta no queda del todo resuelta. *Huellas de desaparición* puede ser arte al menos en dos sentidos, primero, debido a la forma como presenta la investigación (ese es el hecho más evidente), y por la manera como la exposición es gestionada y materializada para enunciar lo que, a pesar de las pruebas, parecería no existir. Esta circunstancia es inédita en el país, por la magnitud de los asuntos abordados, la manera en que fueron expuestos y su espectro de difusión. Es preciso recordar que el proyecto fue posible debido al vínculo fortuito entre una entidad transitoria del Estado con acceso a la información —disponible— y una agencia de investigación internacional que opera amparada por los códigos del arte, y el fuero implícito de ser un agente extranjero.

Esta exposición, que bajo otras circunstancias pudiera ser vista como un elaborado trabajo de diseño de información, en este contexto adquiere un carácter mayor, debido a los eventos del pasado que revela y la circunstancia histórica que encarna la Comisión de la Verdad, una figura que por primera vez se materializa en Colombia. En efecto, *Huellas de desaparición* se relaciona de una manera significativa con el diseño de información, pues el primer requisito de esta práctica multidisciplinaria es la comprensibilidad de los documentos (Martín, 2005) y FA hace pleno uso de ella. La comprensión depende de la visualidad planteada por los componentes que integran un documento. Es por esto que Spence, plantea la visualización documental como “la capacidad de entender mejor la información que existe en los documentos, pero sin la necesidad de leerlos” (Spence 2000, como se citó en Martín, 2005). Debido a que no todos tenemos el tiempo para leer grandes cantidades de datos, el diseño de información se encarga de traducirlos en conjuntos abreviados y comprensibles, mediante el modelado de contenidos y el entorno donde se enseñen.

En palabras de Richard Wurman (1989) “la información es poder”, no obstante, nuestra capacidad limitada de transmitir y procesar información hace que percibamos el mundo de manera distorsionada, ya que estamos obligados a ser selectivos (pp. 17-18). En otras palabras, estamos desbordados de datos que son imposibles de digerir. En este punto es donde la *pedagogía* ejercida por la Comisión de la Verdad y FA adquieren sentido, ya que *Huellas de desaparición* enseña (muestra y explica) una vastedad de datos, que, desagregados o reunidos sin una simplificación comprensible, carecerían del poder que tienen en la exposición. El uso del archivo, es ahora ágil, atractivo y elocuente, gracias al uso de la tecnología.

Recién a inicios de este siglo, el archivo fue un tema central en el arte, sin embargo, no agenciaba una solicitud de verdad, tal como comenta Guillermo Vanegas (2022), “íbamos a exposiciones como la del archivo de *Tucumán Arde* en la antigua Galería Santa Fe y ya: caminábamos sobre un mar de hojas organizadas en paquetes intocados, embelesados ante el sublime notarial”. En contraste, *Huellas de desaparición* es un “dispositivo de lectura o documental expandido [...] que adopta los recursos del relato transmedia para mostrar una verdad que ha sido ocultada bajo capas de desinformación”.

**Revelar.** *Huellas de desaparición* está integrada por tres capítulos que abordan distintos momentos de la historia del conflicto en Colombia. La exposición revela las acciones criminales contrainsurgentes del Estado. Asimismo, plantea que la violencia contra las personas y contra la tierra están vinculadas; la violencia contra la tierra en procura del lucro a ultranza, y la violencia contra las personas, para despojarlos y poner en práctica la explotación de los territorios, a través de la ganadería, la minería, el monocultivo y la multimillonaria empresa del narcotráfico. En consecuencia, ofrece una progresión a partir de un eje medular:

El conflicto armado interno del siglo XX y XXI, así como sus manifestaciones violentas presentadas en estas investigaciones, son solamente el último ciclo de

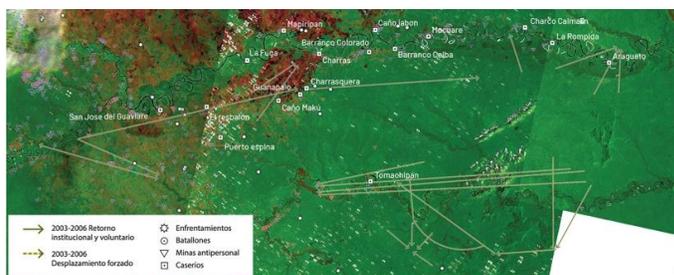
guerra en una espiral de 500 años de violencia contra los pueblos indígenas en las Américas que inició con la aurora del colonialismo desde el siglo XVI. (Comisión de la Verdad, s.f.)

Veamos los capítulos que conforman la exposición:

La Selva Detectada. Esta primera parte trata acerca del genocidio colonial — continuado en nuestros días—, y la manera en que se transforma el paisaje en procura de proyectos de desarrollo que devastan extensos ecosistemas en los territorios de la cultura indígena Nukak, en el departamento del Guaviare, en plena selva amazónica. Esta investigación fue realizada mediante imágenes satelitales y aéreas, teledetección remota, mapas históricos y material de archivo, con información que data de 1987 a la fecha (Figura 59).

### Figura 60

*La selva detectada. Comisión de la Verdad y Forensic Architecture, 2022.*



El resultado es cartográfico, y aparece en planos acompañados con convenciones y textos explicativos, aunque su centro es un gran mural que da cuenta de 37000 km<sup>2</sup>, en los cuales puede verse el territorio Nukak, establecido como resguardo en 1992 y extendido en 1997 debido a su insuficiencia. También son visibles los traslapes que este territorio tiene con las tierras que ocupan campesinos desplazados por la violencia, así como parte de la reserva forestal establecida en esa región, en 1953, la cual se ha venido fragmentando ante el avance colonizador. Los Nukak fueron un pueblo nómada hasta hace pocas décadas. “Los mapas muestran movimientos voluntarios, desplazamiento forzado, campamentos, sitios de encuentro y huertas” (Comisión de la Verdad, s. f.).

Otro elemento significativo es la fumigación aérea de herbicidas, que utilizó esta región como uno de los primeros lugares de prueba en el país, y cuyo cometido es ejercer control sobre el cultivo de plantas ilegalizadas. El equipo de investigación solicitó informes acerca de estas prácticas durante las tres décadas del estudio, a la Dirección de Antinarcóticos de la Policía Nacional (DIRAN), del Sistema Integrado de Monitoreo de Cultivos Ilícitos (SIMCI) y el Ministerio de Defensa, sin embargo, solo recibieron los datos de la fumigación aérea en 2015 por parte de la Policía Nacional.

La violencia colonial se ejerce sobre indígenas y negros. Las tierras baldías que los campesinos toman y de las cuales son despojados, los llevan, muchas veces, a los territorios de las comunidades indígenas y negras, quienes se encuentran al final de la escala social y de las violencias. La coca convertida en cocaína, la ganadería en extenso, la extracción de recursos naturales a rajatabla, la minería legal e ilegal son empresas blancas, como lo fue el caucho a finales del siglo XIX e inicios del XX. Estas violencias de la economía, son también la posibilidad que encuentran los marginales y los despojados para vivir en las zonas remotas adonde han sido llevados por el despojo. Allí también llega la guerrilla, atrayendo a su vez las violencias represivas del Estado y el paraestado.

Despojo y Memoria de la Tierra. Este segundo capítulo trata acerca del robo criminal de la tierra, su rentabilización transnacional, el monocultivo y el develamiento del entramado que se beneficia de estos hechos en el Urabá antioqueño. FA llama despojo, a “la violencia física, institucional y ambiental - presente en la transformación radical del paisaje y su composición botánica” (Comisión de la Verdad, 2021). Su investigación se centra en Nueva Colonia, municipio de Turbo, donde familias de campesinos tomaron tierras baldías para el cultivo y su propio sustento. Con el tiempo fueron despojadas por empresarios, que actuaron a través del Ejército colombiano y grupos paramilitares. Hacen parte de este proceso, las masacres de Coquitos, Honduras y La Negra, en 1988, perpetradas contra grupos de trabajadores, muchos de ellos sindicalizados. Dichas masacres son consideradas

“emblemáticas de la guerra”, debido a que tienen un patrón que se repetiría durante los años siguientes. La investigación fue realizada en colaboración con campesinos que vivieron la violencia en el territorio y una jueza, que habiendo investigado las masacres e identificado a los responsables, decidió exiliarse para preservar su vida. FA también realizó entrevistas a antiguos paramilitares y al militar retirado israelí, Yair Klein, quien entrenó a algunos de ellos.

Las tecnologías de visualización de datos que activan este trabajo son: (1) la teledetección remota, y el estudio de videos e imágenes satelitales, aéreas y de archivo, que hicieron posible la realización de simulaciones ambientales y análisis del suelo y del agua; (2) el *software* de videojuegos *Unreal*, que permitió la reconstrucción digital de ecosistemas, mediante, lo que FA denomina “testimonio situado”, es decir, la interpretación del paisaje a través de la realidad virtual por parte de campesinos que habitaron la zona (Figura 60); (3) fotogrametría, visualización en 3D y análisis visual aéreo, para reconstruir 100 km<sup>2</sup> de la región en distintos momentos, a fin de evidenciar la manera como el mar erosionó la tierra, al punto de cambiar la línea costera, debido a las prácticas del monocultivo; (4) análisis de redes, mediante una plataforma digital que da cuenta de los cambios en la tenencia y uso de la tierra, por parte de un entramado que incluye a empresarios nacionales, empresas transnacionales —bananeras—, bancos, fiducias, instituciones del Estado y grupos paramilitares, y (5) un histograma que enseña los cambios de propiedad desde el año 1955, en una superficie de 7000 hectáreas, a través de más de 2000 transacciones que revelan la manera como nueve grupos o conglomerados se beneficiaron del despojo.

### **Figura 61**

*Despojo y memoria de la tierra. Comisión de la Verdad y Forensic Architecture, 2022.*



La tierra es para FA “un actor político y social, que influencia la distribución de la violencia”. A esto lo denominan “memoria de la tierra” (Comisión de la Verdad, 2021). En palabras de Hannah Meszaros-Martin, investigadora a cargo de *Huellas de desaparición*, “la tierra habla y puede contar su historia, en ella podemos ver los trazos de la guerra” (Comisión de la Verdad, 2021, 50m03s). Al ser la tierra un actor, se convierte también en una víctima que desaparece o se transforma. Aquí el trabajo forense ayuda a la comprensión, apoyado en las pruebas, en el uso activo del archivo y en los sistemas de visualización. A partir de este trabajo es posible entender que las masacres son apenas la parte visible y más pequeña de una complejidad que no había sido enseñada antes de este modo.

Las Cajas Negras de la Desaparición Forzada. El último capítulo de la exposición se centra en la toma y retoma del Palacio de Justicia, no en el enfrentamiento entre las fuerzas armadas del Estado y el grupo guerrillero M-19, que llevo a cabo la toma el día 6 de noviembre de 1985, sino en el desenlace de un grupo de personas -trabajadores de la cafetería, visitantes, guerrilleros y jueces- que tras su rescate fueron clasificados como “especiales” o “sospechosos”, luego interrogados, torturados y ejecutados o desaparecidos por las fuerzas armadas, a través de una red de operaciones guiada por un programa de contrainsurgencia, también conocido como “guerra irregular”, que hizo uso de la “seguridad nacional” y la defensa ante el “enemigo interno”, como argumentaciones válidas para ejercer la violencia de Estado, ante el surgimiento de nuevos grupos guerrilleros en la década de 1970.

La investigación se realizó mediante la revisión de procesos judiciales acerca de lo sucedido a las personas desaparecidas y asesinadas; con información recibida de organizaciones de víctimas, familiares y Derechos Humanos; así como testimonios de funcionarios judiciales, visitantes al Palacio, magistrados, empleados de limpieza, periodistas, detenidos y militares. Los familiares de las personas desaparecidas durante esos dos días afirman que “existe un pacto de silencio que ha truncado las investigaciones judiciales y ocultado la verdad de lo sucedido” (El Espectador, 2023). Es por esto que el caso adquiere relevancia en el contexto de los hallazgos de la Comisión de la Verdad.

Las tecnologías de visualización de datos que activan este trabajo son: (1) la sincronización de 105 videos (49 horas y 29 minutos) y su posicionamiento en un modelo 3D, a fin de reconstruir la logística militar contrainsurgente durante la retoma del Palacio; (2) el análisis de video y cientos de testimonios para mapear la relación entre las instalaciones militares y la desaparición forzada; (3) el análisis audiovisual y espacial que hizo posible la reconstrucción del cordón de seguridad a través del cual salieron los liberados (Figura 61); (4) el análisis de testimonios, vinculado al modelado 3D, para reconstruir la Casa del Florero, lugar donde eran llevados los liberados para su clasificación, y el Cantón Norte, batallón donde eran llevados los detenidos; (5) los cuadernos con los cuales los familiares de los desaparecidos documentaron su proceso de búsqueda, y (6) la minería de datos, que unió el análisis, extracción, clasificación y etiquetado de grandes cantidades de información, para reconstruir los hechos ocurridos en la Casa del Florero y el Cantón Norte, así como las prácticas de desaparición forzada en Bogotá, además de permitir la realización del mural *Evidencia Negativa*, que hace un registro de los objetos y restos humanos que sirvieron para probar o negar la responsabilidad del Estado en la ejecución y desaparición de personas.

**Figura 62**

*Huellas de desaparición. Las cajas negras de la desaparición forzada. Comisión de la Verdad y Forensic Architecture, 2022.*



Algunos de los planteamientos de FA, tienen que ver con el proceso de trabajo y los hallazgos que surgen durante la investigación. Cuatro conceptos merecen especial atención. El primero es el de “cajas negras”, con el cual definen a los lugares donde se oculta información para facilitar la impunidad, es decir, aquellos lugares donde ocurre la detención, la tortura, el asesinato o la inhumación; las cajas negras también aluden a los archivos donde se destruye la información o se hace inaccesible.

El segundo concepto es “infraestructura”, con él se alude a la conexión entre las cajas negras y la manera como éstas conforman un sistema. La infraestructura es interpretada como la “red material, burocrática e institucional” que hace posible el crimen, solo que, percibida desde una perspectiva espacial, es decir, la relación entre los edificios donde fueron llevados los detenidos; las calles y vehículos que fueron usados para transportarlos; los archivos donde la evidencia desapareció o fue ocultada; las instituciones que impidieron las investigaciones y los lugares donde los restos se perdieron. El tercer concepto es “logística”, y se refiere a la manera como las instituciones del Estado se coordinan para llevar a cabo la desaparición forzada y mantenerla impune en el tiempo.

El último y más importante concepto es “desaparición”, que no es interpretado como el momento puntual en el que una persona es vista por última vez, sino como una sucesión de eventos que Weizman comenta: “la desaparición, aprendemos acá, no es solo un acto físico de violencia, es el secuestro, a veces la tortura, el asesinato, el ocultamiento de los cuerpos,

también es un crimen burocrático, es la violencia contra las pruebas, contra la verdad (Comisión de la Verdad, 2021, 36m33s).

Durante la toma y retoma del Palacio de Justicia se estima que hubo cerca de 100 muertos y aunque el número de desaparecidos aún es tema de controversia, Débora Anaya Guerra, hija de una de las desaparecidas, asegura que son entre 15 y 18 personas (Comisión de la Verdad, 2021, 1h18m00s). La tipificación tardía del delito de desaparición forzada en Colombia, apenas en el año 2000, a través de la Ley 589, favoreció la impunidad y la renuencia del Estado para llevar adelante los procesos de investigación desde el momento en el que ocurrieron los hechos. La revelación de las trayectorias —durante 36 años— de los desaparecidos de la toma y retoma del Palacio de Justicia, así como de las acciones de las fuerzas militares y penales del Estado para cometer y encubrir estos delitos, resulta cuando menos sorprendente, debido al carácter altamente mediático de los hechos y la manera como se articuló la impunidad.

***Esta verdad.*** La espectacularidad tecnológica de *Huellas de desaparición* no es redundante, su cometido la justifica, no es un alarde, más bien un intento por cerrar la brecha entre lo visible y lo desaparecido: tierras, verdades, personas. El uso de la tecnología activa algo muy parecido a un hallazgo. Gabriel Rojas (2021) expresa que la exposición “no pretende que el espectador se conmueva. Quizá ahí yace su mayor logro. Perturba por el rigor que deja una certeza: estos hechos atroces ocurrieron”. La exposición reaparece lo desaparecido, revela el delito, y lo hace apoyada en material de archivo y en la reconstrucción de espacios y acciones. La periodista Catalina Ceballos (2022) expresa su experiencia de la siguiente manera:

¿Qué nos queda?, entender la relación directa entre la deforestación y la ganadería y la coca. Que el despojo de tierras está articulado a prácticas institucionales y a la violencia física y ambiental. Que las famosas cajas negras del caso del Palacio de Justicia son el principio de una historia de organización y logística y que solo

termina, cuando se encuentra o no el cuerpo [...] Todo esto lo aprendí en una sala de exhibición de un museo.

La exposición es un ejercicio pedagógico porque ofrece, además de memoria, un consistente aparato de difusión y análisis: “desde su inauguración [...] ha sido un laboratorio para la creación e implementación de espacios pedagógicos y académicos, que sirven para facilitar la enseñanza, el aprendizaje, la comprensión y el diálogo de los diferentes hallazgos y resultados de la investigación” (Comisión de la Verdad, s. f.). Este acompañamiento autorizado que facilita la comprensión, permite que los sentidos posibles converjan en uno solo: la verdad, esta verdad. El texto curatorial es elocuente en su intento por explicar dicha noción, después de todo es delicado manifestarse de esta manera en un país sumido en la violencia por tanto tiempo:

la “verdad” a menudo se interpreta como la afirmación de una perspectiva unívoca, como la versión final y definitiva de la historia. tal interpretación puede ser contraria al objetivo de reconciliación de una sociedad después de la guerra, entendido como un proceso colectivo de esclarecimiento que se activa a través de la participación de las víctimas y de la misma sociedad. (Forensic Architecture, 2021)

Ahora bien, el proyecto está definido por la selección que la Comisión de la Verdad decidió presentar en función de sus búsquedas y hallazgos. Poner sobre la mesa pública lo que ha pasado en el país no es un tema sencillo, después de todo, es preciso recordar las amenazas de muerte que sufrió el crítico y curador de arte Álvaro Medina, en 1998, cuando propuso el tema de la violencia en Colombia, mediante una selección histórica de obras de arte que abordaban este espinoso asunto.

La selección temática es determinante, también la perspectiva de análisis. En el caso de la investigación referida al Palacio de Justicia, por ejemplo, queda intocado el presidente Belisario Betancur, quien después de conseguir la liberación de su hermano Jaime, que se encontraba allí ese día, ordenó la retoma a sangre y fuego. Sin embargo, esto no parece

posible ya que no existen evidencias suficientes, se trata de otra caja negra. También permanecen en la oscuridad quienes actúan a distancia: los líderes del M-19 que ordenan la toma del Palacio, los jefes militares (los políticos, ¿los empresarios?) que secundan la sangrienta retoma. Por tanto, la idea que resuena en este caso y que aún así es valiosa, es que las fuerzas militares y administrativas del Estado cometieron la desaparición forzada de un grupo de personas rescatadas del Palacio de Justicia.

Se diría que *Huellas de desaparición* enfunda un arte que trasciende la responsabilidad social, ya que opera con cierto grado de transparencia: es la verdad expuesta en toda su complejidad. Ahora bien, los espacios en los que se ofrece la exposición, resultan ser los contextos válidos, los más abiertos a la difusión, porque justamente no suelen ser el escenario donde se enseñan este tipo de hechos, ni bajo esos grados de legitimación. FA adquiere así, un fuero extraordinario que elude la represión y que, tomando los lenguajes y escenarios del arte como pretexto, logra hacer visibles bancos de información retenida, verdaderos tabús de la violencia de Estado y el poder en Colombia. En otras palabras, este trabajo salta la frontera para hacer lo que ni el arte ni la justicia alcanzan debido a sus límites simbólicos y éticos. Así es como en un vuelco de fuerzas ocurre algo paradójico: el arte es convertido en esta verdad.

### ***Post-acuerdo***

El conflicto armado colombiano tiene, según Jonathan Calderón (2016), un ciclo de vida que acontece en tres etapas: la primera (inicial) que supone el surgimiento de las organizaciones armadas que desafiaron al poder; la segunda (intermedia) que se asocia con las negociaciones de paz entre el Estado y los nuevos grupos armados, y la tercera (final), denominada posconflicto, que es la más larga, costosa y llena de retos debido a su alto grado de complejidad (234-244). De acuerdo con Tortosa (2001), un conflicto armado llega a un punto máximo, disminuye y desaparece, pudiendo reaparecer ocasionalmente, por lo cual, el posconflicto puede ser visto como un estado de transición entre una y otra escalada (p. 12).

Ugarriza (2013) opina que el posconflicto es lo que ocurre tras la resolución del enfrentamiento, ya sea mediante la negociación, la victoria militar o cualquier otra vía. Su principal propósito es: “el fortalecimiento y la solidificación de la paz para evitar una recaída” (p. 144). En consecuencia, el posconflicto es un proceso, pues transcurre en un período indeterminado de tiempo y requiere de cierto tipo de acciones:

permitir la inserción de excombatientes, destruir armas, remover minas anti-persona, repatriar refugiados, monitorear elecciones, proteger el medio ambiente, avanzar en la protección de los derechos humanos, reformar y fortalecer las instituciones gubernamentales y judiciales, apoyar en la reconciliación de la sociedad y promover procesos formales e informales de participación política (Camacho, 2003, como se citó en Caycedo, Carrillo, et al., 2019, p. 11).

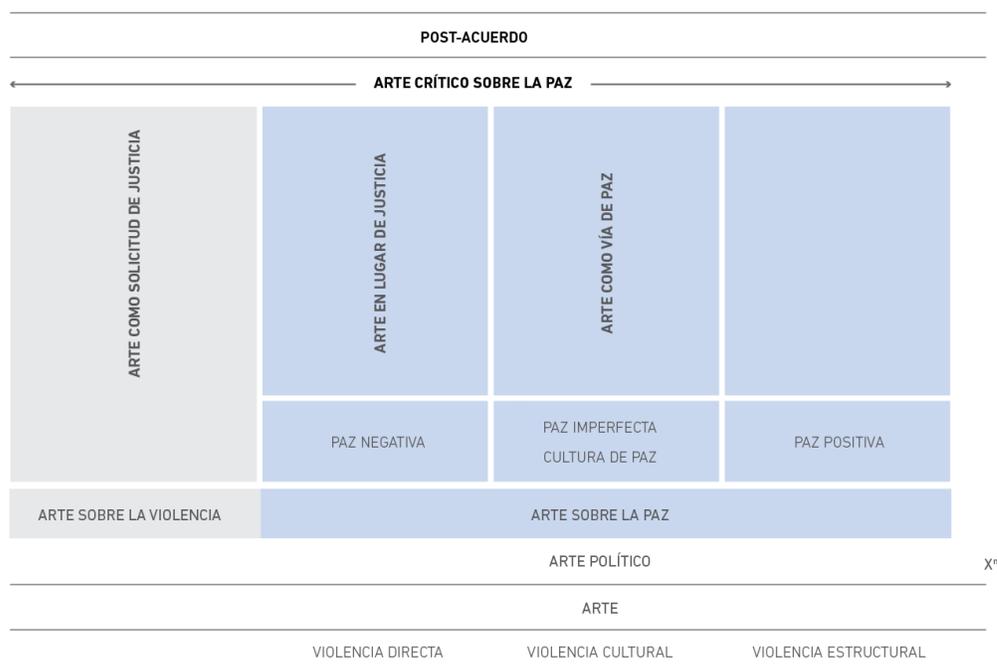
Existe un arte que comenta este momento de transición, es decir que no se refiere a la paz como un hecho concluido, sino al proceso que ocurre después del acuerdo, pudiendo también aludir a la *paz positiva* como una eventualidad utópica o necesaria, según como esta sea vista. Nos referimos aquí al arte del *post-acuerdo* y no al del *posconflicto*, ya que se alude al momento posterior a la firma de una negociación y no a un proceso que es interpretado de múltiples maneras y que, por tanto, puede separarse en el tiempo hasta hacer impreciso su origen.

El momento posterior al acuerdo —post-acuerdo— o su ficción es el motivo de las piezas que asumen esta perspectiva. También puede ser el resultado del escrutinio de la noción misma de *post-acuerdo*, a partir de las reflexiones que surgen en dicha frontera. Así pues, el arte que integra esta subcategoría asume la paz como un fenómeno procesual, que está sujeto al escrutinio público y que depende de su permanente refrendación. En otras palabras, el arte del post-acuerdo examina las transformaciones, dudas y contrasentidos que ocurren tras la negociación.

Al mismo tiempo, el arte del *post-acuerdo* es también un *arte crítico sobre la paz* porque oscila entre el *arte como solicitud de justicia*, el *arte en lugar de justicia*, y el *arte como vía de paz* y, como ya se dijo, también puede vincularse a la noción de paz positiva, que aún no genera ninguna categoría en el modelo de análisis (Figura 62). Entonces, estas manifestaciones del arte sobre la paz plantean retos a sus practicantes, que se comprometen de distintas maneras con sus posibles dimensiones. Dicho de otro modo, el arte del *post-acuerdo* está irreductiblemente ligado a la paz, no tiene escapatoria, pues le corresponde definirla tras el golpe de realidad que representa una negociación firmada.

### Figura 63

Relación de la categoría *post-acuerdo* con el modelo de análisis. Elaboración propia.



**Fragmentos.** Es preciso ver en detalle una pieza ya referida páginas atrás, debido a su relevancia, a los agentes comprometidos y a la manera como se llevó a cabo. La pieza tiene su origen en el acuerdo FARC-EP - Estado, en el cual se convino la transformación del armamento en tres monumentos, uno para ser realizado en la sede de las Naciones Unidas, en Nueva York, otro en la República de Cuba, donde se llevó a cabo la mayor parte del proceso de negociación, y el otro en Colombia. Debido a que se trata de un acuerdo y no de una

derrota militar, fue precisa la intervención de un tercero que estuviera a cargo del proceso de entrega de las armas, en este caso las Naciones Unidas, representadas por el Componente Internacional del Mecanismo de Monitoreo y Verificación (CI-MM&V). La “dejação de armas” consistió en el registro, identificación, monitoreo y verificación de la tenencia, recolección, almacenamiento, extracción y disposición final del armamento. La dejação de armas es definida, entonces, como: “un procedimiento técnico, trazable y verificable mediante el cual la ONU recibe la totalidad del armamento de las FARC-EP para destinarlo a la construcción de 3 monumentos, acordados entre el Gobierno Nacional y las FARC-EP” (Gobierno de Colombia y FARC-EP. 2016, p. 66).

Pese a lo pactado, el acuerdo para la construcción de los monumentos no ocurrió y el gobierno de Juan Manuel Santos otorgó de manera directa el encargo a la artista Doris Salcedo. María Herrera y Jorge Peñuela (2022) expresan el grado de autonomía que adquirió la artista con esta designación, ya que, en su opinión, tomó “decisiones trascendentales, como el lugar de emplazamiento, la orientación estética bajo el rótulo de ‘arte contemporáneo’ y su funcionamiento como concurso de arte”. (p. 51). Los autores se refieren a que Salcedo no solo planteó una pieza, sino un espacio que, entre sus finalidades, se propone la exposición de arte vinculado al conflicto armado, a través de convocatorias anuales.

Hablamos entonces de una obra comisionada, con un alto grado de visibilidad debido a la trascendencia del hecho que la suscita, una obra que resulta de las armas “dejadas” por la guerrilla más longeva del mundo hasta ese momento. La artista que recibió tal voto gubernativo es hoy la figura más reconocida del arte colombiano a nivel internacional, Doris Salcedo, galardonada con importantes reconocimientos y expuesta en museos referenciales del circuito de las artes. Ahora bien, la artista ya se había manifestado acerca del proceso de paz cuando éste aún no se había materializado, justo tras el triunfo del “no” en el Plebiscito de 2016, que consultó a la sociedad civil sobre la pertinencia del acuerdo. En aquella ocasión

también recibió el aval gubernativo para hacer uso del espacio de mayor incidencia política en el país: la Plaza de Bolívar. Fue así como materializó *Sumando ausencias*, que consistió en “la participación masiva de más de 10.000 personas, que cosieron 11 kilómetros de tela blanca previamente cortada en piezas sueltas como mortajas, en las cuales se inscribieron artesanalmente 2000 nombres en ceniza” pertenecientes a víctimas del conflicto armado (Sáez, s. f.).

La idea de convertir las armas en monumento no era nueva, basta con recordar el *Monumento Nacional a la Paz*, hecho por José Augusto Rivera Castro, con las armas entregadas por el EPL; las campanas que fueron hechas para las iglesias de Ovejas, La Peña y Flor del Monte, con las armas entregadas por la CRS, o el *Monumento a las víctimas del paramilitarismo en Puerto Boyacá*, obra de José Cristiano Barrera, hecho con las armas entregadas por las AUC. Convertir las armas en arte es casi un acto reflejo, es decir, una respuesta connatural al proceso de paz, que pretende simbolizar la guerra y dejar una marca en la memoria.

El piso (1288 baldosas) en el que se convirtieron 37 toneladas de metal derivado de 8994 armas de las FARC-EP es solo una parte de la pieza de Salcedo. La conforman también: (1) la decisión de instalar dicho piso en el terreno de 1200 metros cuadrados de una casa abandonada y en ruinas que se presume del siglo XVII, y que al quedar intestada en 1962 fue tomada por el Estado y asignada al proyecto por su cercanía al centro político, judicial y eclesiástico del país; (2) la construcción de un conjunto comisionado al arquitecto Carlos Granada, quien llevó a cabo una obra en metal y vidrio en la que articula tres espacios expositivos, que a través de sus acristalados enmarcan las ruinas de la casa, vegetación representativa del país y tres árboles que fueron trasplantados en dicho lugar (Figura 63); (3) la acción que la artista realizó, para dar inicio a la pieza, con mujeres víctimas de violencia sexual cometida por distintos agentes armados del conflicto; (4) la idea de proyectar allí un espacio en el cual se expongan artistas de manera anual y mediante convocatoria y (5) el

propósito de no referirse a esta pieza como un monumento, sino como un contra-monumento. De estas decisiones que dan forma y sentido a la pieza se derivan algunas reflexiones que veremos a continuación.

#### Figura 64

*Fragments, Doris Salcedo, 2018.*



Empecemos con la noción de contra-monumento, que la artista retoma del lingüista James Young (2001) quien, en su ensayo *Memory and Counter-Memory. The End of the Monument in Germany*, expone una nueva genealogía de la escultura pública referida a los hechos vividos en la guerra, particularmente los ocurridos en el holocausto judío en Europa durante la Segunda Guerra Mundial, en específico, las manifestaciones del arte realizadas en Alemania. El contra-monumento surge como respuesta de una generación de artistas que no está conforme con la manera como se pueda establecer la memoria acerca de hechos de tal gravedad, es decir, mediante “exhibiciones de artesanía pública o patetismo barato [...] una especie de Wiedergutmachung (compensación) fácil, o reparación, que pretende remendar la memoria de un pueblo asesinado”, y que lo más que logran es conminar los hechos al olvido.

Estas manifestaciones tienen una pieza seminal en *Formas negativas y Memorial Spielerei* (1985), obra del escultor alemán Horst Hoheisel, quien propuso a la convocatoria de la “Sociedad para el Rescate de Monumentos Históricos” de la ciudad de Kassel, la construcción de una fuente idéntica a la que donó en 1908 el empresario judío Sigmund Aschrott, demolida por los nazis en 1939, dos años antes del inicio del exterminio judío en aquella ciudad. La idea de Hoheisel fue hacer una réplica de la fuente piramidal de 12

metros, y ponerla invertida en la tierra, “como si se tratara de una astilla dolorosamente incrustada en suelo alemán” (Plazas, 2019). De este modo la verticalidad aparece como una oquedad donde se ven correr las aguas subterráneas. En el lugar fue puesta una placa de bronce con la imagen de la fuente original en la que se detalla lo que hubo allí. Young (2001) describe así la experiencia del memorial:

Cuando entramos en la plaza, observamos cómo el agua llena los canales estrechos a nuestros pies antes de precipitarse en un gran hueco subterráneo, que se hace más y más fuerte hasta que finalmente nos paramos sobre el "Aschrott Brunnen". Solo el sonido del agua que brota sugiere la profundidad de un memorial invisible, un palimpsesto invertido que exige la reflexión del visitante. (Figura 64)

#### Figura 65

*Formas negativas y Memorial Spielerei, Horst Hoheisel, 1985.*



El contra-monumento planteado por James Young es una manifestación artística contra el olvido, que se opone a la idea del lugar de valores e ideales nacionales compartidos que enarbola el monumento. Esta crisis de simbolización, evidente en Alemania, también ocurre como resultado de otros desmanes políticos del siglo XX: “la Primera y la Segunda Guerra Mundial, la Guerra de Vietnam, y el auge y la caída de los regímenes comunistas en la antigua Unión Soviética y sus satélites de Europa del Este”. Así pues, el contra-monumento hace uso del vacío, la forma negativa y la ausencia para llamar a la memoria

sobre tales hechos de violencia. El contra-monumento es una declaración anti celebratoria de la guerra porque se asume de manera implícita que los perdedores no son precisamente los grupos armados, sino la sociedad civil.

La argumentación de Doris Salcedo (2018) vinculada al contra-monumento es también anti celebratoria: “preferí no construir un monumento porque como su nombre lo indica, el monumento es monumental, jerarquiza y presenta una visión triunfalista del pasado bélico de una nación” (1m18s). También es un asunto de escala, pues plantea una interacción más democrática a partir de la horizontalidad del piso, en lugar de empequeñecer al visitante, como sucede con el monumento, que es magno por naturaleza; de este modo opone a la verticalidad masculina de la guerra (los fusiles), la horizontalidad del piso femenino. Asimismo, expresa: “*Fragmentos* presenta únicamente el vacío y la ausencia porque es precisamente a través de estos elementos que puedo establecer el carácter absolutamente irredimible de la guerra”, y entonces argumenta a partir de Adorno, la imposibilidad de hacer poemas después de Auschwitz, “el arte no puede compensar con belleza el horror causado por la guerra y por esta razón, *Fragmentos* no intenta otorgar una forma estética a la pérdida, el daño o la muerte violenta” (3m48s).

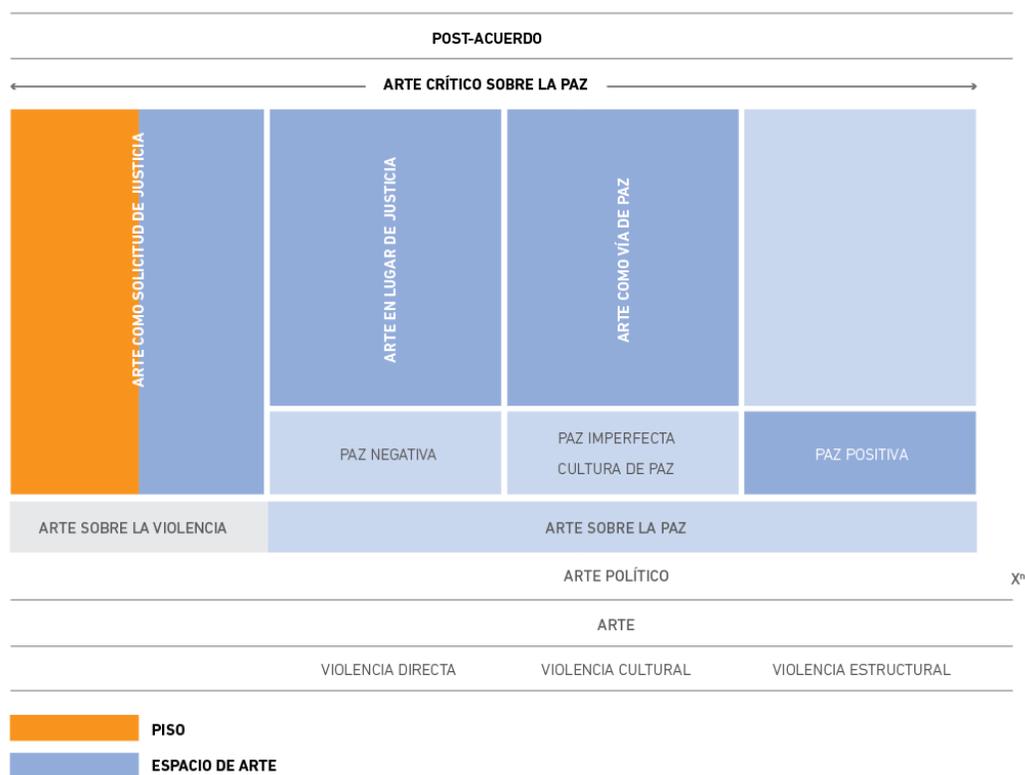
**Matices.** De qué monumento es contra-monumento la pieza de Doris Salcedo, es decir, cuál es la contraparte que intenta oponer: ¿la visión triunfalista de la guerra, la verticalidad masculina que hace la guerra, las armas mismas, la violencia sexual cometida por los grupos armados, o el grupo que dejó las armas: las FARC-EP? Este abanico de interpretaciones posibles hace de *Fragmentos* una pieza del *post-acuerdo*, ya que además de producir un *arte como solicitud de justicia*, es decir, un arte de la denuncia vinculada a la violencia sexual sobre las mujeres durante el conflicto armado, también hace posible su eventual relación con las otras acepciones de la paz y, por consiguiente, con las categorías correlativas contempladas en el modelo de análisis. La razón que amplía el sentido de la pieza es expresada por Salcedo de la siguiente manera:

para que la experiencia de una víctima pueda ser comprendida en toda su gravedad, dicha experiencia debe ser expresada, narrada y compartida, por ese motivo, *Fragmentos*, este lugar de memoria, tiene como misión producir y exhibir durante un periodo equivalente a la duración del conflicto, diferentes obras de arte que reelaboren la memoria de la guerra, cada año un artista será invitado a que presente aquí su mirada y su interpretación de nuestro pasado reciente, de tal manera que no tendremos solo un monumento, sino múltiples contra-monumentos, cambiantes, polifónicos y vivos (4m54s).

De este modo, el monumento convertido en contra-monumento y este, a su vez, en espacio de arte, tiene una proyección a futuro adosada al Estado, que es su fuente de financiación ya que pertenece al Ministerio de Cultura. La continuidad en el tiempo de *Fragmentos*, como lugar de exposiciones y escenario de reflexión académica, hace que las eventuales manifestaciones que ocurran en ese lugar, mantengan latentes las otras dimensiones de la paz, y allí es donde reside su más contradictorio y prometedor destino, contradictorio porque es monumental en su ambición de mantenerse tantos años vigente, con el nivel de gastos que se propone tener, y prometedor porque en una escala de tiempo tal (53 años), puede tener muchas orientaciones discursivas y administrativas que den pie a manifestaciones del arte “polifónicas”, y que se manifiesten acerca de un pasado cada vez menos “reciente”, estableciendo lecturas del fenómeno que aborden todo el espectro posible de la paz (Figura 65).

#### **Figura 66**

*Relación de “Fragmentos” con el modelo de análisis. Elaboración propia.*



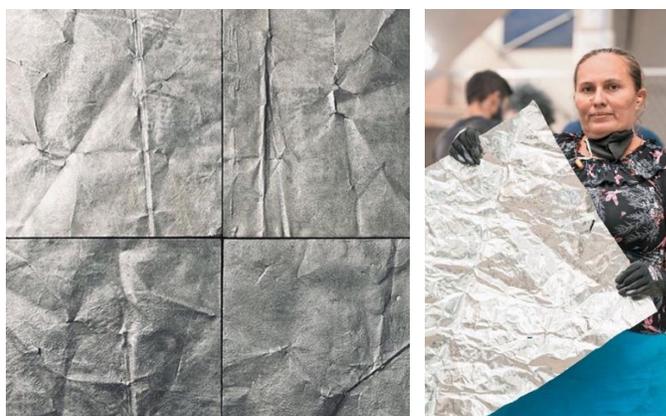
Como parte de la riqueza que existe en esta pieza pueden comentarse brevemente algunos de sus aciertos, en primer lugar, su título, que es interpretado de dos maneras por Juliana Martínez (2020), por una parte, dice que “conjura las muchas cosas deshechas por la violencia: las incontables vidas y objetos destrozados” y, por otra, lo relaciona con la naturaleza incompleta de la memoria de la guerra (p. 2). La fragmentación propuesta por las baldosas que configuran el suelo, sugiere la narrativa de una guerra sobre la que es posible caminar de otra manera, y que, sin embargo, produce una extraña sensación en los pies, que no pueden eludir “las cicatrices” de los golpes infligidos sobre el metal por las víctimas, pues en palabras de una de ellas, Nancy Gómez: “las rayas que dejaba en las láminas significaban las cicatrices que me dejó el conflicto” (Rodríguez, 2018).

Entre tanto, Patrizia Violi (2019), refiere que la artista propone un contra-monumento dedicado a las víctimas y no a la paz, ya que “Colombia aún está lejos de ser un país pacificado, mientras miles de víctimas siguen sin compensación ni reconocimiento” (p. 65). La autora señala que la pieza contradice las versiones dominantes de la guerra y la paz y, en

cambio, señala una historia antes no narrada, la de “mujeres víctimas, a menudo marginadas en las narrativas dominantes de los hombres que hacen la historia oficial”, y en cambio, les otorga otro papel, pues “ya no son víctimas pasivas, sino creadoras activas de una obra de arte” (p. 66). Violi además interpreta como un planteamiento político “la inversión de las armas en un piso para ser pisado”, y a dicha asignación la describe como “una de las funciones más humildes que ha tenido un monumento” (p. 70).

**Figura 67**

*Fragmentos, Doris Salcedo, 2018.*



En otra orilla, Carolina Sanín (2018), quien escribió varios textos sobre la pieza que iban desde la impulsividad poética hasta la contención respetuosa, elabora una interpretación posible en uno de los tramos de su primera intervención:

la placa de metal es la lápida pero también es la máscara mortuoria que conserva y reproduce la forma de la rama y del fusil: de lo que estuvo vivo y dio vida, y de lo que tronó y dio la muerte. En el nuevo suelo, rama y fusil quedan juntos y perdonados.

En el mismo texto, Sanín admite que a pesar de su ejercicio crítico en torno al “discurso fácil y unívoco sobre la obra” planteado por Salcedo, estas críticas no alcanzan a la obra misma, “que incita e inspira y que es profundamente ambigua”.

Una muestra del carácter pluri-significativo de la pieza es el uso que le dio al espacio el presidente Iván Duque en mayo de 2021, cuando decidió reunirse allí con un grupo de

líderes religiosos en medio del paro nacional, y mandó a cubrir la obra *Salam Tristesse Irak 2016-2020*, del artista Francis Alÿs, que aborda la cotidianidad de la guerra en ese país, motivo por el cual el propio artista solicitó el desmontaje de su obra, mientras que Salcedo reclamó ante los medios por lo sucedido, argumentando que el uso de un espacio con esa carga simbólica para “un evento inane denota el desprecio que siente el Gobierno por el arte y la libertad de pensamiento” (Ruiz, 2021). Hechos como este, enriquecen la obra, pues activan los diálogos difíciles que auguró la artista antes de su inauguración.

La obra también tiene algunos puntos de fractura que resultan muy interesantes. En primera instancia el hecho de que el Estado no respetara lo pactado en el acuerdo de paz y hubiera propuesto una comisión directa a Salcedo (Herrera y Peñuela, 2022, p. 51). Se cuestiona que Salcedo no considerara el material de base para la construcción de los otros dos monumentos pactados, ya que tomó todas las armas (no las municiones) para hacer su pieza (Opazo, M., comunicación personal 08/02/2022). Se debate el hecho de que usara una casa en ruinas desvinculada de la historia del conflicto y que resulta pertinente solo por estar cerca del centro gubernativo y por ser visible (Quiñones, E., comunicación personal 13/02/2022). También es controversial el hecho de que la obra sea monumental en sus ambiciones de mantenerse en el tiempo favoreciendo su burocratización (Rubiano, 2018, 8m38s) (Cruz, 2019, p. 18), pues se considera onerosa y contemporánea en términos de la circulación que existe en las galerías (Herrera y Peñuela, 2022, p. 60).

Del mismo modo, puede cuestionarse por qué este contra-monumento simboliza la violencia sexual producida por la guerra, pero elude el origen del conflicto armado, ocasionando malentendidos como el expresado por Estebana Roa Montoya, una de las mujeres que participó en la pieza, quien comenta: “la fundición de armas a mí me trae como una satisfacción. ¿Por qué? Porque si en este país no hubiera armas no hubiera tantos muertos” (Museo Nacional, 14m24s). Es posible que esta interpretación anodina sea frecuente entre los visitantes que vayan al espacio expositivo.

La pieza también es polémica porque los contra-monumentos suelen ser hechos por quienes pierden las guerras, o para reprobar las acciones de uno de los bandos. Es preciso recordar que las armas de las FARC-EP fueron fundidas como resultado de un acuerdo de paz largo y difícil, y tras varios intentos fallidos de negociación desde la década de 1980. También se debe recordar que las FARC-EP surgieron en 1964 como resultado de levantamientos campesinos ante el hostigamiento militar y paramilitar que los diezmaba y tomaba sus tierras. La pieza de Salcedo generó la inconformidad de Iván Márquez, líder del equipo negociador de las FARC-EP (Gallo, 2018), quizá por la idea de ser simbólicamente pisados, aunque en opinión de la artista, la guerrilla no entendió que ella tomó las armas que causaron destrucción y muerte para hacer la base de un museo “que los colombianos vamos a visitar para construir futuro” (Semana, 2018). Rubiano (2018) por su parte, opina que ese es quizá uno de los aciertos de la pieza, ya que no glorifica la guerra, ni las armas (4m52s).

Otro imaginario cuestiona si *Fragmentos* es un proyecto colaborativo o si se instrumentalizó a las víctimas para quienes fue hecho (Gutiérrez, 2019, p. 12). Rubiano plantea que más que una obra colaborativa, se trata de una obra de colaboración (Rubiano, 2018, 5m07s), en tanto que la artista considera que su obra involucra a las mujeres víctimas, al arquitecto que diseñó el espacio y a los artistas que expondrán en dicho lugar, por eso asegura: “es la primera vez que puedo hacer una obra realmente colectiva” (Salcedo, 2019, 12m41s). Ante estas solicitudes de congruencia puede esgrimirse que no es posible que las víctimas se conviertan en artistas mediante la sencilla acción de martillar, más bien, ellas hicieron lo que les solicitaron, y fueron incluidas de manera torpe, es cierto, pero también es cierto que han recibido visibilidad, ellas y el asunto tratado, no obstante, Valentina Gutiérrez (2019) estima que no existe una multiplicidad de cuerpos en las víctimas seleccionadas, puesto que hay hombres, población LGBT y niños que también han sido víctimas de violencia sexual durante el conflicto (p. 10).

Todos estos forcejeos simbólicos hacen de *Fragmentos* una pieza que genera pasiones encontradas, quizá a causa de la fuerza aurática de las armas que la hicieron posible, pero también, de lo que combatieron dichas armas.

### ***Ironía***

Las piezas que pertenecen a esta subcategoría son resbaladizas y a la vez prosaicas, ya que, por un lado, no son aprehensibles en su totalidad y, por otro, se permiten bromear sin complejo de culpa. El arte que hace uso de la ironía para referirse a la paz tiene tres características: (1) es ambiguo porque no parece tomar partido por los contendientes o las víctimas, o lo hace veladamente; (2) es absurdo porque hace uso de la ficción, es decir que huye de una narrativa llana y coherente de los hechos, tanto así que puede vincularse con la falacia, y (3) es irreverente, pues ante la solemnidad del tema opta por el humor, lo cual puede ocasionar indignación o desconcierto. Estas características no existen en el resto de manifestaciones propuestas por el *arte sobre la paz*, ya que la ironía actúa sin prerrogativa moral, y sin la tácita exigencia de abogar por las máximas de verdad, justicia y reparación.

El arte que hace uso de la ironía es un *arte crítico sobre la paz* porque su posición no es predecible y al mismo tiempo es profundamente dialéctico, ya que delega al espectador la responsabilidad o el oficio de sentar una posición respecto a los hechos. El sentido del humor (la risa) puede ser compartido si el espectador entiende el juego, o puede ocasionar un sobresalto si la pieza es interpretada de manera literal. La ironía es polivalente e incómoda, y resulta de alguien que “es más de una persona y está en más de un sitio a la vez” (Arce, 2000, p. 97). En menos palabras: la ironía es ubicua.

Se trata, por tanto, de un arte partidario —aunque no lo parece— que genera disenso y cuya postura no resulta clara en el agente que lo lleva a cabo. El arte que surge de la ironía está, por tanto, a medio camino entre varios lugares y de este modo agencia la complejidad. No es predecible el arte irónico porque no enarbola una intención o una causa, es por esto

que no suele ser tomado en serio (Domínguez Torres, 2015, p. 29). Al mismo tiempo, promueve la duda y no le interesa resolverla, en ello radica su espíritu crítico.

La guerra y la paz suelen ser temas sensatos, que comprometen en términos éticos a los agentes que los abordan, hay un “deber ser” que se asume de manera implícita, y que reclama cierto tipo de comportamiento. En el caso de la ironía, el agente se ha disuelto o, dicho de otro modo, se ha despersonalizado, lo cual le permite navegar en el escarnio sin problemas, pues lo que dice, de algún modo, no lo compromete. Es un enigma.

La ironía parece estar escondida atrás de la ignorancia o la erudición, por tanto, sus preguntas suelen ser: quién se ríe y qué entiende cada quien acerca de lo dicho, es por esto que resulta ser profundamente dialógica. El arte es un buen lugar para la ironía, aunque no siempre lo fue, Platón lo asoció con el dolor “puesto que la risa es provocada por el placer de contemplar la ignorancia ajena, lo cual confirma su negatividad y por tanto su inutilidad pedagógica” (Platón, 1992, en Hernández, 2022, p. 228). La sabiduría que finge ignorancia es obra de Sócrates. El Sócrates de Platón (porque fue él quien lo escribió) es el interlocutor que desatornilla la realidad con sus preguntas vastas y a la vez obvias.

Las sencillas preguntas de Sócrates le dan la palabra al otro, lo encumbran, así es como el maestro convierten al alumno en sabio. El arte fundado en la ironía hace algo similar, si el artista parece no saber, nosotros sabemos y, en consecuencia, podemos tomar posición si eso queremos, solo que hemos sido implicados en ello por el artista, por su pregunta que parece dicha por alguien que no sabe nada, y que acaso solo nos ve lidiando con esa jalea irresoluble que es la paradoja. El arte irónico es *arte crítico sobre la paz* porque toma partido de manera contradictoria, es por ello que “la ironía no siempre se presenta con un único traje, sino que puede mostrarse con dos o más a la vez”. (Armendáriz, 2005, p. 2).

Tiempo después, Aristóteles “elimina el dolor del cómico, pero introduce su relación con lo feo y lo deforme” (Hernández, 2022, p. 219). En consecuencia, llama a esto comedia y la opone a los géneros derivados de la mimesis poética de las acciones nobles, la epopeya y

el drama, así como a las nociones de belleza y verdad. Lo cómico o ridículo surge de la imitación de figuras humanas de calidad moral inferior, lo cual representa un humor negativo, es decir, uno en el que nos reímos de alguien. Fue hasta el barroco, cuando resurgió la dualidad entre lo cómico y lo serio, debido a que “toman cuerpo las lógicas subalternas del caos, la desarmonía y el laberinto” (p. 220). En consecuencia, ese mundo en crisis del barroco es el antecedente directo del mundo moderno.

El arte irónico fue relegado de los espacios de poder, pues es demasiado vulgar para merecer ese reconocimiento, sin embargo, no ha sido desterrado del todo ya que hace parte de la condición humana. Mijaíl Bajtín (2003) explica su origen popular a través del carnaval, pues allí la risa le pertenece al pueblo y, por tanto, nadie queda excluido de los que ríen, ya que se halla “dirigida contra toda concepción de superioridad” (p. 11) y es utópica ya que se acerca a la burla ritual de la divinidad. Esta risa “alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica”, es inclusiva y se opone a la risa satírica de la modernidad, que emplea un humor negativo en el que el autor se posiciona “fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico”. La risa que activa la ironía es, por tanto, la del humor negativo.

**Cómo Mirar un Verde Políticamente.** Un arte entre ríos, así es como podemos definir el trabajo generado por Tatyana Zambrano y Roberto Ochoa entre 2016 y 2017 ante el acuerdo FARC-EP -Estado. Tatyana tiene una marcada influencia marxista por vía familiar, su abuelo transportó guerrilleros en una camioneta, y en compañía de su papá repartieron el periódico del Partido Comunista de manera clandestina, sin embargo, esto no le impide cuestionar sus inconsistencias. Roberto asume una posición anarquista, y aunque es más afín a la izquierda, se considera un descreído de la guerrilla por una razón contundente: ellos asesinaron a uno de sus tíos. Con todo, a través del arte, ambos reflexionaron en torno a la desmovilización de un grupo enraizado en el origen mismo del conflicto.

El trabajo de Zambrano y Ochoa es complejo, burlón, desfachatado, y lo es con hondura porque surge de la conversación entre una publicista y un ingeniero ambiental que coincidieron en el arte, y que lo hicieron a partir de la duda. Con la idea de expresar en los mismos términos de la gente, su obra cambió el simbolismo respetuoso de la metáfora, por el absurdo que surgía de las situaciones mismas del proceso de paz. Esto desencadenó tres piezas que hicieron visibles algunas paradojas, mediante lo que ellos denominan “institucionalización de la rebeldía”, es decir, la manera como las FARC-EP entran en la vida civil a través de un partido político, lo que abre un abanico de posibles interpretaciones.

La trilogía inicia con *Compañeros yo me encargo* (2016), un acoso digital que hicieron a Timochenko, último comandante en jefe del Estado Mayor de las FARC-EP, para ofrecer los servicios de identidad gráfica al nuevo partido político. Su resultado es la escenificación delirante de una oficina del Partido, donde abunda el nuevo logotipo y sus aplicaciones en piezas de *merchandising*, además de un video (que algunos tomaron por verdadero) en el que explican la estrategia de comunicación. El logotipo plantea dos palmeras cruzadas en lugar de los fusiles, un paisaje playero de fondo y la consigna: “Nuevo Partido Comunista”.

En la segunda pieza, *Vernissage Museo FARC-EP* (2017), los artistas proponen el futuro probable de un museo acerca del extinto grupo guerrillero y su historia insurgente, a partir de una maqueta inspirada en el Museo del Comunismo de Praga y el audio de una *vernissage* (pre-inauguración) en Francia, “los objetos, monumentos y detalles parten del imaginario creado por las publicaciones de la website de las FARC y de los contenidos mediáticos vinculados con el proceso de paz”. Entre las sorpresas de la exposición hay “un mini monumental de Marx con forma de oso” y otros similares que fueron hechos como homenaje a Manuel Marulanda Vélez, fundador del grupo guerrillero, y algunos de sus dirigentes: Alfonso Cano y el Mono Jojoy (Zambrano y Ochoa, 2017).

En ese museo paradójico hay una recreación de un “cambuche”, es decir, un lugar transitorio hecho con madera y plástico, donde dormían en hamaca los guerrilleros. Otra pieza escenifica la noticia de la reunión entre delegados de la ONU y de la guerrilla en medio de un sancocho, en el que algunos de ellos terminaron bailando y fueron censurados por los medios, que consideraron el hecho como una pérdida de imparcialidad en el proceso. Los artistas también plantean una sala de realidad virtual en la que el hipotético visitante puede combatir “en vivo” a través de un videojuego, ya que no todos han tenido la experiencia de estar en la selva en esas circunstancias, y no podría haber mejor manera de remediar esa carencia.

La tercera pieza —en la que nos centraremos— es *Cómo mirar un verde políticamente* (2017), cuyo título está inspirado en una publicación de la curadora Ericka Flórez. Se trata de una *pop-up store* o tienda temporal de promoción, instalada en la Colonia Escandón de la Ciudad de México, es decir, un local “gomelo” en una zona en proceso de gentrificación. La narrativa plantea que las FARC-EP han combatido para preservar el medio ambiente, por esa razón se solicita a los visitantes la compra de un producto, a cambio del cual será sembrado un árbol en Colombia. Los objetos promocionales que la gente puede obtener son camisetas, gorras, toallas, relojes de arena, pines, borradores, focos y parches con el logo “Selva FARC”, que hace uso del martillo y la hoz como símbolo, todo ello bajo el slogan: “53 años protegiendo la selva colombiana” (Figura 67).

**Figura 68**

*Cómo mirar un verde políticamente. Escenario eco tienda stand (silueta en césped artificial Alfonso Cano, productos, video). Tatyana Zambrano y Roberto Ochoa, 2017.*



## SELVA FARC

53 AÑOS PROTEGIENDO LA SELVA COLOMBIANA

La pieza está acompañada por un video que se reproduce en una *laptop*, en el cual los artistas hacen una rápida cronología numérica desde el año 1492, mientras se intercalan fragmentos de video en los que pueden verse prácticas de explotación minera, secuencias históricas de los líderes de la guerrilla, tomas de carreteras, marchas de protesta, la retoma del Palacio de Justicia y el magnicidio de un líder de la Unión Patriótica, así como imágenes vinculadas a procesos de paz y videos promocionales acerca de la reincorporación de guerrilleros a la sociedad civil (Figura 68).

### Figura 69

Video “*promo selva farc*”, Tatyana Zambrano y Roberto Ochoa, 2017.



El video, realizado con un lenguaje publicitario y un tono emotivo, intercala frases como: “los pueblos continuamos en defensa de la madre tierra”, “debemos tomar de la naturaleza sólo lo necesario”, “estamos muy orgullosos de lo que hemos logrado”, “la lucha de un pueblo” y “el capitalismo no es sostenible”. Justamente, esta última frase simplifica el movimiento mental que plantea la pieza, es decir, la guerrilla, en su lucha contra el capitalismo, ha impedido la explotación de la naturaleza, lo cual incluso es cierto, ya que ha inhibido la inversión extranjera y el desarrollo de megaproyectos durante décadas, solo que lo ha hecho de manera involuntaria, debido a que su posición beligerante produce desconfianza entre posibles inversionistas, y su bajo impacto en el medio ambiente le ha servido para no dejar rastros a los grupos enemigos. Fue así como los artistas vieron la posibilidad de explotar este “caudal político” y “lavar la imagen de las FARC a partir del *washing*”. (Ochoa, R., comunicación personal 08/12/2021).

El punto neurálgico de esta pieza es también una de las contradicciones de la paz en Colombia: el ingreso al país de las multinacionales y sus prácticas antiecológicas. Es así como esta *pop-up store* irradia toda suerte de paradojas, que incriminan al grupo guerrillero, al partido político derivado del grupo guerrillero, a las transnacionales que explotan recursos naturales y al Estado colombiano. Ahora bien, todo este proceso dio inicio cuando los artistas visitaron las sedes de los partidos políticos mexicanos, tras lo cual el Partido Revolucionario Institucional (PRI) se convirtió en un referente que daba pie a especulaciones: “¿será que dentro de 80 años las FARC van a ser el PRI colombiano?” (Comunicación personal 08/12/2021).

Esta suplantación de la identidad de las FARC-EP en la vida civil, este mundo posible en el que se funden política y publicidad hace parte de la primera colisión de sentidos que imaginaron los artistas, al proyectar en el tiempo lo que podría suceder con el grupo guerrillero si entrara en el juego de la democracia. Tales proyecciones harían posible que coincidieran Timochenko y J.J. Rendón o Roger Stone, “estrategas políticos [...] que han

marcado el derrotero de la publicidad de derecha”. Estos ejercicios fueron animados por preguntas sobre si el nuevo partido podría existir sin publicidad política, que es un instrumento del capital, o si es posible ser ambientalmente sostenible hoy en día. Ante estos y otros cuestionamientos coincidieron: “para nosotros la respuesta tenía algo de burla porque sabíamos que no” (Comunicación personal 08/12/2021).

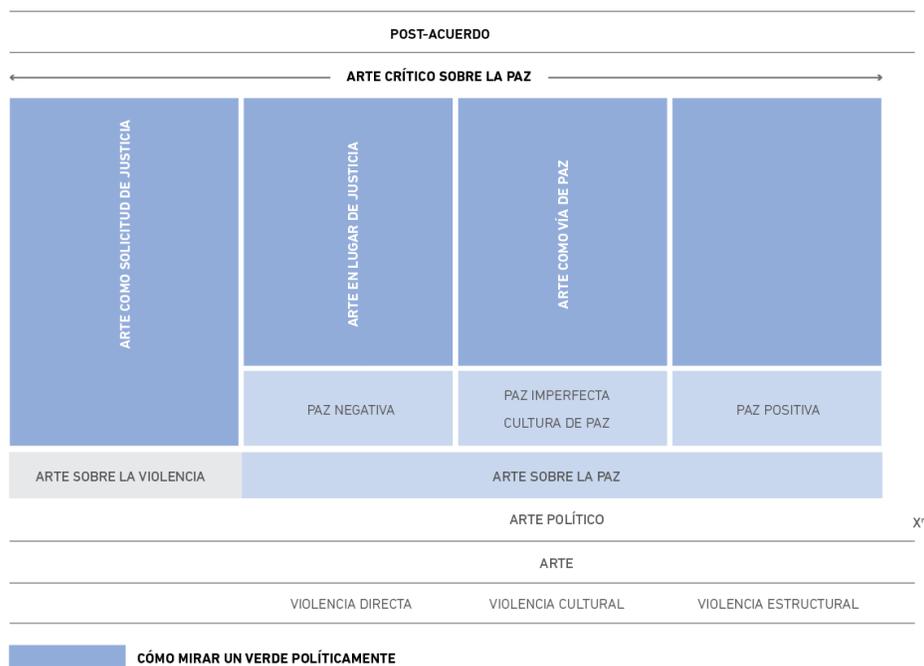
La *pop-up store* pone en aprietos al espectador, que siendo en su mayoría mexicano y, por tanto, sin una comprensión fina del contexto sociopolítico de Colombia, es invitado a apoyar una campaña cuyo propósito es preservar la “Selva FARC” con la compra de los productos exhibidos, a la vez que recibe varios lavados cerebrales tramados por la publicidad, a saber: (1) *greenwashing*, que consiste en limpiar la imagen de un producto ante el consumidor, usando valores ecológicos; (2) *redwashing*, que hace lo propio para que lo promocionado parezca comprometido con la igualdad social que promulga la izquierda; (3) *pinkwashing*, que hace ver lo promocionado como simpatizante del movimiento LGBTIQ+, y (4) *astroturfing*, que proyecta lo promocionado como si tuviera una base social que lo respalda.

Todo este andamiaje revela las sucesivas capas ideológicas que integran la pieza, y las múltiples personalidades que adquiere la tienda a través de estas argucias publicitarias. La explosión de sentidos permite asumir a la pieza como parte del *arte crítico sobre la paz* ya que, en primera instancia, funge como una denuncia al sistema económico capitalista y su inviabilidad ecológica, aunque también puede interpretarse como una denuncia a las FARC-EP por limpiar su imagen, ahora que son un partido político en un país que funciona bajo un modelo capitalista. Al mismo tiempo, la pieza hace parte del *arte en lugar de justicia*, mediante la *proyección de paz*, que supone el posicionamiento acrítico de una paz superficial, y que en este caso imagina la posibilidad de que las FARC-EP continúen con sus “ideales” en un mundo regido por el neoliberalismo.

Las FARC-EP dijeron representar la voz del pueblo, por esa razón, la pieza también cabe en la categoría de *arte como vía de paz*, ya que pudiera asumirse como el ejercicio de una *resistencia civil* que lucha por la preservación de la naturaleza, a pesar de que su garante, el ahora partido político, hace uso de estrategias propias de las sociedades capitalistas. *Cómo mirar un verde políticamente*, puede incluso hacer parte de la *paz positiva*, pues augura la posibilidad de que, por la vía democrática, llegue a darse la justicia social que los guerrilleros no obtuvieron con las armas. De este modo, la pieza abarca todo el espectro del modelo y aparece ubicua, sin revelar una postura ideológica preponderante (Figura 69).

### Figura 70

Relación de “Cómo mirar un verde políticamente” con el modelo de análisis. Elaboración propia.



**Entrañas.** La noción de “futuro especulativo” atraviesa la trilogía de Zambrano y Ochoa, y surge de la lectura de *Miamificación*, obra del filósofo Armen Avanessian, quien representa el ala política del realismo especulativo, es decir, el aceleracionismo (Wiehls, 2020, p. 231). En dicho libro, Avanessian establece una relación entre la tecnología y el futuro (p. 232), su poética especulativa plantea una nueva temporalidad compleja, y ofrece “las herramientas para la creación de una nueva subjetividad política que no sea víctima de

las visiones apocalípticas a las que poco a poco nos estamos acostumbrando” (p. 233). Las especulaciones de futuro de los artistas tienen el común denominador de que las FARC-EP ya no serán más un grupo guerrillero. Esta posibilidad de imaginar escenarios que “echarán chispas”, activó las piezas, en este caso sobre la idea de que una parte de la izquierda no contiene en la política con estrategias que se consideran antiéticas, debido a la utopía social que la caracteriza. *Como mirar un verde políticamente* inaugura así, una contingencia contradictoria en la que el ahora partido político, fagocita mecanismos que considera ilegítimos.

El ejercicio de reírse de este absurdo, ahora posible, surgió del libro *Proletarios de todos los países... ¡Perdonadnos!*, de Tomás Várnagy, quien analiza el humor político clandestino que surgió en el bloque socialista para deslegitimar al régimen soviético. Esta oportunidad de rebelarse a través de la risa les permitió ver, a Zambrano y Ochoa, que el humor era un camino válido a pesar de las circunstancias. La artista expresa dicho hallazgo: “ese libro habla, especialmente, de cómo nosotros tenemos derecho a reírnos del poder sin que nos dé culpa [...] tenemos todo el derecho de reírnos siempre del poder, porque el poder siempre se ha reído de nosotros” (Zambrano, T., comunicación personal 08/12/2021).

Otro mojón para las piezas fue el libro *Guerrilla Marketing* de Alex Fattal, quien reflexiona en tono a las estrategias de imagen utilizadas por los grupos guerrilleros y el Estado para construir o deslegitimar la identidad de los grupos insurgentes. El ejemplo más claro que cita el autor es el desarrollado entre 2010 y 2014 por el Ministerio de Defensa de Colombia y la agencia Lowe/SSP3, cuyo propósito fue generar una desmovilización guerrillera voluntaria, utilizando campañas navideñas que reactivaran las vidas civiles de los guerrilleros a partir de la noción de familia (figura 70). Es de este modo como surge una paradoja en la que convergen el marketing al consumidor y la contrainsurgencia (Fattal, 2019, p. 14). Tal hallazgo es claro antecedente de las acciones artísticas que transforman la identidad gráfica de las FARC-EP, en la del partido Fuerza Alternativa Revolucionaria del

Común (FARC); ponen en marcha la memoria del grupo guerrillero a través de la problemática institución del museo, o ponderan los pretendidos ideales ecológicos de la izquierda armada, y la posibilidad altruista de continuar esa “lucha” mediante el ejercicio de la democracia.

**Figura 71**

Cartel “Antes de ser guerrillera eres mi hija.”. Lowe/SSP3.



La recepción de la trilogía fue justo resultado de la complejidad enunciada. Podría decirse que las piezas operan como espejos, debido a que el espectador es quien completa sus ideas iniciales; asimismo, el espectador se posiciona en términos ideológicos, lo cual puede ocasionar incomodidad, ya que tan respetables hechos resultan volcados en el absurdo tras estos malabares retóricos. De todo ello puede surgir, en el mejor de los casos, la risa. Roberto Ochoa expresa la manera como ocurre esta implicación del espectador:

eran piezas que no asumían una posición clara, a nosotros los amigos de izquierda nos decían que les parecía una burla y los de derecha, pues, llegaron incluso a amenazar a Taty por *Youtube*. Hay un choque ahí de ese vacío, de una falta de posición y de un país que exige, “asuma una posición”, “usted es esto”, “usted es lo otro”. Nosotros tenemos nuestra posición, pero creo que, en estas obras, a veces se

generaba un margen que a mí me parece muy interesante, para que cada quien pensara. (Ochos, R., comunicación personal 08/12/2021).

La inminencia de la paz y las paradojas de esa transición, el humor vertido sobre un tema que suele abordarse de manera circunspecta, la unión entre ingeniería forestal y publicidad, la reflexión política imanada entre Zambrano y Ochoa, todo esto desembocó en la falta de recato incontestable de sus piezas. A la pregunta de si allí existe una mirada pesimista de la paz, surgen opiniones encontradas. Zambrano expresa su escepticismo respecto al proceso de paz, por la renuencia del gobierno de Duque Márquez para llevarlo a cabo, y el hecho de que los excombatientes se han visto orillados a practicar un capitalismo ético y a consumirse en el sistema; en sus palabras “es una burla para uno creer que la paz existe”. Ochoa, por su parte, celebra la existencia del acuerdo, a pesar de todas sus dificultades, y opina que las piezas expresan una posibilidad de reírse del dolor, aunque esto no quiere decir que no crea en la paz.

Con esta pieza termina la argumentación del modelo de análisis, sus lógicas y fugas posibles. El modelo es una manera de entender las aproximaciones simbólicas del arte colombiano reciente a la paz, pero, al mismo tiempo, representa las maneras como la paz es interpretada desde las artes visuales en el contexto de los acuerdos más significativos que se han firmado en la modernidad colombiana.

### **Conclusiones: reflexión, restauración y duda**

Existe un nuevo estatuto en el arte colombiano denominado —aquí— *arte sobre la paz*, que se hace visible a partir de 2005, como resultado de los dos acuerdos de paz firmados en lo que va de este siglo: AUC – Estado y FARC-EP – Estado. Aunque estas manifestaciones del arte aparecen gradualmente, es en ese periodo cuando afloran de manera consistente sus maneras de simbolizar el conflicto social armado. Es cierto que hubo acuerdos de paz precedentes —desde la década de 1950—, sin embargo, la desmovilización de los principales agentes ilegales durante el momento más álgido de la guerra (1995-2005),

derivó en esta orientación temática en el arte, quizá porque en Colombia los grupos armados se han asumido como el motivo central del conflicto, el lastre que debe remontarse para llegar a la ansiada paz.

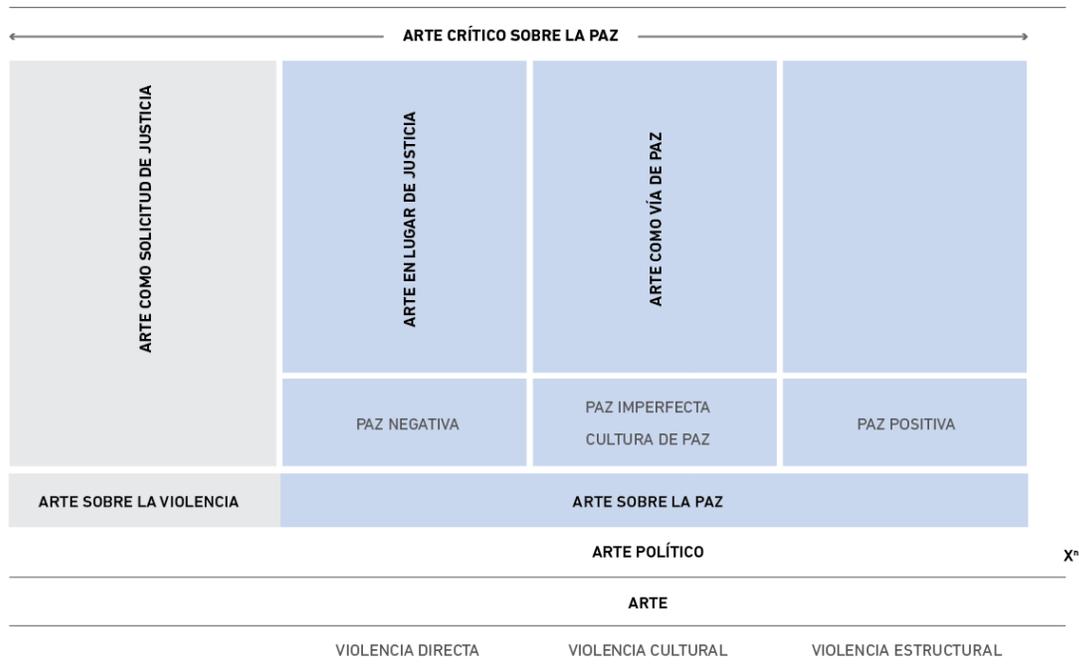
Las piezas estudiadas determinan las categorías que aparecen en el modelo de análisis, lo cual no excluye la posibilidad de que surjan otras piezas que puedan establecer categorías diferentes en el modelo. Ahora bien, el *arte sobre la paz* tiende a estar asociado al trabajo en (con) comunidades, lo cual representa un cambio en la manera de asumir las prácticas artísticas en todos los contextos, desde las comunidades hasta las instituciones gubernativas. El *arte sobre la paz* también suele estar acompañado de un debate acerca de la ética, pues al trabajar —principalmente— con comunidades de víctimas, el tema adquiere una gravedad que implica no solo a la “obra de arte”, sino al proceso que la materializa.

El *arte sobre la paz* es partidario, es decir, toma partido de manera utópica por la igualdad. Además, agencia el respeto a la vida, el cuidado del otro, la contención y, al mismo tiempo, afirma las nociones de verdad, justicia y reparación, que se han propagado como un mantra desde las legislaciones que dieron luz a la paz negociada entre el Estado y las fuerzas beligerantes al margen de la ley.

El *arte sobre la paz* linda con el *arte como solicitud de justicia*, es decir, el arte que denuncia y exige el cumplimiento de la ley, el cual está compuesto por la *reparación simbólica* y la *memoria histórica* (entre otras subcategorías posibles), que justamente representan el momento de transición en el que el *arte sobre la violencia* empieza a trascender las fronteras discursivas que lo separan de la paz (figura 71).

### **Figura 72**

*Modelo de análisis: frontera entre el “arte sobre la violencia” y el “arte sobre la paz”. Elaboración propia.*



Los agentes que hacen *arte sobre la paz* son diversos en un espectro que incluye a artistas empíricos y profesionales, líderes sociales, comunidades y especialistas de la comunicación y las ciencias sociales. Todos ellos gestionan y materializan lugares de memoria, intervenciones del espacio público, prácticas comunitarias y reflexiones en torno a los hechos en distintos soportes y medios. El *arte sobre la paz* es múltiple, ya que aborda el espectro de las paces posibles.

La paz puede ser un hecho súbito, un estado de cosas por construir o un bien común que se irradia desde el Estado y se moldea en la sociedad civil, en consecuencia, sus representaciones desde el arte son heterogéneas, pues las poéticas que lo animan están definidas por la noción de paz que deciden asumir. No es tarea del arte la transformación de la sociedad, por tal motivo, sus ejercicios simbólicos no pueden hacer el trabajo de la ley, aunque resulten valiosos para llevar adelante procesos de apoyo socioemocional, para propiciar o afianzar ejercicios de memoria, o para acompañar el duelo. De hecho, el arte en Colombia, ha pasado de centrarse en el duelo a proyectarse en el futuro, aunque no exista

una paz consolidada, y aunque dicho futuro aún no augure la paz positiva propuesta por Johan Galtung.

Podría decirse que el arte ha jugado sus cartas en las barbas del conflicto, y lo ha hecho con riesgos y dudas, tanteando un terreno desconocido hasta ahora. El artista salió de su lugar de trabajo y se trasladó a los contextos donde ocurre la violencia directa. No obstante, es claro que la violencia en Colombia excede, por mucho, al conflicto armado, ya que repercute en diversos aspectos de la cultura que usualmente pasan inadvertidos. La paz es mucho más de lo que pensábamos y el arte nos permite saberlo.

Las entrevistas realizadas a los agentes del arte en Colombia revelan un panorama complejo en el que las prácticas artísticas intentan seguir el paso a los hechos. La paz se ha convertido en un asunto, aunque no de manera consciente. El *arte sobre la paz* es visible; nos ha hecho pensar que puede ser “útil” para algo diferente a la contemplación, y en ello reside su fuerza y su dilema, pues ha tomado la palabra en el espectro social y ha sido motivo de reflexión, pero también ha fungido como instrumento; se le financia y promueve desde el Estado, no sin censura; se le exigen objetivos y metas, como si fuera más de lo que es; se le aplaude y respeta, aunque también se le juzga más allá de lo estético, y todo esto ocurre — por suerte— dentro de unos márgenes que cada vez lucen más anchos. El *arte sobre la paz* surge a consecuencia de las leyes y en el escenario generado por entidades de la justicia transicional. Es por esto que ahora las preguntas acerca de la verdad sobre el conflicto revelan una historia compleja, en la que los opuestos son corresponsables y no existe una justificación posible para la violencia. Dicha complejidad es reflejada por el arte, y le ha implicado una toma de posición, que suele estar del lado de la víctima.

El *arte sobre la paz* suele activarse desde la izquierda, en términos ideológicos, y procura ser visto como bien intencionado y ético. Agente, proceso y obra son, por tanto, correlativos, ya que hacen parte de la interpretación que pueda trazar la crítica del arte y la teoría misma. El *arte sobre la paz* en Colombia es referencial, como puede serlo el de

Sudáfrica, Irlanda o los Balcanes, por la dimensión de los acuerdos allí firmados, los procesos de violencia de donde proceden y por su cercanía en el tiempo.

Las narrativas de la paz en el arte colombiano son cada vez más complejas, tal como sucedió con el arte *sobre la violencia* surgido en la década de 1950, como reflejo del conflicto iniciado en la década anterior. El *arte sobre la violencia*, es decir, el *arte como solicitud de justicia* se esparció durante todo el siglo XX refinando sus hechuras, sus ángulos posibles, sus maneras de simbolizar la barbarie. Ahora es el *arte sobre la paz* el que dinamiza el laberinto desde la posibilidad de futuro, pero con la necesidad de memoria; desde la resistencia y la dignidad, pero urgiendo justicia y verdad. El *arte sobre la paz* es la segunda parte de la historia, y es menos popular o, diríamos mejor, menos espectacular. En cierta medida, la violencia cautiva y la paz aburre, pues la épica de la guerra resulta más vistosa que la reflexión, la restauración y la duda.

En fin, el *arte sobre la paz* puede hacernos ver la firma del acuerdo como la paz misma o como el inicio de un largo y difícil proceso, tal es su espectro de operación, y nos muestra que la paz está en su representación conmemorativa o predecible; en las acciones que oponen a la guerra, en los procesos que llevan a cabo las víctimas para continuar con sus vidas; en la posibilidad de enseñar lo sucedido, pensar las complejidades que ocurren tras el acuerdo, o en confundir los sentidos para ponerlo todo en cuestión. La paz es el acertijo que se ha procurado argumentar en estas páginas: lo que quiera que eso signifique

## Referencias

- Abuchaibe, H. (2017). La justicia transicional del posacuerdo con las FARC-EP. *Revista Opera*. (20), 129-153. <https://doi.org/10.18601/16578651.n20.07>
- AFAVIT. (2 de junio de 2016). *Sobre nosotros, Parque Monumento Trujillo: desafío de resistencia, ¡lucha contra la impunidad!* [https://afavit342.wixsite.com/home/mas-sobre-nosotros?fbclid=IwAR1-BKSmJ\\_-1LS0S8VcstN44qDH-P2CiDRN5nQ2jDu6Gb0S8SuBYD\\_hkoPw](https://afavit342.wixsite.com/home/mas-sobre-nosotros?fbclid=IwAR1-BKSmJ_-1LS0S8VcstN44qDH-P2CiDRN5nQ2jDu6Gb0S8SuBYD_hkoPw)
- Althusser, L. (1974). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Nueva Visión.
- Arcadia. (1º de febrero de 2019). *Así es 'Fragmentos', el 'contramonumento' que Doris Salcedo construyó con las armas de las Farc* [Archivo de Video]. [https://www.youtube.com/watch?v=SZk\\_Aq2DbK4](https://www.youtube.com/watch?v=SZk_Aq2DbK4)
- Arce, A. (2000) La ironía y su definición (sobre la distancia irónica). *Thémata*, (25), 95-100.
- Arendt, H. (2006). *Sobre la violencia*. Alianza.
- Armendáriz, C. (2005). *La Ironía y algo más*. [Archivo PDF]. <https://www.repositoriodigital.ipn.mx/bitstream/123456789/5324/1/37-1.pdf>
- Ávila, A. (28 de agosto de 2020). *A los líderes los matan por la impunidad en las regiones* Semana. <https://www.semana.com/nacion/articulo/entrevista-con-ariel-avila-sobre-asesinatos-de-lideres-sociales/697951/>
- Bajtín, M. (2003), *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento, el contexto de Francois Rabelais*. Alianza Editorial.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*, Tusquets.
- Battaner, P. (2016). *Memoria histórica f. Martes Neológico*. <https://blogscvc.cervantes.es/martes-neologico/memoria-historica/>
- Beckmann, L. (2001). The Causes Lie in the Future. En G. Ray (Ed.), *Joseph Beuys, Mapping the Legacy* (91-112). The John and Mable Ringling Museum of Art.
- Benjamin, W. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus.

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Andrés E. Weikert trad.). Itaca.
- Benjamin, W. (2015). *Estética de la imagen* (T. V. Barros, comp. A. Weikert., M. Dimópulos., M. López Seoane, trad.). La Marca Editora.
- Berger, P. y Luckmann, T. (2003). *La construcción social de la realidad* (S. Zuleta, trad.) Amorrortu.
- Bishop, C. (2006). The Social Turn: Collaboration and its Discontents. *Artforum*. (Febrero, 2006), 178-183.
- Bishop, C. (2012) *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Borgdorff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*.  
[http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana\\_raggi/wp-content/uploads/2015/01/El-debate-sobre-la-investigaci-n-en-las-artes-2.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2015/01/El-debate-sobre-la-investigaci-n-en-las-artes-2.pdf)
- Boulding, K. (1977). Twelve Friendly Quarrels with Johan Galtung. *Journal of Peace Research*, 14(1), 75-86.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Buitrago, P. y Duque, I. (2013). *La Economía Naranja: Una oportunidad infinita*. Banco Interamericano de Desarrollo.
- Calderón, J. (2016). Etapas del conflicto armado en Colombia: hacia el posconflicto. *Latinoamérica*, (62), 227-257.
- Carrizosa, C. (2011). El trabajo de la memoria como vehículo de empoderamiento político: La experiencia del Salón del Nunca Más. *Boletín de Antropología. Universidad de Antioquia*, 25(42), 36-56.
- Carrizosa, C. (2011). El trabajo de la memoria como vehículo de empoderamiento político: La experiencia del Salón del Nunca Más. *Boletín de Antropología. Universidad de Antioquia, Medellín*, 25(42), 36-56.

- Ceballos, C. (8 de abril de 2022). *Huellas de desaparición y el arte de la data*. Cambio Colombia. <https://cambiocolombia.com/articulo/placer/huellas-de-desaparicion-y-el-arte-de-la-data>
- Centro de Memoria, Paz y Reconciliación (19 de julio de 2019). *El costurero de la memoria: Kilómetros de vida y de memoria*.  
<http://experiencias.centromemoria.gov.co/costurero-de-la-memoria-kilometros-de-vida-y-de-memoria/>
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2018). *Desaparición forzada Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico*. CNMH..
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013) *¡Basta Ya! Colombia, memorias de guerra y dignidad*. CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2016). *Granada: memorias de guerra, resistencia y reconstrucción*. CNMH – Colciencias – Corporación Región.
- Cercós, R. (2017) El pensamiento estético-pedagógico de Joseph Beuys: entre la memoria y la performance. *Revista Historia y Memoria de la Educación*, (5), 217-237  
DOI:10.5944/hme.5.2017.16797
- Chamat, L. (30 de enero de 2020). *Ritual de Reconciliación: Escultura colombiana que adornará los jardines del Vaticano*. Aleteia. <https://es.aleteia.org/2020/01/30/ritual-de-reconciliacion-escultura-colombiana-que-adornara-los-jardines-del-vaticano/>
- CNN. (24 de mayo de 2022). *Los expedientes de Álvaro Uribe Vélez: 4 casos que enredan al expresidente*, <https://cnnespanol.cnn.com/2022/05/24/casos-alvaro-uribe-velez-casos-corte-suprema-acusaciones-testigos-procesos-orix/>
- Comisión de la Verdad (2022b). *Hay futuro si hay verdad: Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*. Tomo 3. No matarás: relato histórico del conflicto armado interno en Colombia. Comisión de la Verdad.

Comisión de la Verdad (24 de diciembre de 2021). *Despojo y memoria de la tierra*.

<https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/despojo-y-memoria-de-la-tierra>

Comisión de la Verdad (7 de diciembre de 2021). *'Huellas de desaparición', una exposición sobre la investigación de la Comisión de la Verdad en alianza con Forensic*

*Architecture*. <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/huellas-de-desaparicion-investigacion-comision-verdad-alianza-forensic-architecture>

Comisión de la Verdad. (10 de diciembre de 2021). *Huellas de desaparición* [Archivo de Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=kaIjsbIV-ro>

Comisión de la Verdad. (11 de julio de 2022). Cifras de la Comisión de la Verdad presentadas junto con el Informe Final.

<https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/principales-cifras-comision-de-la-verdad-informe-final>

Comisión de la Verdad. (s. f.). *¿Qué es la Comisión de la Verdad? Misión*.

<https://web.comisiondelaverdad.co/la-comision/que-es-la-comision-de-la-verdad>

Comisión de la Verdad. (s. f.). *Experiencias de la exposición*.

<https://www.comisiondelaverdad.co/violaciones-de-derechos-humanos-infracciones-al-derecho-internacional-humanitario-y/experiencias-de>

Comisión de la Verdad. (s. f.). *La selva detectada*.

<https://www.comisiondelaverdad.co/violacion-derechos-humanos-y-derecho-internacional-humanitario/la-selva-detectada>

Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas (CHCV), Oficina del Alto Comisionado para la Paz. (2015). *Contribución al entendimiento del conflicto armado en*

*Colombia*. <https://www.ambitojuridico.com/noticias/informes-de-memoria-historica/constitucional-y-derechos-humanos/los-12-ensayos-de-la>

Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, Grupo de Memoria Histórica. (2010).

*La tierra en disputa. Memorias de despojo y resistencia campesina en la costa Caribe (1960-2010)*. Sánchez, G. (Ed.). Ediciones Semana.

Congreso de Colombia (1961). *Ley 135 de 1961 Sobre reforma social agraria*.

Congreso de Colombia. (1973). *Ley 4 de 1973. Por la cual se introducen modificaciones a las Leyes 200 de 1936, 135 de 1961 y 1ª de 1968*.

Congreso de Colombia. (2005). *Ley 975 de 2005, Ley de Justicia y Paz*.

Congreso de Colombia. (2011). *Ley 1448 de 2011, Ley de Víctimas y Restitución de Tierras en Colombia*.

Congreso de Colombia. (2015) *Constitución Política de Colombia, Actualizada con los Actos Legislativos a 2015*. [Archivo PDF].

<https://www.corteconstitucional.gov.co/inicio/Constitucion%20politica%20de%20Colombia%20-%202015.pdf>

Cruz, E. (enero 20 - febrero 20 de 2019) Sobre fragmentos de Doris Salcedo. El futuro se escribe con pasado. *Desde abajo*.

<https://www.desdeabajo.info/actualidad/colombia/item/el-futuro-se-escribe-con-pasado-2.html>

De la Calle, H. (3 de marzo de 2014). *De la Calle habla por primera vez del papel de las artes en el proceso de paz*. Semana. <https://www.semana.com/agenda/articulo/de-la-calle-habla-por-primera-vez-del-papel-de-las-artes-en-el-proceso-de-paz/35856/>

Desaparicionforzada.com (30 de agosto de 2022) *Observatorio de Memoria y Conflicto (OMC)*. <https://desaparicionforzada.com/observatorio-memoria-y-conflicto-omc/>

Díaz, C. (2014). *Cambio de Piel, Arte Político y Simpatía Ética -Abrir la esclusa de la compasión en el arte colombiano-*. Esfera Pública.

<http://esferapublica.org/nfblog/cambio-de-piel-arte-politico-y-simpatia-etica-abrir-la-esclusa-de-la-compasion-en-el-arte-colombiano/>

- Díaz, C. (2018). *Arte Estado, la fuerza de un símbolo. Representaciones políticas del postconflicto en el arte colombiano*. Esfera Pública.  
<http://esferapublica.org/nfblog/arte-estado-la-fuerza-de-un-simbolo-representaciones-politicas-del-postconflicto-en-el-arte-colombiano/>
- Diéguez, I. (2016). *Cuerpos sin duelo Iconografías y teatralidades del dolor*. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Domínguez, N. (2015). *Ironía y texto: recursos para la desmitificación del artista como genio (a través de la práctica)*. [Tesis de Maestría, Universitat Politècnica de València].
- Doss, E. (2002). Death, Art and Memory in the Public Sphere: The Visual and Material Culture of Grief in Contemporary America. *Mortality*, 7(1): 63–82.
- Echavarría, J. ; Vásquez, M. ; Foreo, B., et al. *Cinco años después de la firma del Acuerdo Final: reflexiones desde el monitoreo a la implementación*. Instituto Kroc.  
<https://doi.org/10.7274/z029p270x6d>
- Ejército Nacional de Colombia (8 de mayo de 2018). *Conoce el monumento Héroes del Sumapaz* [Archivo de Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=nth9GD89f2g>.
- El Espectador (21 de enero de 2023). *Familiares de desaparecidos del Palacio piden extender “Huellas de Desaparición”*. <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/familiares-de-desaparecidos-del-palacio-piden-extender-huellas-de-desaparicion/>
- Elkin Rubiano (2019). *Los rostros, las tumbas y los rastros: El dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016)*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia].
- Escobar-Jaramillo, S. (19 de marzo de 2014). *Interview: Santiago Escobar-Jaramillo, Part I y II*. Fototazo. [http://www.fototazo.com/2014/03/interview-santiago-escobar-jaramillo\\_18.html](http://www.fototazo.com/2014/03/interview-santiago-escobar-jaramillo_18.html) y <http://www.fototazo.com/2014/03/interview-santiago-escobar-jaramillo.html>

Escobar-Jaramillo, S. (s. f.). *Colombia, Tierra de Luz*. Baudó.

<https://baudoap.com/colombiatierradeluz/>

Fajardo, D. (2008). *La reforma agraria: como alma en pena*.

<https://www.razonpublica.com/index.php/econom-y-sociedad-temas-29/438-la-reforma-agraria-como-alma-en-pena.html>

Falconi, J. (2017). Moral Costumes. What is the use of considering Antanas Mockus an artist?. En C. Tognato (Ed.), *Cultural Agents Reloaded: The Legacy of Antanas Mockus*. (pp. 71-77), Harvard University, Universidad Nacional de Colombia.

Falconi, J. (2020). El arte y los memoriales. En En J. Falconi, L. Mendoza y Y. Sierra (Eds.). *Reparación simbólica: cultura y arte para nueve casos de violaciones de los derechos humanos*. (pp. 312-319) Universidad Externado de Colombia.

Fattal, A. (2019). *Guerrilla marketing: contrainsurgencia y capitalismo en Colombia*.  
Universidad del Rosario

Fiscalía. (31 de agosto de 2016). *Exposición artística en conmemoración de las víctimas de desaparición forzada*.

<https://www.fiscalia.gov.co/colombia/noticias/destacada/exposicion-artistica-en-conmemoracion-de-las-victimas-de-desaparicion-forzada/>

Fontan, V. (2012). Replanteando la epistemología de la Paz: El caso de la descolonización de paz. *Perspectivas internacionales*, 8(1), 41-71.

Forensic Architecture (2021) *Traces of Disappearance (Huellas de desaparición) at MAMU*.

<https://forensic-architecture.org/programme/exhibitions/traces-of-disappearance-huellas-de-desaparicion>

Gallo, I. (agosto 28 de 2018). *El agarrón de Doris Salcedo con Iván Márquez por la escultura con las armas de las Farc*. Las 2 Orillas. <https://www.las2orillas.co/el-agarron-de-doris-salcedo-con-ivan-marquez-por-la-escultura-con-las-armas-de-las-farc/>

- Galtung, J. (2004). *Violencia, guerra y su impacto. Sobre los efectos visibles e invisibles de la violencia*. [Archivo PDF]. <https://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/081020.pdf>
- Galtung, J. (2016). La violencia: cultural, estructural y directa. En Ministerio de Defensa (Ed.), *Cuadernos de Estrategia 183. Política y violencia: comprensión teórica y desarrollo en la acción colectiva* (pp. 147-168). Ministerio de Defensa.
- Gamboa Medina, A. (2016). Víctimas del arte: reflexiones en torno a la representación de la guerra en Colombia. *Calle 14, 11*(19), 30-43.  
<https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2016.2.a03>
- Garzón, I. y Agudelo, A. (2019). La batalla por la narrativa: intelectuales y conflicto armado en Colombia. *Revista de Estudios Sociales* (69): 53-66.  
<https://doi.org/10.7440/res69.2019.05>
- Gobierno de Colombia y FARC-EP. (2016). *Acuerdo Final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*.  
<https://peacemaker.un.org/node/2924>
- Gongora, J. *Lengüitas sagradas, 2020*.  
<https://www.julianagongorarojas.com/leng%C3%BCitas-sagradas>
- Grasa, R. (2020), *Colombia cuatro años después de los acuerdos de paz: un análisis prospectivo*. [Archivo PDF]. [https://www.fundacioncarolina.es/wp-content/uploads/2020/12/DT\\_FC\\_39.pdf](https://www.fundacioncarolina.es/wp-content/uploads/2020/12/DT_FC_39.pdf)
- Gundestrup, M. (2014). La representación de la memoria histórica en el espacio museal. *Calle14, 9*(14), 118-131. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2014.2.a09>
- Gutiérrez, V. (2019). *Fragmentos de Doris Salcedo: contra-monumentos, afectos, justicia y enfoque de género*. [Archivo PDF]. <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/Ensayo-en-PDF.pdf>

- Hamber, B. (2000). Repairing the Irreparable: Dealing with the double-binds of making reparations for crimes of the past. *Ethnicity and Health*. 5(3-4):215-26.  
<https://doi.org/10.1080/713667456>
- Han, B. (2016). *Topología de la violencia*. Herder.
- Hernández Lara, J., (2002). La resistencia civil en caliente: una contribución a la pacificación del conflicto en Colombia. *Sociedad y economía*, (2), 25-46.
- Hernández, D. (2019). Nociones de paz: una revisión teórica del concepto. *Ciudad Paz-ando*, 12(1), 78-88. <https://doi.org/10.14483/2422278X.13951>
- Hernández, D. *Bocas de Ceniza, (2003–2004)*. [Archivo de Vídeo].  
<https://jmechavarria.com/es/work/bocas-de-ceniza/>
- Hernández, E. (2002). La paz y la no violencia adquieren significado propio en Colombia en las iniciativas de paz que construyen las bases desde lo local. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 9(30), 164-180.
- Hernández, M. (2022). El humor, la ironía y el cómico: códigos transgresores de lenguajes e ideologías. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, (8), 217–232.  
<https://doi.org/10.5944/signa.vol8.1999.32918>
- Herrera, M. y Peñuela, J. (2022). *Fragmentos, espacio de arte y memoria: ¿monumento de memoria histórica o galería comercial de arte contemporáneo? Estudios Artísticos*, 8(12), 48-61.
- Indepaz (2022) *Cifras durante el gobierno de Iván Duque. Balance de la violencia en cifras* [Archivo PDF] <https://indepaz.org.co/wp-content/uploads/2022/08/INFORME-GOBIERNO-DUQUE.pdf>
- Instituto Kroc (s. f.), *Metodología para el monitoreo de la implementación del Acuerdo de Paz colombiano*. <https://peaceaccords.nd.edu/barometer/metodologia?lang=es>
- Jares, X. (1992). *Transversales: educación para la paz*. Ministerio de Educación y Ciencia.

José Augusto Rivera Castro. (s. f.). *Ritual de reconciliación - Escultura monumental para el Vaticano*. [Archivo de Vídeo].

[https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch\\_permalink&v=240104880772712](https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=240104880772712)

Kester, G. (2005). *Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art*. [Archivo PDF].

[http://cam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008\\_8\\_Torolab/Readings/Conversation\\_Pieces\\_GKester.pdf](http://cam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/Conversation_Pieces_GKester.pdf)

Kester, G. (2010) Re-pensando la autonomía: la práctica artística colaborativa y la política del desarrollo. En *Transductores 1*. (pp. 30-42). Diputación Provincial de Granada, Centro José Guerrero.

Lacy, S. (1995). *Mapping the Terrain, New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.

Lemaitre, J. y Restrepo, E. (2019). Law and Violence in the Colombian Post-Conflict: State-Making in the Wake of the Peace Agreement. *Revista de Estudios Sociales*, (67), 2-16. <https://doi.org/10.7440/res67.2019.01>

López, M. (2016). La resistencia civil examinada: de Thoreau a Chenoweth, *Polis*, (43).

Luengas, L. (2012). Salón del Nunca Más, Granada, Oriente Antioqueño. Un proceso comunitario. En Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia (Ed.), *Museos, comunidades y reconciliación. Experiencias y memorias en diálogo. XIV Cátedra de Historia Ernesto Restrepo Tirado* (24-59). Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia

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*, (31) 16-33.

Malagón-Kurka, M. (2010). *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Uniandes.

- Manning, R. (2016). *War and Peace in the Western Political Imagination. From Classical Antiquity to the Age of Reason*. Bloosbury Publishing.  
<https://doi.org/10.1080/03612759.2017.1364586>
- Martín, F. (18 de Octubre de 2005), *Diseño de Información.*,  
[https://www.nosolousabilidad.com/articulos/disenio\\_informacion.htm](https://www.nosolousabilidad.com/articulos/disenio_informacion.htm)
- Martínez, F. (2013). Las prácticas artísticas en la construcción de memoria sobre la violencia y el conflicto. *Eleuthera*, 9(2), 39-58.
- Martínez, J. (202). Un territorio acechado: realismo espectral en *Fragmentos de Doris Salcedo*. *Revista de Estudios Colombianos*, (55).
- Martínez, V. ; Comins, I. ; París, S. (2009). La nueva agenda de la filosofía para el siglo XXI: los estudios para la paz Convergencia. *Revista de Ciencias Sociales*, 16(), 91-114.
- Maurice Halbwachs (1968). *Memoria colectiva y memoria histórica* (pp. 209-219).  
[https://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS\\_069\\_12.pdf](https://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf)
- Medina, Á. (1999). *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Norma.
- Medina, Á. (2021). Arte y violencia en Colombia, ¿cómo continuar pensando el arte colombiano? *Entrevistado por Ana María Viñas*. *Revista de Estudios Colombianos* (57) 51-56.
- Medina, C. (2013). Contemp(t)orary: Once Tesis. *Revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica*. 2(3).
- Melo, J. O. (1990). Algunas consideraciones globales sobre ‘modernidad’ y ‘modernización’ en el caso colombiano. *Revista Análisis político*, (10): 23-36.
- Memoria política de México (s. f.). *Tierra*. Ricardo Flores Magón, 1º. de octubre de 1910.  
<https://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/5RepDictadura/1910-T-RFM.html>

- Mendoza, L. y Sierra Y. (2020). El arte de reparar: ficciones que transforman la realidad. En J. Falconi, L. Mendoza y Y. Sierra (Eds.). *Reparación simbólica: cultura y arte para nueve casos de violaciones de los derechos humanos*. (pp. 29-65). Universidad Externado de Colombia.
- Ministerio de Cultura (2000). *Proyecto Pentágono, investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*. Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Justicia y del Derecho (2016). *Decreto 1470 de 2016*. Diario Oficial. Año CLII. No. 49997. <https://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?ruta=Decretos/30024932/>.
- Molano, A. (2014). *50 años de conflicto armado. 12 textos de Alfredo Molano sobre el origen del conflicto armado Colombia* [Archivo PDF]. <https://etnografica.files.wordpress.com/2016/05/50-ac3b1os-de-conflicto-armado.pdf>
- Moreno, F. (2014). El concepto de paz en la constitución política de Colombia de 1991: reconstrucción dialéctica de su significado a partir de la jurisprudencia de la corte constitucional. *Revista de Derecho - Universidad Católica del Norte*, 21(2), 305-346.
- Moreno, Ó. (2012). *La resignificación de la casa en familias en situación de migración forzosa: El barrio Bellavista Parte Alta*. [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia].
- Moreno, Ó. (2015). Mi Casa Mi Cuerpo: relato de un proceso colectivo de creación artística. *Karpa Journal of Theatricalities and Visual Culture California State University* (8), 1-26.
- Muñoz, F. (2001). *La paz imperfecta* [Archivo PDF]. <https://www.ugr.es/~fmunoz/documentos/pimunozespa%C3%B1ol.pdf>
- Museo de Memoria de Colombia. (s. f.). *Acerca de Arte y Cultura*. <https://museodememoria.gov.co/acerca-de-arte-y-cultura/>

- Museo Nacional de Colombia (27 de julio de 2020). *Fragments* [Archivo de Video].  
<https://www.youtube.com/watch?v=d7rAb2O0JV8>
- Nagle, J. (2008). From Mourning to Melancholia? The Ambivalent Role of Commemoration in Facilitating Peace-Building in Northern Ireland. *Irish Journal of Anthropology*, 11(1), 28-34.
- Naranjo, S. y Muñoz, C. (2019). La disputa por la verdad en un escenario de transición por construir). En Estrada, J. (coord.), *El Acuerdo de paz en Colombia. Entre la perfidia y la potencia transformadora* (pp. 205-237). CLACSO, Gentes del común y CEPDIPO.
- Nora, P. (2008). *Les Lieux de la mémoire*. Trilce.
- Norberto Bobbio (1998) *El problema de la paz y las vías de la guerra*. Altaya.
- Opazo, M. (12 de marzo de 2019). *La obra está enguacalada desde septiembre del año pasado*. Semana. <https://www.semana.com/arte/articulo/la-obra-esta-enguacalada-desde-septiembre-del-ano-pasado-mario-opazo-artista-que-construyo-el-monumento-con-las-armas-de-las-farc/73264/>
- Opazo, M. (1º de mayo de 2018). *Mario Opazo, chileno que creará escultura con armas de las FARC: "Son varias las imágenes que me interesa evocar"*. Emol.  
<https://www.emol.com/noticias/Espectaculos/2018/05/01/904500/Mario-Opazo-chileno-que-creara-escultura-con-armas-de-las-FARC-Son-varias-las-imagenes-que-me-interesa-evocar.html>
- Ordóñez, M. (2021). *Retratos (no) hablados: voces y experiencias de la desaparición en Colombia*. [Tesis de maestría, Universidad de los Andes].
- Patiño, Á. (2010). Las reparaciones simbólicas en escenarios de justicia transicional. *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, 21(2), 51-61.
- Peirce, Ch. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Nueva Visión.

- Peña, P. (21 de junio de 2022). *Huellas de la desaparición, una exposición que toca las raíces de nuestra violencia*. <https://hacemosmemoria.org/2022/06/21/huellas-de-la-desaparicion-una-exposicion-que-toca-las-raices-de-nuestra-violencia/>
- Piedrahíta, L. y Machuca, D. (2019). Las cuentas pendientes de la política de víctimas: Desarrollos y retrocesos en materia de restitución de tierras. En J. estrada (Ed.), *El Acuerdo de paz en Colombia. Entre la perfidia y la potencia transformadora* (pp. 239-263). CLACSO, Gentes del común y CEPDIPO.
- Piedrahíta, L. y Machuca, D. (2019). Las cuentas pendientes de la política de víctimas: Desarrollos y retrocesos en materia de restitución de tierras. En Estrada, J. (coord.), *El Acuerdo de paz en Colombia. Entre la perfidia y la potencia transformadora* (pp. 239-264). CLACSO; Bogotá: Gentes del común y CEPDIPO.
- Plazas, D. (31 de enero de 2019). Contra-monumentalidad: a propósito de la obra Fragmentos de Doris Salcedo. Esfera Pública. <https://esferapublica.org/contra-monumentalidad-a-proposito-de-la-obra-fragmentos-de-doris-salcedo/>
- Quiñones, J. (2008). Sobre el concepto de resistencia civil en ciencia política. *Ciencia política* (6), 150-176.
- Rancière J. (2007). *En los bordes de lo político*. Ediciones la Cebra.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, MACBA.
- Reboul, O. (1986). *Lenguaje e ideología*. Fondo de Cultura Económica.
- Restrepo, G. (2006) Dinámicas e interacciones en los procesos de resistencia civil. *Revista Colombiana de Sociología*, (27), 169-202.
- Rettberg, A. (2008). *Reparación en Colombia ¿Qué quieren las víctimas?* Panamericana.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI.
- Richmond, O. (2005). *The Transformation of Peace*. Palgrave Macmillan.

- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (G. Aranzueque, trad.). Universidad Autónoma de Madrid; Arrecife.
- Rodríguez, M. (diciembre 11 de 2018). *Fundir y martillar las armas de las Farc: este fue el acto de catarsis de las víctimas*. Pacifista. <https://pacifista.tv/notas/doris-salcedo-fragmentos-victimas-violencia-sexual/>
- Rojas, G. (15 de diciembre de 2021). “*Huellas de desaparición*”: *el sentido estético para mostrar crímenes de Estado*. <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/huellas-de-desaparicion-el-sentido-estetico-para-mostrar-crimenes-de-estado/>
- Romero, E. (2019). La JEP: instrumento de paz, justicia y verdad. Cambios unilaterales y arbitrarios, enemigos y perspectivas. En Estrada, J. (coord.), *El Acuerdo de paz en Colombia. Entre la perfidia y la potencia transformadora* (pp.163-203). CLACSO, Gentes del común y CEPDIPO.
- Roque, A. (2018). Arte público y políticas culturales en el postconflicto: potencias, retos y límites. *Calle 14*, 13(24), 360-374. <https://doi.org/10.14483/21450706.13531>
- Rubiano, E. (19 de diciembre de 2018). “*Fragmentos*” de Doris Salcedo - *Crítica sin Cortes*. Esfera Publica. [Archivo de Vídeo]. <https://www.facebook.com/watch/?v=1248901171901713>
- Rubiano, E. (2015). El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia. *Karpa Journal of Theatricalities and Visual Culture California State University* (8), 1-7.
- Rubiano, E. (2017). “Cuerpos sin duelo” y deuda simbólica: el lugar del arte en contextos de violencia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12 (2), 31-48. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae12-2.csdd>
- Ruiz, J. (21 de mayo de 2021) *Doris Salcedo: “Iván Duque y su Gobierno han mancillado mi obra”*. <https://elpais.com/cultura/2021-05-22/doris-salcedo-ivan-duque-y-su-gobierno-han-mancillado-mi-obra.html>

- Sáez de Ibarra, M. (s. f.). *Así es “Fragmentos”, el “contramonumento” que Doris Salcedo construyó con las Armas de las Farc*. Revista Arcadia.  
<https://especiales.revistaarcadia.com/contramonumento-fragmentos/el-punto-de-vista-conceptual.html> // ,
- Salcedo, D. (19 de septiembre de 2019). *La guerra permea nuestra realidad*. Entrevistada por Pía Castro. Deutsche Welle. [Archivo de Vídeo].  
<https://www.youtube.com/watch?v=bf8sUzbyuqA&t=>
- Salcedo, D. (31 de julio de 2018). *Palabras de Doris Salcedo sobre el Monumento Museo realizado con las armas de las FARC*. [Archivo de Vídeo]. Esfera Pública.  
<https://www.youtube.com/watch?v=brWvLqLFz78/>
- Salcedo, D. (4 de agosto de 2018). *Queremos buscar la reconciliación a partir de reconocer que todos somos víctimas*. Entrevistada por María Jimena Duzán. Semana.  
<https://www.semana.com/nacion/articulo/maria-jimena-duzan-hablo-con-doris-salcedo-por-su-obra-fragmentos-hecha-en-honor-de-las-victimas/577966/>
- Salgado, A. Mimbres. (20 de enero de 2018). *Así funciona el Costurero de la Memoria, un espacio donde las víctimas de la guerra sanan su dolor* [Archivo de Vídeo].  
<https://www.youtube.com/watch?v=kVXz6y8azLE>
- Sánchez, G. (2006). *Guerras, memoria e historia*. La Carreta Editores.
- Sanín, C. (17 de diciembre de 2018). *Los "Fragmentos" de Doris Salcedo: una obra verdadera y un discurso falaz*. <https://www.vice.com/es/article/d3bexy/los-fragmentos-de-doris-salcedo-una-obra-verdadera-y-un-discurso-falaz/> [verduras de las eras/](https://www.vice.com/es/article/d3bexy/los-fragmentos-de-doris-salcedo-una-obra-verdadera-y-un-discurso-falaz/)
- Santos, J. (26 de abril de 2018). *Artista Mario Opazo hará el monumento a la paz que se instalará en la sede de la ONU en Nueva York, anunció el Presidente Santos*. Presidencia de la República. <http://es.presidencia.gov.co/noticia/180426-Artista->

[Mario-Opazo-hara-el-monumento-a-la-paz-que-se-instalara-en-la-sede-de-la-ONU-en-Nueva-York-anuncio-el-Presidente-Santos](#)

- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Sharp, G. (1988). *La lucha política noviolenta, criterios y métodos*. Ediciones ChileAmérica CESOC.
- Sierra, Y. (2014) Relaciones entre el arte y los derechos humanos. *Revista Derecho del Estado* (32), 77 – 100.
- Sierra, Y. (2015). *Reparación Simbólica, Litigio estético y Litigio Artístico: Reflexiones en torno al arte, la cultura, y la justicia restaurativa en Colombia*. [Archivo PDF].  
<https://icrp.uexternado.edu.co/wp-content/uploads/sites/4/2017/10/DOC-DE-TRABAJO-85.pdf>
- Sofsky, W. (2006). *Tratado sobre la violencia*. Abada.
- Sommer, D. (2005). Art and Accountability. *Review: Literature and Arts of the Americas*. 38(2), 261-276.
- Suárez, S. LatinArt.com (julio 2013). *Mi Casa Mi Cuerpo. Migración forzosa, memoria y creación colectiva*. <http://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?start=1&id=474>,  
<http://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?start=2&id=474>,  
<http://www.latinart.com/spanish/aiview.cfm?start=3&id=474>
- Tortosa, J. (2001). *El largo camino de la violencia a la paz*. Universidad de Alicante.
- Ugariza, J. (2013). La dimensión política del postconflicto: discusiones conceptuales y avances empíricos. *Colombia Internacional*, (77), 141-176.
- UNESCO. (1989). [Archivo PDF]. *Conferencia General 25a reunión, París 1989 / aplicación de las conclusiones del congreso internacional sobre la paz en la mente*

- de los hombres: declaración de Yamusukro; declaración de Sevilla sobre la violencia.* [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000083903\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000083903_spa)
- United Nations. (2015). *Basic Principles and Guidelines on the Right to a Remedy and Reparation for Victims of Gross Violations of International Human Rights Law and Serious Violations of International Humanitarian Law.*
- <https://www.ohchr.org/en/professionalinterest/pages/remedyandrepairation.aspx>
- Universidad Externado de Colombia (27 de junio de 2017). *De armas de las Farc a monumentos de paz, justicia y reparación.*
- <https://www.uexternado.edu.co/derecho/de-armas-de-las-farc-monumentos-de-paz-justicia-y-reparacion/>
- Urrutia, M., Durán, S., Baquero, A. (2017). Continuidad y discontinuidad de un programa social: una historia del desarrollo rural integrado (DRI). *Documentos CEDE*, (55) 1-25. <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3047307>
- Van Dijk, T. (2003). *Ideología y discurso.* Ariel.
- Vanegas, G. (17 de enero de 2022). *Huellas de desaparición. Aceleracionismo sincero XV, Forensic Architecture.* Tráfico Visual. <https://traficovisual.com/2022/01/17/huellas-de-desaparicion-aceleracionismo-sincero-xv-forensic-architecture-2/>
- Vélez, A. (2007) Análisis de una postura editorial: El caso de la reelección del presidente colombiano Álvaro Uribe Vélez. *CONfines de Relaciones Internacionales y Ciencia Política*, 3(5) 75-85.
- Verdad Abierta. (s.f.). *Quiénes somos.* <https://verdadabierta.com/quienes-somos/>
- Villarraga, Á (2016). Los acuerdos de paz Estado – guerrillas en Colombia, 1982 - 2016. *Derecho y Realidad*, 14(28) 109 -136.
- Villaveces, S. (1997). Art and Mediation. Reflections on Violence and Representation. En *Cultural Producers in Perilous States. Editing Events. Documentaing Change.* University of Chicago Press.

- Violi, P. (2019). Story of a counter monument: Doris Salcedo's Fragmentos in Bogotá. *Punctum*, 5(2), 62-71.
- Viviescas, V. (2016). El arte en los tiempos del conflicto: el reclamo de la víctima. *Calle14*, 11(20), 14-33. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2016.3.a02>
- Weizman, E, Barenblit, F., Bois, Y., Feher, M., Foster, H., Güiraldes, R., Lehner, A., Medina, C., (2017). *Forensic Architecture, hacia una estética investigativa*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA; Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC.
- Wiehls, D. (2020). Avanesian, Armen: Miamificación. *AGORA — Papeles de Filosofía —*, 39(2), 231-235.
- Wurman, R. (1989). *Information Anxiety*. Doubleday.
- Yepes, R. (2018a). Afectando el conflicto: mediaciones de la guerra colombiana en el arte y el cine contemporáneo. Idartes.
- Yepes, R. (2018b). Restos que afectan. Estéticas forenses en el arte contemporáneo colombiano. *Revista El ornitorrinco tachado*, (8), 63-79.
- Young, J. (2001). *Memory and Counter-Memory. The End of the Monument in Germany*. Harvard Design Magazine. <https://www.harvarddesignmagazine.org/issues/9/memory-and-counter-memory>
- Zambrano, T. y Ochoa, R. (21 de junio de 2017). *Museo FARC Vernissage*. CECLI. <https://ceclirevista.com/2017/06/21/museo-farc-vernissage/>
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia*. Paidós.
- Zuluaga, M. (2019). *Análisis de las bitácoras del Salón del Nunca Más del municipio de Granada, Antioquia (Colombia) como género discursivo de transmisión y elaboración de un pasado violento*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional De La Plata].

### 3.1 Entrevistas a Agentes que Propiciaron las Piezas que Integran el *Corpus* -

#### Investigación sobre las Artes-

Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2021, 18 de octubre). *Retratos (no) hablados / María*

*Alejandra Ordoñez Cruz*. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/xMgStA0a8Ek>

Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2021, 22 de octubre). *Claudia Girón / Trayectoria histórica de la pedagogía de la memoria en Colombia*. [Video]. YouTube.

[https://youtu.be/\\_d78ewcpQeA](https://youtu.be/_d78ewcpQeA)

Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2021, 26 de octubre). *Souvenir / Sair García*. [Video privado]. YouTube. <https://youtu.be/MiH7VQuAIEM>

Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2021, 27 de octubre). *Costurero de la Memoria Kilómetros de Vida y de Memoria / Claudia Girón*. [Video]. YouTube.

<https://youtu.be/OIxDT79Nxns>

Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2021, 28 de octubre). *Mi casa, mi cuerpo / Óscar Moreno Escárraga*. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/2PAiDrgoJZ0>

Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2021, 28 de octubre). *Sandra Babativa*. [Video privado]. YouTube. <https://youtu.be/ftK4sJffDZg>

Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2021, 3 de diciembre). *Minga muralista del pueblo Nasa CECIDIC*. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/QeDC77Zh86c>

Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2021, 8 de diciembre). *Cómo mirar un verde políticamente / Tatyana Zambrano y Roberto Ochoa*. [Video]. YouTube.

<https://youtu.be/GX7G1wUopg0>

Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2022, 1 de febrero). *Colombia, tierra de luz / Santiago Escobar Jaramillo / Andrés Jurado*. [Video privado]. YouTube.

<https://youtu.be/dnUezavgr8>

Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2022, 13 de febrero). *Minga de pensamiento, prácticas decoloniales* /Edinson Quiñones Falla y Estefanía García Pineda. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/MMGldEgp-vs>

Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2022, 17 de febrero). *Salón del Nunca Más* / Gloria Elsy Quintero (ASOVIDA). [Video privado]. YouTube. <https://youtu.be/zzZkSHKWI8c>

Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2022, 23 de marzo). *Salón del Nunca Más* / Gloria Elsy Ramírez (ASOVIDA). [Video]. YouTube. <https://youtu.be/m5jX5dbrpew>

Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2022, 25 de marzo). *Ritual de reconciliación* / José Augusto Rivera Castro. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/s2tiJTLkrxg>

Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2022, 30 de marzo). *Por la defensa del territorio, archivo y monumento Temístocles Machado* / Liliana Angulo Cortés. [Video privado]. YouTube. <https://youtu.be/yliDqZ1bDck>

Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2022, 6 de octubre). *Coomunarte* / Inty Maleywa y Jonathan. [Video privado]. YouTube. <https://youtu.be/8onIbniQjk4>

Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2022, 8 de febrero). *Kusi Kawsay* / Mario Opazo Cartes. [Video]. YouTube. <https://youtu.be/1QQpbCLE8KE>

Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2022, 9 de febrero). *El ramo de olivo que no germinó* / Gabriela Pinilla. [Video privado]. YouTube. <https://youtu.be/kAptVCjv4IE>

### **3.2 Entrevistas a Especialistas del Arte Contemporáneo Colombiano: Historiadores del Arte, Curadores y Críticos -Investigación sobre las Artes-**

Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2022, 22 de abril). *Camilo Leyva Espinel* / Archivo Arte y Conflicto. [Video privado]. YouTube. <https://youtu.be/Ouo3AQWASvs>

Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2022, 25 de abril). *Elkin Rubiano Pinilla* / Sociólogo y crítico de arte. [Video privado]. YouTube. <https://youtu.be/F8-1YdLmXWA>

- Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2022, 28 de abril). *Equipo TRansHisTor(ia) María Sol Barón Pino y Camilo Ordóñez Robayo / Investigadores y curadores*. [Video privado]. YouTube. <https://youtu.be/9KXalMOi1-Q>
- Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2022, 28 de abril). *Manuela Ochoa Ronderos / Archivo Arte y Conflicto*. [Video privado]. YouTube. <https://youtu.be/LdUq9PANEUA>
- Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2022, 31 de marzo). *Katia González Martínez / Historiadora del arte*. [Video privado]. YouTube. <https://youtu.be/b2yrMdJktzE>
- Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2022, 31 de marzo). *Rubén Darío Yepes / Especialista en estudios visuales y de la cultura*. [Video privado]. YouTube. <https://youtu.be/Z3j9ww2k7mM>
- Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2022, 5 de abril). *Adriana Roque Romero / Investigadora independiente*. [Video privado]. YouTube. <https://youtu.be/SRX1KL1f9cU>
- Moncada, F. [Futuro Moncada]. (2022, 5 de abril). *Santiago Rueda Fajardo / Curador e investigador*. [Video privado]. YouTube. [https://youtu.be/WzuNLEY0\\_Gk](https://youtu.be/WzuNLEY0_Gk)