



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

EL ARTISTA SOMÁTICO- POLÍTICO Y LA *GUERRA QUE NOS HEMOS
VISTO*. UN ESTUDIO DE CASO

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
RODRIGO ROSAS TORRES

DIRECTORA DE TESIS
Dra. Blanca Gutiérrez Galindo - Posgrado en Artes y Diseño

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

Dr. Julio Chávez Guerrero – (PAD-UNAM)
Dra. Laura Alicia Corona Cabrera- (PAD-UNAM)
Dr. Darío Alberto Meléndez Manzano- (PAD-UNAM)
Mtro. Alejandro Gamboa Medina- (UDFJC-Colombia)

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., Mayo 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres y hermana

por su constante apoyo



A mi abuela Soledad Marmori †

Para ti siempre soy la mejor

versión de mi mismo

AGRADECIMENTOS

Mis infinitos agradecimientos a la Dra. Blanca Gutiérrez Galindo por su invaluable apoyo, fomentar el pensamiento crítico y alentarme a presentarme a la maestría. Mi reconocimiento y respeto a su labor como docente e investigadora. De igual manera, a los compañeros del seminario de la Dra. Blanca Gutiérrez Galindo de los cuales aprendí y admiré su labor profesional en especial a Cecilia Castañeada, Adriana Cadena, Nico Vargas y Jhoffre.

Igualmente agradezco al Mtro. Alejandro Gamboa por las charlas y discusiones en la lluviosa Bogotá y los posteriores correos electrónicos que hicieron crecer este proyecto de investigación. Mi respeto y admiración por su labor profesional.

Agradezco a Mariana Sastre por nuestras incontables pláticas de café y su constante apoyo en el ámbito profesional como personal. Igualmente, a Edith Cota que siempre alentó, apoyó y leyó los borradores de este trabajo y me animaba a seguir haciendo preguntas.

Tadeo Cervantes tu constante pensamiento crítico me inspira a ser políticamente incorrecto. Además de un gran colega, encontré un invaluable amigo y compañero de lucha.

A Paola Fernández tus acciones a favor del pensamiento crítico siempre me resultan estimulantes.

A grandes amigos, artistas y académicos que me apoyaron en este proceso, Sara, Astrid, Luisa, Eme, Carmen Casas, Diana Barbancho, Gabriel de la Llera, Ari, Cristina Santos, Ángel Molina, Elisa Lemus, Humberto Ríos, Silvia Valderrama, Iván Mejía y los miembros del CIA, Adrián Ñaña, Cinthia Cui, Carmen Istilart, Mafer Arévalo, Raquel Ávila, Adriana Ávila, Jeniffer E, Arizbe Rodríguez, Dolores Reyes, Iranyela López, Daniela S.M. , Stefanie Schwartz, Yaghia Asdrúbal, Karen García, Sofía Cruz, Arantxa, Fernando Ártico, Pancho López, Camilo Barboza, Alan Maurice, el personal del archivo del MAMBO y demás personas que fomentaron las discusiones y apoyaron este proyecto.

Debo hacer una mención especial a la Mtra. Argentina Rodríguez por su apoyo para la impresión de este trabajo.

Por último, a Alexandra Elbakyan gracias a su activismo y convicción pude consultar artículos académicos de grandes universidades de manera gratuita.

Índice

Introducción15
Capítulo I	
Del bogotazo al Premio Nobel de la Paz. Una genealogía del conflicto39
1.1 El Bogotazo, un punto de partida para la historiografía de la violencia en Colombia41
1.2 Álvaro Uribe y Juan Manuel Santos: un proceso de militarización y polarización.48
1.2.1 Terrorismo y Estado de excepción como mecanismos de control Estatal en Colombia50
1.2.2 Juan Manuel Santos transición hacia la pacificación57

Capítulo II

Artista-somático político: un retorno de lo real en el sur global.	61
2.1 Artistas somático- político	63
2.2. <i>La guerra que no hemos visto</i> , la construcción de índices de la guerra.	74
2.3. El museo como dispositivo. Hacer ver, significar y narrar <i>La guerra que no hemos visto</i>	87
2.4. La construcción de la mirada de <i>La guerra que no hemos visto</i>	95

Capítulo III

Singularidad y problematización de <i>La guerra que no hemos visto.</i>	
Más allá de la historia del arte, los Estudios Culturales.101
3.1 Historia del arte: una disciplina de estudio de las unidades de sentido del arte102
3.2 Estudios culturales: la democratización textual de los objetos de estudio.105
3.3. Hegemonía y articulaciones en los estudios culturales.112

Capítulo IV

<i>La guerra que no hemos visto</i>	
2009-2017: una lectura de la política desde Rancière119
4.1 La voz de los “sin parte” en el reparto de lo sensible121
4.2 2009-2017 La guerra que nos hemos visto: dispositivo de habla125
4.3 El problema del autor en <i>La guerra que no hemos visto</i>134
4.4 El museo como zona liminal y la relación dialéctica objetos- hegemonía.138
Conclusiones145
Notas finales153
Fuentes de consulta155

INTRODUCCIÓN

Durante más de 50 años la sociedad colombiana se ha encontrado en medio de una serie de conflictos armados. El 9 de abril de 1948, ocurrió el asesinato del líder del partido liberal Jorge Eliécer Gaitán, este hecho conocido como El bogotazo marco profundamente las dinámicas sociales colombianas. Algunos historiadores lo ubican como un punto de inflexión en la historia de las violencias en Colombia, sin embargo, El bogotazo se puede considerar como una de las manifestaciones de la violencia bipartidista más visibles que condensaron un conflicto que existía desde antes, y que desde el asesinato de Gaitán adquirió dimensiones más extremas¹. (Gamboa 2019)

El bogotazo se puede considerar un punto de inflexión que inauguró un periodo de 10 años de violencia bipartidista que en la historiografía colombiana es conocido como *La violencia*; durante dicho periodo y posteriormente con el paso de los años, se dinamizaron múltiples violencias que se complejizaron

¹ Debo agradecer y referir a Alejandro Gamboa Medina por la realización de dicha puntualización.

e intensificaron de manera intermitente. La violencia que se vive actualmente en Colombia algunos investigadores como Gonzalo Sánchez la señalan como una “guerra de masacres”, basados en el número de víctimas por violaciones de derechos humanos.²

Desde el inicio de *La violencia* hubo múltiples negociaciones de paz e intentos de desmovilización. Durante el mandato presidencial de Álvaro Uribe se aprobó la *Ley de Justicia y Paz (ley 95 de 2005)*, su objetivo era establecer una regulación que permitiera y posteriormente regulara el proceso de desmovilización de paramilitares en Colombia. Se planteó como un primer paso de un proceso que llevaría a la desmovilización de la guerrilla en Colombia. Esta ley resultó en la desmovilización de treinta mil paramilitares en todo Colombia. Posteriormente el presidente Juan Manuel Santos consolidó el *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera* (2016), abriendo un espacio e inaugurando el proceso de la construcción de las memorias de la guerra.

² Véase, Grupo de Memoria Histórica (2008) *Trujillo. Una tragedia que no cesa. Primer informe de memoria histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación*. (Bogotá, Planeta)

La guerra que no hemos visto

Es dentro de estas coordenadas de justicia transicional donde se construyó tanto la obra como el sentido del proyecto *La guerra que no hemos visto*. A lo largo de dos años, Juan Manuel Echavarría, un artista y gestor colombiano, a través de la Fundación Puntos de Encuentro³ realizó cuatro talleres^{4 5} con ex combatientes de diversas facciones del conflicto armado en Colombia, como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de

³ La Fundación Puntos de Encuentro fue creada en 2006 por iniciativa de Juan Manuel Echavarría. Es una organización sin fines de lucro que trabaja por el desarrollo, la reconstrucción y el fortalecimiento del tejido social en comunidades afectadas por el conflicto armado. Una de sus principales líneas de acción es fortalecer la memoria histórica a partir del arte. <http://fundacionpuntosdeencuentro.org/home/>

⁴ “Se organizaron cuatro talleres: el primero con excombatientes de las AUC; el segundo con excombatientes de las FARC; el tercero con los soldados del Ejército Nacional heridos en combate, y el cuarto con mujeres excombatientes de las FARC. Cada taller estaba conformado por aproximadamente veinticinco excombatientes, constantes y muchos otros que asistían de manera intermitente (...) Todos ellos habían engrosado las filas de estos ejércitos por periodos de tres, cinco, diez y hasta dieciséis años, de su vida, algunos desde que tenían escasos ocho años. Cada taller duró aproximadamente ocho meses” (Grisales Blanco, 2011, p. 233).

⁵ Existe un antecedente de este proyecto que fue *Memoria Pintada: los colores de la verdad* (2007) presentado en la Casa de Cultura la Ceja (Antioquia, Colombia) e impulsado por la organización *Conciudadanía*. Echavarría asistió a la exhibición y pensó en la posibilidad de extender y profundizar en el potencial del proyecto y de ahí surgió la iniciativa de *la guerra que no hemos visto*. Véase “Sacando la guerra de la abstracción, Conversación de Ana Tiscornia – Juan Manuel Echavarría” en Echavarría *et al.* (2009). *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica*. (Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro) p 32.

Colombia (FARC)⁶, las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC)⁷, el Ejército de Liberación Nacional (ELN)⁸ y las Fuerzas Militares de Colombia (FFMM)⁹; los cuales fueron desmovilizados como parte de la Ley de Justicia y Paz (Ley 95 de 2005).

En los talleres los participantes realizaron diversas pinturas donde plasmaban sus memorias de la guerra¹⁰. En palabras de Grísales “el objetivo de estos talleres no fue enseñarles a pintar sino abrir un espacio de conversación y de confianza que les permitiera pintar sus historias personales en la guerra.” (Grísales 2017) Las palabras de Grísales dejan vislumbrar que el

⁶ Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, Es una organización guerrillera insurgente y terrorista de extrema izquierda de inspiración marxista-leninista conformada en 1964, es considerada un grupo terrorista en Colombia

⁷ Autodefensas Unidas de Colombia, surgió en 1990, fue una organización paramilitar de extrema derecha y contrainsurgente, es uno de los grupos criminales más sangrientos y que ha dejado el mayor número de víctimas contabilizadas en el país. Su objetivo era combatir a grupos políticos de izquierda legales e ilegales como las FARC.

⁸ Ejército de Liberación Nacional, es una organización guerrillera insurgente de extrema izquierda que surgió en 1964. Se define como de orientación marxista-leninista, tiene una fuerte influencia de la teología de la liberación, es considerada una organización terrorista en diversos países.

⁹ Fuerzas Militares de Colombia, conjunto de instituciones castrenses que se encargan de la defensa de la extensión territorial colombiana en cuanto a su parte aérea, terrestre y marítima que hacen parte del país; están bajo el planeamiento y dirección estratégica del Comando General de las Fuerzas Militares de Colombia, cuyo comandante en Jefe es el Presidente de la República de Colombia.

¹⁰ Véase, página oficial del proyecto, consultada el 06 febrero 2017 http://www.laguerraquenhemosvisto.com/espanol/autor_lista.html

proyecto no radica en enseñar a pintar en un sentido formalista sino las memorias de la guerra que surgían durante en los talleres¹¹ que posteriormente eran plasmadas en un soporte pictórico.

De manera general las pinturas están elaboradas con pintura vinílica sobre aglomerado de madera, las medidas están en promedio entre 70 cm X 200 cm y 100 cm X 100 cm, presentan una perspectiva de vista de pájaro, con dos planos casi uniformes y su distribución visual recuerda al género del paisaje (Véase fig.1). Sin embargo, hay una serie de elementos visuales que rompen con la mirada tradicional del paisaje.

¹¹ En los talleres participaron ochenta ex combatientes, diecisiete ex miembros de las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia) treinta exguerrilleros de las FARC (Fuerzas Revolucionarias de Colombia) un exguerrillero del Ejército de Liberación Nacional (ELN), catorce mujeres exguerrilleras de las FARC y dieciocho desmovilizados del Ejército Nacional de Colombia. Información tomada del catálogo de la exhibición. Véase Echavarría *et al.* (2009). *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica.* (Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro p.34



Fig. 1 # B021-0132

En el extremo derecho del cuadro B021-0132 (Fig. 2) se puede observar un primer grupo de personas representadas con vestimentas color verde, cascos y armas; al extremo izquierdo se observa un segundo grupo de personas con diversas vestimentas, sombreros y están portando banderas (Fig. 3). Esto nos hace suponer que el primer grupo de personas son militares y el segundo son civiles.

Las militares presentes en el extremo derecho están disparando a las personas de la izquierda, hay manchas rojas representando sangre entre los cuerpos, en el extremo superior en medio de dos montañas se ve un helicóptero, y bajo este un militar disparando a un grupo de civiles. A diferencia de los militares que portan algún tipo de arma de fuego, los civiles solo portan machetes. Existe un contraste en la composición del cuadro, mientras en el extremo derecho se observan militares disparando a los civiles, en el extremo izquierdo hay una serie de personas haciendo fogatas sobre la carretera, bloqueando el paso. Lo anterior nos lleva a concluir que el cuadro no es un paisaje cualquiera, es la escena de un conflicto armado entre militares y pobladores en una zona rural de Colombia.



Fig. 2 Detalle de # B021-0132



Fig. 3 Detalle de # B021-0132

En otro grupo de pinturas (Fig. 4) desde el primer momento se observa una atmósfera de colores contrastantes y violentos; árboles en medio de un fondo negro que predomina en todo el cuadro; del extremo superior al extremo inferior izquierdo pasando por la parte baja del cuadro se observa un río color naranja. En la parte superior izquierda del cuadro se puede distinguir una construcción con un cartel en color rojo que dice "FARC" (Fig. 5), en el lado opuesto de la composición se observan personas representadas en lo que es un río, todas ellas rodeadas por líneas rojas. Observando a detalle la pintura, lo que parecían personas en realidad son miembros humanos flotando en el río (Fig. 6).



Fig. 4 B020-0275

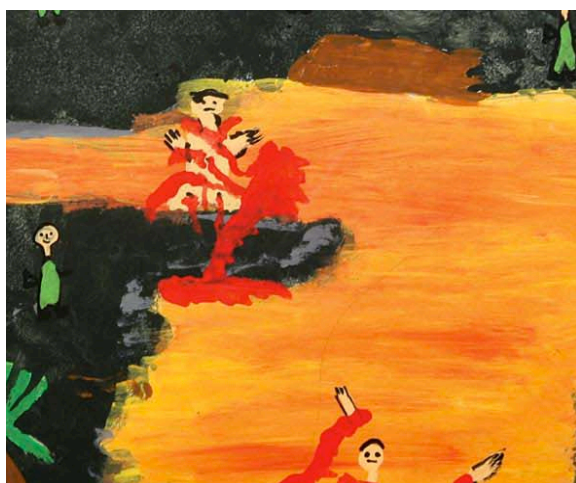


Fig. 5-6 Detalles de B020-0275

En el año 2009, el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO)¹² exhibió por primera vez una selección de 90 de las 420 pinturas realizadas por los ex combatientes. Esta selección se agrupaba bajo el título de una exposición y de un proyecto que parecía una toma de postura y un *statement* frente al Estado colombiano en el contexto de la *Ley de Justicia y Paz* (ley 95 de 2005). *La guerra que no hemos visto*.

Cabe señalar que, a pesar de estar contemplado dentro del proyecto en la muestra no se revelaban los relatos escritos de cada uno de los ex combatientes. Para el artista y la curadora, mostrar los testimonios escritos y la identidad de los autores de las pinturas representaba un peligro, a pesar de la existencia de la *Ley de Justicia y Paz* ya que, aún continuaba el conflicto armado.

En el 2017, las pinturas volvieron al MAMBO dentro de la exposición retrospectiva *Ríos y silencios*¹³. En la segunda planta

¹² El proyecto fue itinerado por diversos recintos a nivel internacional, algunos de ellos son el Kunstmuseum Bochum, Bochum, Alemania (2014), la 12 Bienal de Cuenca, Cuenca, Ecuador (2014), el Göteborgs Konsthall, Göteborg, Suecia (2012) y el The Patricia and Phillip Frost Art Museum, Miami, Florida (2012)

¹³ Esta muestra exhibió diversos proyectos, entre ellos *La guerra que no hemos visto*, *Réquiem NN*, *Guerra y pa*, *La bandeja de Bolívar 1999*, *Silencios*, *Testigos* y *Bocas de ceniza*; cada uno de los proyectos contaba con un texto de sala realizado por un curador, crítico o artista, entre ellos se encontraban Yolanda Sierra León, Ana Tiscornia y Fernando Grísales Blanco.

de la exhibición se mostraban las pinturas de *La guerra que no hemos visto* junto con los testimonios de los excombatientes y el siguiente texto de sala:

En el año 2009 se expuso por primera vez *La guerra que no hemos visto* en el MAMBO. Hoy ocho años después, en circunstancias históricas diferentes—como la firma del Acuerdo de Paz y la creación de la Comisión para el esclarecimiento de la verdad, la convivencia y la no repetición—, se acompañan estas pinturas con el primer nombre del autor y el relato de sus pinturas.
(2017)

Acaso se podría pensar que las dos exhibiciones nos muestran dos formas de hacer ver la guerra que corresponden a dos periodos presidenciales en Colombia, el primero de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) y el segundo el de Juan Manuel Santos (2010-2018) y a dos coordenadas del proceso de justicia transicional la *Ley de Justicia y Paz* (2005) y el *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera* (2016).

La guerra que no hemos visto, puede ser ubicada en genealogías de la historia del arte como el arte político latinoamericano. Su naturaleza de índice dentro del museo

permite posicionar las pinturas como objetos que están empapados de la realidad de la guerra y que al ingresar a un recinto museístico llevan esta problematización al campo del arte. Por tal motivo es posible afirmar que en esa acción de toma de postura en el dispositivo museo radica su potencial político.

Sin embargo, me interesa plantear que la historia del arte no logra explicar ni hacer visible la complejidad de este proyecto y en general de los proyectos de arte que enuncian y representan la guerra. Para ello, a través del estudio de caso de las dos exhibiciones *La guerra que nos hemos visto* realizadas en el MAMBO explicaré la necesidad de analizar esta tipología de trabajos que enuncian y representan la guerra dentro de marcos discursivos como los estudios culturales que ayuden a entender su incidencia en la hegemonía y en la construcción de las memorias de los conflictos armados, a través del entendimiento de sus articulaciones.



Fig. 7 Vista de sala de *La guerra*

Articulación, hegemonía y política en los estudios culturales

La articulación es una forma de caracterizar una formación social sin ser reduccionista o esencialista; epistemológicamente es una forma de pensar las estructuras conocidas, como fragmentos en la constitución de que conocemos como unidades (Daryl 1996) Pensar desde la lógica de la articulación es pensar que el sentido de cualquier práctica cultural es relacional, no solo por funcionar dentro de un marco específico, sino porque en sí misma la práctica cultural es productora de nuevas relaciones. Así visto, el sentido de la obra no está solo en su materialidad (formalismo), ni solo en el marco que la alberga (estructuralismo), sino en las relaciones de las cuáles participa y propicia. (Gamboa 2019)¹⁴

La articulación como metodología, hace posible rastrear las relaciones que se establecen alrededor de un determinado fenómeno, las articulaciones que produce y las articulaciones que la constituyen. (Gamboa, 2019). Desde este planteamiento los objetos que enuncian la guerra se articulan con diversos agentes, sujetos y dispositivos. Esto significa que no hay objetos puros, su naturaleza como objeto artístico depende de las

¹⁴ Comunicación personal con el Mtro. Alejandro Gamboa

articulaciones construidas y no se pueden instaurar como verdad.

En esta perspectiva de análisis es necesario trasgredir los marcos disciplinares y asumir el carácter relacional de los objetos y prácticas, llevándonos necesariamente a tener una perspectiva transdisciplinar; permite hacer evidente la forma en que se relacionan con la hegemonía. Permitiendo visualizar que no existe una política única, sino múltiples formas de política que dependen de cómo se articule una práctica con diversos actores. Esto último tratándose de un proyecto que enuncia y problematiza el conflicto armado en Colombia que tiene incidencia más allá del campo del arte (como la construcción de las memorias de la guerra), hace necesario entender cuáles son sus articulaciones entre diversos actores, donde el arte es solo una de ellas, y como a su vez estas articulaciones permiten a los objetos y prácticas tomar posición en la hegemonía.

Entendiendo y defino hegemonía en tres aspectos esenciales; la hegemonía no busca la homogeneidad sobre una visión del mundo, sino más bien estar de acuerdo en que un grupo particular debe liderar algo, es decir debe consentir el liderazgo de un grupo específico. La hegemonía no es una lucha ideológica, ocurre a lo largo de la vida en sociedad e involucra

aspectos sociales, culturales, económicos, incluyendo los relatos históricos y las memorias de la guerra. Por último, la hegemonía no trata de eliminar la diferencia sino de reorganizarla en unidades no homogéneas. Es dentro de las disputas de las unidades en la hegemonía donde se construye la política. (Grossberg 2004)

En *La guerra que no hemos visto* me interesa definir la política como la cualidad que diferencia a los hombres de los animales y permite la enunciación de un sujeto parlante con otro u otros sujetos parlantes de lo justo y lo injusto. (Rancière 1996). Lo político en *La guerra que no hemos visto* está en la construcción del dispositivo que activa el habla de los participantes. (Rubiano 2018). En abrir un espacio de enunciación a los excombatientes.

Articulaciones de *La guerra que no hemos visto*.

Las pinturas de *La guerra que no hemos visto* al ser estudiadas desde la historia del arte, el entendimiento de sus articulaciones se ve acortado y no es posible analizarlas en una complejidad mayor que explique su funcionamiento más allá del dispositivo museal que las presenta como índices. Es decir, únicamente explica la interacción de las pinturas con y dentro del dispositivo

museo, haciendo casi natural entender su posicionamiento político desde su naturaleza de índice.

Sin embargo, a través de un análisis desde los estudios culturales se puede entender un mayor número articulaciones que construyen el sentido de las obras y con ello su toma de posición dentro de la hegemonía en Colombia en dos momentos del proceso de justicia transicional. Permitiendo ampliar su marco de sentido y vislumbrar su posicionamiento y operatividad política en dicho periodo. Es importante señalar, esta perspectiva de análisis permite hacer evidentes las contradicciones, resistencias, fricciones, conflictos y coincidencias de las pinturas con y en el contexto específico de sus exhibiciones.

La política se construye a través de las articulaciones existentes entre estos objetos y diversos agentes como el museo y el público, desbordando los límites que la historia del arte ha trazado alrededor de estos objetos dentro de un museo y de una lectura específica de su política en función de este. Por tal motivo es necesario revisar los objetos que enuncian la guerra a la luz del presente dependiendo de la hegemonía, ya que en estas piezas en particular a través de sus articulaciones están

disputando la construcción de las memorias sobre la guerra y la construcción de su visualidad.

En el primer capítulo realizaré una breve cronología sobre el conflicto armado en Colombia haciendo énfasis en los periodos de gobierno de Álvaro Uribe y Juan Manuel Santos, mandatarios que estaban frente al gobierno cuando se celebró cada una de las exhibiciones de *La guerra que no hemos visto* en el MAMBO y actores visibles de la *Ley de Justicia y Paz (ley 95 de 2005)* y del *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera* (2016). Ahondaré en la forma que configuraron sus programas de Estado para trazar dos coordenadas temporales y de eventos políticos que configuraban la hegemonía para en capítulos siguientes ver como se articulan con las pinturas de los ex combatientes.

Posteriormente, realizaré un análisis de las obras a partir de la categoría de artistas somático- políticos y como los objetos en sí mismos y su política son explicados desde aparatos conceptuales y categorías de la Historia del arte como índice de Rosalind Krauss y lo real traumático de Hall Foster; además de realizar una aproximación a las condiciones y actores necesarios para poder llevar a cabo esta lectura, el museo como cubo blanco y la

autonomía del arte. Esto me permitirá tener un andamiaje inicial para demostrar las fronteras de esta perspectiva de análisis.

En el tercer capítulo haré una primera ampliación de la lectura inicial, proponiendo una nueva forma de entendimiento de estos objetos desde los Estudios Culturales. A partir de la explicación de las premisas de los Estudios Culturales y la Historia del arte argumentaré la pertinencia de la lectura de los objetos que enuncian y problematizan la guerra desde la primera disciplina y de las articulaciones.

En el cuarto capítulo, mostraré la forma en que a través de las articulaciones se construye la política de estos objetos y como se encuentra en constante cambio dependiendo de la hegemonía y de sus articulaciones. Es decir, estos objetos a través de sus articulaciones pueden ser disruptivos, concordantes o polarizaciones; constituyendo un arte que no depende en su totalidad del museo para construir sus significados y su sentido de la política. Sino, como objetos en una constante configuración de sus fronteras y dinámicas políticas.

Me interesa señalar que esta tesis no busca brindar una lectura definitiva o verdadera de las piezas que enuncian la guerra y disputan la memoria, sino una invitación para entenderlas desde

un horizonte más social y cultural, permitiendo concebir dentro de nuestro horizonte de posibilidad la forma en la que podemos establecer nuevas formas de resistencia política a través del arte.

Este trabajo se inscribe dentro del contexto mexicano como una experiencia pertinente ante la gran producción de objetos que representan La guerra contra el narcotráfico y las múltiples violencias que se han hecho visibles a lo largo de los años como los feminicidios, los periodistas desaparecidos, entre otras sistemáticas prácticas de violencia. Permitiendo revisar críticamente la forma en que el arte está incidiendo en la construcción de las miradas y las memorias sobre la guerra y la violencia.

I. Del Bogotazo al Premio Nobel de la Paz. Una genealogía del conflicto

Colombia a lo largo de su historia en especial desde 1948 a la actualidad ha visto una serie de violencias dinamizadas a lo largo de tu territorio, me refiero a violencias ya que no existe una violencia única, sino múltiples violencias que han formado un entramado y enraizado en las dinámicas de la sociedad colombiana. Es complejo y arriesgado dar una visión de este fenómeno siendo mexicano, sin embargo, es vital dar algunas coordenadas históricas de cómo se han construido las múltiples violencias en Colombia hasta llegar a los acuerdos de paz.

A pesar que la violencia ha sido constitutiva de países del Sur Global y América Latina, el caso colombiano es paradigmático ya que tiene una larga genealogía histórica y política que gira en torno a la violencia sobre los cuerpos y disputas políticas. Estas dinámicas que versan sobre la violencia a los cuerpos durante medio siglo en el Estado colombiano han terminado por constituir un Estado *gore*. En esta coyuntura del capitalismo global es donde se cristalizan los planes de gobierno de los ex mandatarios Álvaro Uribe Vélez y Juan Manuel Santos, entendidos como la plataforma (de argumentos y políticas públicas) sobre las que se cimentaron sus periodos

presidenciales, si bien no la definían en su totalidad es parte de la configuración hegemónica del Estado Colombiano.

Es dentro de estos dos mandatos presidenciales donde se cristaliza e incorpora en su totalidad a los discursos de Estado la figura del terrorista y se dan los procesos de justicia transicional a través de *Ley de Justicia y Paz (ley 95 de 2005)* y el *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera (2016)*. Tanto los acuerdos de paz como la figura del terrorista nos permiten vislumbrar el contexto, las coordenadas políticas y de justicia transicional donde se desarrolla el proyecto *La guerra que no hemos visto*.

1.1. El Bogotazo, un punto de partida para la historiografía de la violencia en Colombia

El 9 de abril de 1948 consecuencia del asesinato del líder del partido liberal Jorge Eliécer Gaitán, ocurrieron una serie de disturbios en la ciudad de Bogotá conocidos como *El Bogotazo*. (Fig. 8) Este hecho desató una ola de protestas a lo largo del país y derivó en una disputa bipartidista por el poder en Colombia que terminaría 10 años después en 1958. Cabe señalar que para algunos académicos el Bogotazo no ocasionó la violencia bipartidista, es una de sus manifestaciones más visibles que condensaron un conflicto que se cuajaba desde antes, y que desde el asesinato de Gaitán adquirió dimensiones más extremas (Gamboa 2019)¹⁵.

En este periodo conocido en la historiografía colombiana como *La violencia*, se formaron las autodefensas armadas comunistas que se convertirían en las guerrillas FARC y ELN. A pesar de darse por terminada en 1958, durante y posterior a *La violencia* se dinamizaron múltiples violencias en Colombia que son perceptibles hasta la actualidad.

¹⁵ Agradezco al Mtro. Alejandro Gamboa por esta puntualización.



Fig 8. Imagen del Bogotazo (1948)

En los años posteriores además de la disputa política entre partidos en la cual el partido comunista intentaba ser partícipe y llegar al poder, se dio una represión brutal en las zonas rurales y un fortalecimiento de las guerrillas comunistas que buscaban oponerse al Estado, llegando a mediados de la década de los 50 y de los 60 a tener una representación legal en el poder con el partido comunista y una facción armada con las FARC.

Fue hasta 1970 cuando hubo un decrecimiento de la tasa de homicidios y de violencia en el país sudamericano provocado por la violencia bipartidista, sin embargo, la tasa de homicidios y de violencia por la guerrilla iba en aumento. En 1974 apareció una nueva guerrilla el Movimiento 19 de abril mejor conocido como

M-19 junto con éste, las FARC y el ELN se expandieron por las zonas rurales.

A finales de la década de 1960 el gobierno buscaba impulsar la economía¹⁶ por medio de la liberalización económica, esto permitió la entrada de dólares del exterior e inyectarlos al Banco de la República, por un lado, esto favoreció a las industrias textiles y del café. Sin embargo, otro tipo de negocios ilícitos también encontró en esta apertura económica una oportunidad de expandir sus mercados y efectuar de manera más sencilla la entrada de dólares a su negocio: el narcotráfico.

Esto trajo consigo un auge en la producción de drogas¹⁷ e iniciaron las disputas por el control de tierras. Con el objetivo de frenar este auge el gobierno otorgó mayores privilegios al ejército y mayor libertad para actuar contra la población generando el estallido de un conflicto armado que derivaría en un primer intento de negociación de paz con la guerrilla en 1981, sin embargo, ante la falta de apoyo la iniciativa no logró concretarse.

¹⁶ Véase, Palacios, Marco (2002) *El café en Colombia 1850-1970. Una historia económica, social y política* (México-Colmex)

¹⁷ En algunos periodos de tiempo por breves que fueran derivado de la necesidad de entrada de dólares, llegaron a existir treguas y negociaciones entre capos de la droga y grupos guerrilleros para permitir la salida de drogas del país.

Posteriormente en 1983 el presidente en turno realizó un nuevo intento de negociación con la guerrilla, logrando la aprobación de una amnistía para 1500 guerrilleros, logrando una breve tregua. Años después, guerrillas como el M-19 firmaron los acuerdos de paz, sin embargo, años más tarde ante el creciente despliegue militar y el impedimento de su manifestación pública, el M-19 retomó las armas; en noviembre de 1985, con el apoyo de narcotraficantes que querían frenar los procesos de extradición, atacaron directamente el Palacio de Justicia, con la firme convicción de someter al presidente a juicio público. El gobierno decidió no ceder y ordenó al ejército ingresar al recinto. Al cabo de dos días habían muerto casi cien personas y el recinto resultó incendiado.



Fig. 9 Incendio del Palacio de Justicia (1985)

Las negociaciones de paz de 1982 y 1985 trajeron otras consecuencias, grupos de terratenientes, al ver que el gobierno cedía ante la guerrilla, decidieron financiar sus ejércitos personales para defender sus intereses y frenar el avance de las guerrillas, formando los llamados grupos paramilitares. Adicionalmente los capos de la droga al ver sus territorios en riesgo también decidieron armar sus ejércitos personales. Si bien estos grupos existían desde 1978 fue hasta la década de 1980 que su poder se consolidó en medio de un discurso que animaba a la gente a ejercer su derecho de armarse y defender lo que era suyo. Los paramilitares además de ser utilizados para proteger territorios se vieron involucrados en despojos de las tierras cultivables del país que estaban en manos de la guerrilla desatando conflictos territoriales.

En esa misma década en nombre de la lucha contra la guerrilla, se intensificó la violencia militar y paramilitar contra los campesinos a través de prácticas de lesa humanidad como torturas, falsos positivos¹⁸, rematar guerrilleros y civiles heridos y un sistemático ejercicio de la tierra arrasada para no dejar testigos. En consecuencia, algunos campesinos se sintieron más

¹⁸ Táctica en la cual la milicia vestía de guerrilleros a víctimas de errores militares, cabe señalar que desde hace una década se viene denunciando/comprobando que los falsos positivos no eran solo un "error", sino una política (asesinar jóvenes civiles para hacerlos pasar por guerrilleros) para demostrar "resultados" en la lucha contrainsurgente.

afines a la guerrilla que al ejército, para 1983 grupos del ejército cansados de la tibieza del gobierno decidieron apoyar a los paramilitares y trabajar conjuntamente contra las guerrillas. Posteriormente, en 1989 con el auge del negocio de la droga se dio un crecimiento desmedido de paramilitarismo y de expansión de la guerrilla por el control de los plantíos, trayendo consigo una gran ola de violencia a lo largo del país.

Las coordenadas históricas anteriores hacen evidente que el conflicto armado en Colombia no es solo una disputa por el poder entre conservadores y liberales, es un entramado complejo donde grupos paramilitares, guerrilleros, narcotraficantes, el Estado y la población civil; siendo víctimas y victimarios de desapariciones, falsos positivos, entre otras tácticas; disputan territorios, controles de mercancías, representación política y el poder Estatal. En otros términos, hacen evidente que durante medio siglo el Estado colombiano se ha constituido como un Estado *gore*.

Sayak Valencia¹⁹ afirma que con el ascenso del binomio globalización- neoliberalismo se generó una nueva forma de

¹⁹ Toma como punto de partida algunos andamiajes de las ideas de Francis Fukuyama sobre el fin de la Historia, Fukuyama Francis 2006 (1992) *El fin de la historia y el último hombre* (Madrid: Planeta)

identidad basada en el consumo, convirtiendo el concepto de nación en un producto cultural capaz de ser comercializado. Los Estados al ser desbordados, crearon una nueva clase política: los empresarios y un nuevo modelo de estado regulador: el mercado-nación.

Estos procesos en el Tercer Mundo tomaron otro rumbo debido a su pasado colonial, las endebles estructuras de poder y la corrupción imperante en la mayoría de los países. El Estado desbordado, la nueva clase política de empresarios corruptos y los capos del narco, empezaron una disputa por el poder y el control de la circulación de mercancías, creando un estado hiperconsumista y violento, un Estado *gore*. (Valencia 2010)

Estos Estados hiperviolentos configuran zonas grises donde no hay una clara definición del Estado, las mercancías y la vida, los empresarios y los narcotraficantes, lo lícito y lo ilícito. Cabe señalar que los Estados *gore* a través del argumento de la seguridad ejercen políticas fascistas. Es en esta etapa del capitalismo donde están dialogando los planes de gobierno de Álvaro Uribe y Juan Manuel Santos.

1.2. Álvaro Uribe y Juan Manuel Santos: un proceso de militarización y polarización.

Durante los dos periodos presidenciales de Álvaro Uribe Vélez (2002-2006, 2006-2010) se articuló un programa de Estado basado en el corporativismo fascista, en el cual el Estado daba licencia para que organizaciones civiles asumieran tareas propias del Estado, pero bajo la orientación de éste. De estas licencias se desprendieron las llamadas *Cooperativas de Vigilancia y Seguridad Privada para la autodefensa agraria* mayormente conocidas como *Convivir*²⁰, cooperativas legales de autodefensa, encargadas de luchar en contra de la insurgencia. Estas son las principales responsables del exponencial aumento del fenómeno paramilitar (de extrema derecha) en Colombia de ese entonces. (Gamboa 2019)²¹.

²⁰ La reglamentación de las *Convivir* se realizó durante el mandato del presidente Emilio Samper, es difícil calcular el número total de las *Convivir*, se calculan más de 120,000 miembros. Los miembros de las *Convivir* tenían legalmente el derecho a portar armas y equipos de comunicación, de uso exclusivo de las fuerzas militares para proteger y colaborar con la fuerza pública en la lucha contrainsurgente. Cabe señalar que las *Convivir* tenían su principal epicentro en Antioquia donde el ex presidente Álvaro Uribe fungía como gobernador.

²¹ Agradezco esta puntualización al Mtro. Alejandro Gamboa

El Estado las articulo con el objetivo de recuperar el poder hurtado por los grupos insurgentes y para que el mercado nación colombiano gestionara la violencia y las dinámicas del hacer morir. Es decir, estamos ante un Estado necropolítico.²²

Álvaro Uribe convoca a respaldar popularmente un proyecto político de derecha, cuyos principios básicos se sustentan en el orden, la institucionalidad y las libertades privadas. Desde este terreno, el actor manifiesta su oposición a otros discursos políticos que, según él, desde la democracia asumen posturas débiles, laxas y “arrodilladas”, las cuales se han constituido como caldo de cultivo para el aumento del accionar terrorista. Precisamente, este es el escenario desde el cual se legitima la idea de un enemigo único para la nación, el “terrorismo”, despojado de cualquier rasgo de beligerancia o carácter político. Con esto también se da la negación de la existencia de un conflicto armado interno en Colombia y, de paso, la invisibilización de la generación de víctimas producto de este. «Este conflicto no tiene solución. La única solución es confrontar y ganar» (Pabón 2016: 98)

²² Ver, Mbembe, Achile 2011 (1999) *Necropolítica*, (España: Melusina)

En la cita anterior, Javier Pabón hace visibles las implicaciones de la categoría terrorista en los discursos de Uribe, no se reconoce la guerra y por ende no pueden existir víctimas. Sin embargo, esta categoría también permite la ampliación de los poderes del Estado.

1.2.1 Terrorismo y Estado de excepción como mecanismos de control Estatal en Colombia

El terrorismo es un instrumento privilegiado de los poderes totales y autoritarios. Se manifiesta en ellos como *terrorismo de Estado* y ha sido ampliamente utilizado a lo largo del siglo XX. Incluso es posible afirmar que la mayor cantidad de víctimas del terrorismo proviene de esta modalidad dados los enormes recursos represivos con los que cuenta el aparato estatal. La llamada guerra antiterrorista es un ejemplo de esto, ya que, en lugar de desactivar el terror, ella misma es un artefacto global de terror corporativo-estatal que utiliza la potencia militar de los Estados centrales para presionar sociedades, amedrentarlas e inmovilizarlas. (Calveiro 2012: 83)

El origen del terrorismo como concepto y mecanismo de represión es una respuesta ante la desaparición del “enemigo” comunista, cuyo debilitamiento era ostensible desde antes de la caída de la URSS, con esto se diluyó la legitimidad de la intervención armada en el ámbito internacional. Fue necesario, por la tanto, fijar un nuevo enemigo, construir la figura de un oponente peligroso de localización imprecisa y potencia indefinida, que justificara las acciones bélicas necesarias para imponer una expansión global. (Calveiro 2012). Aunque en ese momento el narcotráfico pareciera el enemigo necesario era una industria con demasiados intereses económicos, como consecuencia esta nueva figura del “enemigo” fue orientándose hacia la construcción del peligro terrorista. Consolidándose en los años 90 en Estados Unidos.

Se podría hablar de la construcción del terrorismo por lo menos en dos sentidos. Por un lado, la creación y el financiamiento de grupos armados irregulares durante la Guerra Fría (...) También se puede hablar de la construcción del terrorismo en el sentido de que los medios de comunicación y el discurso político tematizaron, a partir de fenómenos muy diversos, un nuevo problema al que llamaron terrorismo internacional y al que caracterizaron como una amenaza a la seguridad global.

(Calveiro 2012: 73-74)

Diversas organizaciones internacionales en materia de seguridad y la Organización de las Naciones Unidas a lo largo del tiempo han definido el terrorismo y construido políticas para que se defina de acuerdo a la intencionalidad de sus autores abriendo un espacio muy amplio a la interpretación del juez y del Estado, facilitando la manipulación de las leyes. Por señalar alguna, en 2004 la Comisión Europea incluía en su tipificación de terrorismo “Cualquier desestabilizador de estructuras políticas fundamentales, constitucionales, económicas o sociales de un país o una organización internacional”. Haciendo que casi cualquier práctica antisistémica pueda considerarse una forma de desestabilización de las estructuras políticas y por ende terrorismo.

“La imprecisión en la definición del terrorismo, su vaguedad y su amplitud no son un error sino la clave para poder incluir en la acusación de “terroristas” desde grupos insurgentes con prácticas e ideologías variadas hasta actividades completamente pacíficas.” (Calveiro 2012: 81) Permitiendo y justificando la ampliación de los poderes del ejército, la erradicación de cualquier práctica que represente una oposición al Estado y poder reprimir y ejercer la violencia a quien considere potencial terrorista.

“La figura del terrorista – en tanto categoría difusa que puede incluir a muchos “otros” étnicos, políticos, religiosos- encarna al *Otro* de nuestro tiempo” (Calveiro 2012: 83), toda violencia no estatal resulta terrorista y toda violencia estatal, justificada como antiterrorismo, es automáticamente legitimada.

El vencer al terrorismo dentro del programa de Uribe es recuperar la tranquilidad, sin embargo, no se logrará por sí solo, busca integrar a los ciudadanos. En palabras de Pabón: “La fórmula para alcanzar estas metas es vincular a los ciudadanos a las estrategias de combate de los grupos armados ilegales mediante la colaboración, información y cooperación con la fuerza pública, que es la única que puede tener el monopolio legítimo de las armas”. (Pabón 2016: 89)

Es decir, volvernos vigilantes del otro, parte de los dispositivos de vigilancia y armarnos para ser defensores de la paz y del Estado. Esto establece una dinámica de exclusión tajantemente marcada en dos grupos.

Los primeros, el Estado con la autoridad para tener el monopolio de las armas, y que es víctima del terrorismo. Los segundos, los terroristas o grupos violentos a quienes se les debe imponer una resistencia. Así, desde su

investidura de líder, Uribe convoca a la “unidad nacional contra la violencia y el terrorismo” e insta a quienes se identifican con dicha fórmula a participar activamente en la lucha para vencer a estos grupos. La ideología determina actitudes de grupo. La actitud de este grupo debe ser la de informar, colaborar y cooperar con las autoridades estatales. (Pabón 2016: 98)

Estas estrategias constituyen la idea de comunidad a través de la cooperación con el Estado para aniquilar el terrorismo, esto último trayendo prosperidad económica. No obstante, dentro del programa de la seguridad democrática, la población está operando como vigilantes del Estado donde se debe de cooperar y sacrificar los derechos humanos en pro de una seguridad que el Estado al estar desbordado, no puede proveer.

La categoría de terrorista en el discurso de Uribe²³ ayudó en la práctica, aceptó y patrocinó la formación de aparatos de control “ajenos al estado” o paramilitares como las *Convivir* que se asumían como ciudadanos que ejercían su legítimo derecho a defenderse de los terroristas. Estos grupos se dieron

²³ Uribe al pronunciarse contra el terrorismo está siguiendo la agenda geopolítica dictada después del 11 de septiembre por los Estados Unidos en específico por el entonces presidente George W. Bush. Cabe señalar que los atentados del 11 de septiembre de 2001 permitieron pasar de la construcción previa del “enemigo terrorista” a la declaración de guerra en contra de este.

principalmente en zonas rurales empobrecidas y capas bajas de la sociedad urbana donde una de las maneras de ascenso social era por medio del ejercicio de la violencia. A la par existía una población urbana clase media –alta que patrocinaba y estaba de acuerdo con el ejercicio de la violencia como forma de rescatar el país.

Además, gracias a la categoría de terrorista durante los periodos presidenciales de Uribe se instauró un *Estado de excepción*²⁴, una guerra civil legal, que permitía la eliminación física de adversarios políticos y de categorías de ciudadanos que no resultan integrables en el sistema político (Agamben 2010), permitiendo y justificando una militarización social y de la vida, generando una paranoia social y violaciones a los derechos humanos de cualquier ciudadano que no sea “adecuados” para el sistema político; el Estado de excepción representa un momento en el cual el derecho se suspende para garantizar su continuidad en un régimen político determinado. (Costa 2004)

²⁴ Agamben a partir de la octava tesis de la historia de Walter Benjamin construye este concepto. "La tradición de los oprimidos nos enseña que el 'estado de excepción en el cual vivimos es la regla. Debemos adherir a un concepto de historia que se corresponda con este hecho". Véase, Agamben. Giorgio 2005 (2003) *Estado de excepción. Homo sacer II, I* (Madrid: Adriana Hidalgo Editora) p. 06

En el proyecto de Estado basado en la seguridad democrática hay dos ejes esenciales. El primero la figura del terrorista como categoría difusa que puede ser semantizada de acuerdo a lo que el Estado necesite definir como terrorista permitiendo, por un lado, un Estado de excepción y por el otro, postergar temporalmente e indefinidamente la militarización a diversas esferas de la vida y los cuerpos. El segundo eje, es la securitización de todos los ámbitos de la vida donde todos somos vigilantes y vigilados en pro de una seguridad nacional proporcionada y construida a través de un estado “justiciero”.

En dentro de este programa político donde se aprueba la *Ley de Justicia y Paz (ley 95 de 2005)*, su objetivo era establecer una regulación que permitiera y posteriormente regulara el proceso de desmovilización de paramilitares y reincorporarlos en la sociedad.

Con la Ley de Justicia y Paz el concepto de *derecho a la verdad* se diseminó con dos nuevos sentidos: la *verdad jurídica* y la *verdad histórica*. Mientras que la primera quedó en manos de las autoridades judiciales y se convirtió en uno de los aspectos más críticos de la aplicación de la Ley, la segunda quedó en manos de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. (Vera, 2014: 17)

Esta ley se planteó como un primer paso de un proceso que llevaría a la desmovilización de la guerrilla en Colombia y como una primera etapa de la justicia transicional en Colombia que abrió un espacio para trabajar la verdad histórica en Colombia, trabajo que mayormente se llevó a cabo por medio del Centro de Memoria Paz y Reconciliación. Además, permitió incorporar y pensar oficialmente la memoria como dispositivo de la justicia transicional.

1.2.2. Juan Manuel Santos transición hacia la pacificación

El radicalismo de Uribe y las constantes denuncias a las violaciones de los derechos humanos debilitaron su gobierno, como consecuencia en las elecciones presidenciales después de ser el favorito en las encuestas, Juan Manuel Santos fue electo presidente (2010 - 2018).

La primera etapa del programa de gobierno de Santos estaba permeada fuertemente por las líneas trazadas por Uribe, pero redefine los términos y con ello las dinámicas del programa de gobierno, abriendo paso al proceso previo a la pacificación. “Santos, que subrayó pronto su ruptura con el autoritarismo con el gobierno anterior y perdió por ello el apoyo de los sectores más cercanos a Álvaro Uribe, volvió a buscar el fin del conflicto

con la guerrilla mediante la negociación, aunque manteniendo la presión militar en su contra.” (Melo 2017: 278)

Santos señala el terrorismo como la acción de una minoría a la que le atribuye el carácter de “mala”. De esta manera, opone a este reducido número de personas a los otros 45 millones de buenos colombianos. Esta minoría es también la que representa un obstáculo para la prosperidad. Por ser parte de la minoría, se les auguran duras represalias. (Pabón 2016: 98)

En su programa político el “terrorista” marca una dicotomía entre bueno y malo, pero a diferencia de su antecesor es mayor el número de gente buena, a los terroristas los sitúa en un mismo campo semántico junto con los grupos armados, la corrupción y la pobreza; semantizándolo bajo el termino, los enemigos de Colombia. A pesar de que ocupa la categoría de terrorismo al igual que Uribe con la creación de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras –1448/11²⁵ está haciendo un gesto que reconoce que hay una guerra en el país y víctimas.

²⁵ Establece un conjunto de medidas judiciales, administrativas, sociales y económicas, individuales y colectivas, en beneficio de las víctimas de las violaciones durante el conflicto armado. Tiene por objetivo la reparación con garantía de no repetición, de modo que se reconozca su condición de víctimas y se dignifique a través de la materialización de sus derechos constitucionales. A partir de esta ley se creó la Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas.

Santos parte de la frase “unidos somos más fuertes” donde la unidad nacional es un punto heterogéneo de encuentro para llegar a una Prosperidad Democrática. En este punto de encuentro busca convocar a la población a emprender un proceso de desarrollo económico centrando su atención en las poblaciones más devastadas por la guerra. El desarrollo es la mejor herramienta para erradicar la guerra y un mecanismo de transición hacia la prosperidad democrática.

Después de cinco años de conversaciones, en 2016 las FARC y el gobierno anunciaron la firma de un acuerdo de paz, que incluía complejas fórmulas de “justicia transicional” que por un lado permitía sancionar a los guerrilleros por sus delitos en forma que respondiera a las exigencias internacionales y, al mismo tiempo, abrir un campo a sus dirigentes para la participación en la política. (Melo 2014). En esencia, se trataba de aceptar que las guerrillas seguirían la vía democrática para su lucha. Es decir, abandonarían las armas y se convertirían en un partido que actuaría bajo la ley.

Para refrendar estos acuerdos el gobierno convocó a un plebiscito en el que, por un pequeño margen, no se aprobaron los acuerdos. Este voto fue resultado de una campaña encabezada por el anterior presidente Álvaro Uribe.

Obligando al gobierno a renegociar el acuerdo tomando en cuenta las demandas de los opositores. Posteriormente se firmó y ratificó el *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera* (2016) inaugurando el proceso de pacificación.

El programa político de Álvaro Uribe a través de la figura del terrorista amplió los poderes del Estado hasta un Estado de excepción de características gore. Este programa permeó en alguna medida el proyecto político y de pacificación de Juan Manuel Santos, además de las dinámicas sociales colombianas. Es en medio de estas coordenadas de justicia transicional donde se llevó a cabo el proyecto *de La guerra que nos hemos visto* con los ex combatientes desmovilizados de la *Ley de Justicia y Paz (ley 95 de 2005)* y su posterior exhibición en 2017 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá donde gracias a la firma del *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera* (2016) se pudieron mostrar los testimonios de los ex combatientes.

II. Artista-somático político: un retorno de lo real en el sur global.

En la categoría de artista somático- político el arte es un producto social y contextual, un cambio radical en el contexto hace que los artistas somaticen y cambien sus estrategias de producción artística, así como los mecanismos de representación con el objetivo de aproximarse y representar el contexto de forma más “efectiva”.

Somático, en términos psicoanalíticos es cuando el conflicto psicológico o trauma se transfiere al cuerpo para ser resuelto; en el caso de estos artistas, el conflicto de sus contextos se transfiere a sus objetos convirtiéndolos en índices, los cuales son un intento de resolver el trauma en un retorno a lo real traumático.

Desde esta perspectiva de análisis el arte que enuncia, representa y problematiza la guerra ha sido leído y teorizado desde su naturaleza de índice, es decir como un objeto que es una huella o vestigio de la realidad donde su toma de postura radica en llevar estos índices de la guerra al museo y hacerse visibles.

Esta categoría no está libre de contradicciones y de replicar patrones coloniales, sin embargo, es un primer marco de sentido para estas prácticas artísticas, permite situar y explicar los cambios en la producción de artistas como Juan Manuel Echavarría desde el arte. Cabe señalar, la categoría de artista somático- político tiene ciertas condiciones de operatividad; el museo como cubo blanco y la autonomía del arte, ambos conceptos parten de una modernidad ilustrada y europea. Esta categoría solo es operativa dentro del dispositivo arte y museo.

La guerra que no hemos visto al ser un proyecto que se inserta en un proceso de justicia transicional y que incide en la construcción de las memorias de la guerra a través de la enunciación de los ex combatientes, los marcos de lectura se ven desbordados haciendo necesario localizar otros marcos y conceptos para poder construir el sentido de esta obra de manera amplia.

Es decir, el museo le resta momentos de articulación y solo muestra las pinturas como índices, no como un proceso de construcción y de articulación con otras esferas sociales y culturales. Haciendo que no sea posible leer estos trabajos más allá del dispositivo museo.

2.1. Artistas somático- políticos

Desde hace más de 50 años las violencias en Colombia han incidido de manera significativa en las dinámicas sociales y culturales del país. Algunos expertos consideran que, de acuerdo al número de víctimas por violaciones a los derechos humanos, la violencia desde 1980 a la actualidad es una “guerra de masacres”, haciéndola diferente al periodo histórico de La violencia. (Rubiano 2018)

Esta transformación en la violencia ha incidido en las prácticas artísticas que se ocupan del conflicto armado. En términos generales, las estrategias representativas (dar cuenta del dolor de las víctimas mediante recursos expresivos y simbólicos), han sido en gran medida desplazadas con prácticas que trabajan estrechamente con las víctimas y las comunidades, mediante distintas modalidades: crear comunidad (Arte participativo), crear una comunidad (arte relacional), crear para la comunidad (arte intervencionista). En todas estas modalidades, más que representación de la víctima busca su activación. (Rubiano 2018: 66)

Elkin Rubiano a través del cambio en las violencias explica las transformaciones en las formas de producción de una generación a otra en el arte colombiano y también de algunos artistas como Juan Manuel Echavarría que se encuentran en ambos momentos. Echavarría inició su proceso de producción dentro del arte de manera tardía, a la edad de 48 años. Al principio de su corta trayectoria trabajó fotografías y videos donde a través de la metáfora exploraba los conflictos armados que han ocurrido a lo largo de la historia de Colombia, como la pieza *Corte florero* (Fig. 10). En lo que se podría considerar una segunda etapa, realiza proyectos donde trabaja directamente con actores del conflicto armado para entablar un dialogo con las víctimas de la guerra y el público. (Roca 2012)²⁶. En esta segunda etapa se encuentra *La guerra que no hemos visto*, en palabras de la curadora Ana Tiscornia es un proyecto donde el autor “se sintió necesitado de sustituir la mediación de la figura metafórica por un trabajo más directo con la realidad” (Tiscornia 2009: 24).

²⁶ Véase, Roca, José y Juárez, Sylvia (2012) *Transpolítico. Arte en Colombia 1992-2012* (Lunweg: Barcelona). Además de la exhibición *Arte y violencia en Colombia desde 1948* y *Una línea de polvo*, este libro sistematiza el trabajo de artistas políticos contemporáneos colombianos.



Orquis Negrilensis

Tab. 12

Fig. 10 Juan Manuel Echavarría, *Orquis Negrilensis*.
Serie Corte de Florero

José Roca hace evidentes dos factores importantes en el trabajo de Echavarría; el papel medular del conflicto armado y la forma en la que su producción se modificó para incluir a otros actores en sus proyectos. *La guerra que no hemos visto* forma parte de un desplazamiento donde la contundencia de los objetos no es exclusiva en un plano metafórico y simbólico, sino en su construcción y exhibición buscando tener una incidencia fuera del museo. Esta toma de postura y los cambios en los procesos de producción del autor a partir de un detonante contextual nos hace suponer que se comporta como un artista somático-político.

El calificativo “artista somático - político” ha sido dado para aquellos artistas que provienen de países donde las exigentes condiciones para la existencia –Cuba, Israel, Nigeria, Palestina, Sudáfrica- hacen imposible el no somatizar su situación nacional, entendida ésta como el conjunto legal, político, económico y geográfico que regula la vida de los ciudadanos. (Rueda 2008: 4)

Para Santiago Rueda el artista somático- político es aquel que al encontrarse en una determinada condición contextual (extrema), es “inherente” que su producción artística se dirija a enunciar, problematizar y representar el contexto en sí mismo. Rueda propone esta categoría para hablar de la obra de los artistas colombianos que han trabajado sobre el narcotráfico²⁷ y la guerra. Sin embargo, permite englobar una serie de proyectos que hablan sobre conflictos armados en el sur global, entre ellos artistas colombianos como Fernando Arias²⁸, Wilson Díaz²⁹, Víctor

²⁷ La categoría de artista-somático político fue acuñada en el marco de una investigación sobre arte y drogas en Colombia que se tradujo en la exhibición *Una línea de Polvo*, la cual fue un hito, ya que fue la primera exhibición que reunió y sistematizó el trabajo de diversos artistas colombianos alrededor de las drogas y el narcotráfico. En el 2017 se realizó una segunda exhibición de este proyecto en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá donde se incluyeron artistas no colombianos.

²⁸ Fernando Arias (Armenia, 1963) Estudió Publicidad en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en Bogotá, y Arte y Diseño en Londres, su obra indaga sobre la condición humana en diversos contextos, espacios y situaciones, a través de diversos formatos y lenguajes que confluyen, casi siempre, en instalaciones marcadas por el vigor y la ironía.

²⁹ Wilson Díaz (Pitalito, Colombia 1963) Estudió Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Su trabajo tiene como fundamento la compleja situación sociopolítica colombiana, indaga al interior del complejo contexto histórico, social y político del país desde la década de los 80.

Escobar³⁰, Leonardo Herrera³¹, Miguel Ángel Rojas³² (Fig. 11), José Alejandro Restrepo³³, y algunos de muy diversas latitudes dentro del sur global como Teresa Margolles³⁴, Gonçalo Mabunda³⁵ de Mozambique (véase Fig. 12), William Kentridge³⁶ de Sudáfrica, entre otros.

³⁰ Víctor Escobar (Neiva, Colombia 1966) En su obra ilustra la estética de los narcotraficantes. Actualmente reside en Zug, Suiza.

³¹ Leonardo Herrera (Colombia 1977) En su obra explora el fenómeno narco y sus implicaciones socioculturales en nuestros pueblos creando un paralelo entre el alcaloide como droga y la planta como construcción y símbolo sagrado de pueblos ancestrales.

³² Miguel Ángel Rojas (Bogotá 1946) Es un artista conceptual colombiano, los principales ejes de su obra es la sexualidad, la violencia y la problemática relacionada con el consumo y la producción de drogas.

³³ José Alejandro Restrepo (Bogotá 1959) Vive y trabaja en Santafé de Bogotá, Colombia. Estudió en la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 1981-1982 y en la *Ecole de Beaux Arts*, París, 1982-1985. Su obra ha explorado ampliamente la violencia en Colombia a través de la instalación, dibujo y video.

³⁴ Teresa Margolles (Culiacán, 1963) es una artista contemporánea y forense mexicana. Su obra explora la violencia en México con el objetivo hacer visibles los asesinatos que son normalizados y que quedan impunes en México.

³⁵ Gonçalo Mabunda (Maputo, 1975) Artista y activista contra la guerra, ha exhibido en importantes recintos del arte contemporáneo como el *Centro Pompidou* en París y en la Bial de Venecia. Gran parte de su trabajo se caracteriza por la recolección de armas en diversas comunidades después de la guerra civil de su país de origen y con este material realiza esculturas que reflexionan sobre la violencia y la guerra en el país africano.

³⁶ William Kentridge (Johannesburgo 1955) Artista conocido por sus dibujos y animaciones que problematizan la situación actual en Sudáfrica y sobre la violencia post apartheid en aquel país. Ha participado en la Bial de Johannesburgo, la Bial de la Habana, Documenta X, entre otros grandes recintos del arte contemporáneo.

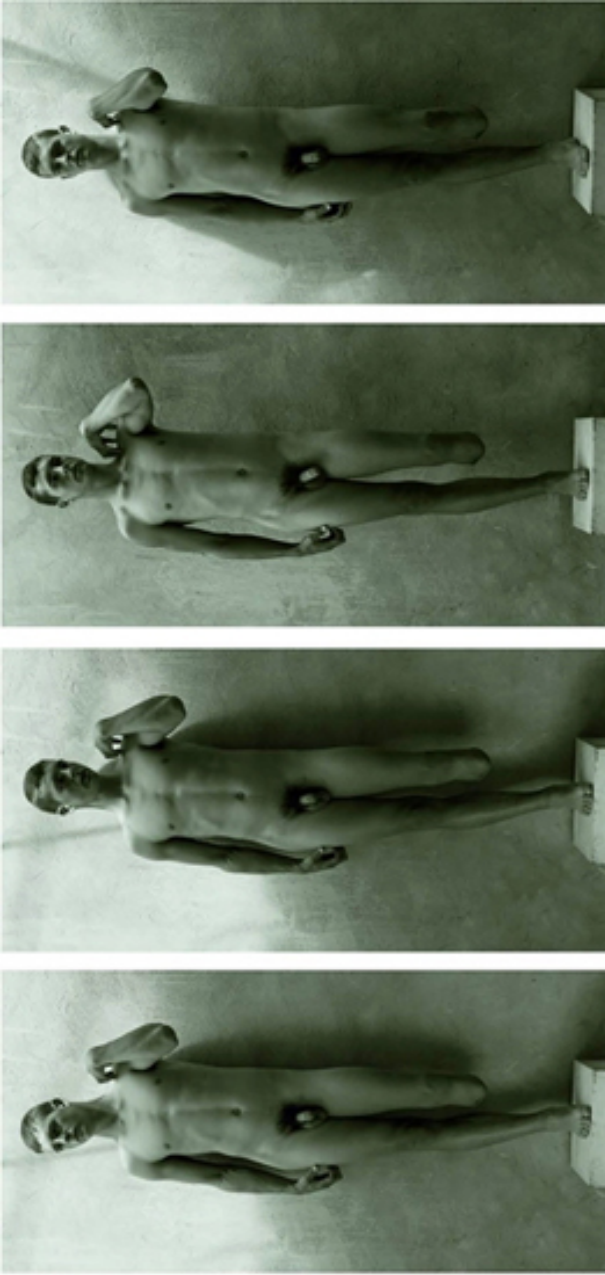


Fig.11 Miguel Ángel Rojas, *David*

Esta categoría concibe al arte como un producto social y contextual donde un cambio en el contexto lleva a que los artistas articulen otras estrategias de producción y mecanismos de representación. Sin embargo, también implica una condición natural involuntaria que hace que los artistas en zonas de conflicto tengan que referir el conflicto, no a un proceso de subjetivación política. En otros términos, reproduce la vieja polaridad según la cual los artistas del atlántico norte (primer mundo) son capaces de la abstracción, la racionalización y la conciencia, mientras que los del sur global (tercer mundo) actúan desde lo corporal/sensual/involuntario (Gamboa 2019)³⁷. Esta categoría replica modelos coloniales e implica que la obra de los artistas del sur global donde existen condiciones extremas de supervivencia, sea solo el reflejo de un cambio en el contexto y no un proceso de subjetivación política. No obstante, sirve como un primer marco de sentido para poder situar el trabajo de Echavarría en categorías propias del arte.



Fig. 12 Gonçalo Mabunda, "Throne of the Shining Dream"

La enunciación, representación y problematización de las situaciones de violencia extrema por los artistas somático-políticos, constituye un retorno a lo real en los términos de Hal Foster. "Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con lo real. En cuanto fallido lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido, de hecho, *debe ser repetido*" (Foster 2001: 136).

Foster a través de este concepto propone una tercera lectura del trabajo de Andy Warhol, ni simulacral ni referencial sino un realismo traumático. Warhol produce la repetición de un acontecimiento traumático para integrarlo a un orden simbólico y tomar posición en su contexto. Lo real en Lacan y Foster es un retorno a lo real traumático, a lo fallido.

Para Foster " (...) en la cultura contemporánea la verdad reside en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado. Sin duda, este cuerpo constituye la base de prueba de importantes atestigüaciones de la verdad, de necesarios testimonios contra el poder. (Foster 2001: 170). En ese sentido, las pinturas de *La guerra que no hemos visto* tienen un estatuto de verdad y de testigos que no puede ser cuestionado ya que según Foster:

En la cultura popular, el trauma se trata como un acontecimiento que garantiza al sujeto, y en este registro psicologista el sujeto, por más perturbado, retorna a toda prisa como testigo, como superviviente. Aquí es incluso un sujeto traumático, y tiene autoridad absoluta, pues uno no puede poner en duda el trauma de otro: uno únicamente puede creérselo, incluso identificarse con él, o no.

(Foster 2001: 172)

La experiencia traumática no puede ser puesta en duda, es una experiencia incuantificable que radica en la experiencia individual. No obstante, la expresión de la experiencia traumática (su puesta en discurso) puede ser valorada. "Así, la condición "testimoniante" del sujeto traumatizado es en sí misma incuestionable, pero su testimonio sí puede ser valorado como la participación (consciente o no) dentro de un específico marco de significados." (Gamboa 2019). Es decir, la forma en que esos testimonios se insertan e inciden en los marcos de significados, sin embargo, como se expondrá más adelante para hacerlo visible se necesitan otros marcos de sentido y categorías además del arte.

2.2. *La guerra que no hemos visto*, la construcción de índices de la guerra.

En las producciones de los artistas somático-políticos, el conflicto del contexto se transfiere a sus objetos en un retorno a lo real traumático convirtiéndolos en índices.-Rosalind Krauss a partir del concepto de *Shifter*³⁸ de Charles Peirce, acuñó el concepto de índice para explicar las obras de un grupo heterogéneo de artistas norteamericanos de la década de los setenta que no respondían a algún tipo de estilo histórico.

A diferencia de los símbolos, los índices establecen su significado a lo largo del eje de relación física con sus referentes. Son las marcas o rastros de una causa particular, y eso causa en la cosa a la que se refieren, el objeto que significan. En la categoría del índice, ubicaríamos rastros físicos (como huellas), síntomas

³⁸ En palabras de la autora "The shifter is Jakobson's term for that category of linguistic sign which is "filled with signification" only because it is "empty" The word "this" is such a sign, waiting each time it is invoked for its referent to be supplied. "This chair" (...) the personal pronouns "I" and "you" are also shifters. As we speak to one another, both of us using "I" and "you", the referents of those words keep changing places across the space of our conversation. I am the referent of "I" only when I am the one who is speaking. When it is your turn, it belongs to you" (Krauss 1977: 69)

Ver, Krauss, Rosalind, "Notes on the index: Seventies art in America", en *October* (Estados Unidos), Vol. 3, Spring 1977, p. 69

médicos o los referentes reales de los cambiadores. Las sombras proyectadas también podrían servir como signos de indexación de los objetos.

(Krauss 1977: 70)³⁹

Para Krauss el índice es un rastro, huella o registro desprendido de un referente. Esta relación puede ser de carácter lingüístico como las obras de Marcel Duchamp *Tu m' (1918)* y *Rose Selavy (1921)* (fig.13).

Rose Selavy es una serie de autorretratos que Duchamp realizó en colaboración con Man Ray donde Duchamp se viste de mujer. En estos retratos los juegos lingüísticos son una estrategia que introduce una confusión sobre los referentes contenidos en la pieza.

³⁹ La traducción es mía. "As distinct from symbols, indexes establish their meaning along the axis of physical relationship to their referents. They are the marks or traces of a particular cause, and that cause in the thing to which they refer, the object they signify. Into the category of the index, we would place physical traces (like footprints), medical symptoms, or the actual referents of the shifters. Cast shadows could also serve as the indexical signs of objects" (Krauss 1977: 70)



Fig.13 Marcel Duchamp, *Rose Selavy*, (1920)

Rose Selavy es un homófono que introduce dos significados totalmente distintos, el primero es un nombre propio; el segundo una oración donde al pronunciar la "Rr" en francés (el idioma materno de Duchamp) obtendríamos un "er", transformando el Rose en "Er-ose" obteniendo como frase final "éros c'est la vie" en español "Éros es la vida. En *Rose Selavy* el lector es esencial para entender la configuración del objeto y activar el juego lingüístico.

Krauss propone un vínculo entre el *ready-made* de Duchamp y la fotografía, ambos desde su condición de índices necesitan de su referente para poder ser entendidos. La fotografía desde su proceso de producción depende de un objeto; es el rastro del objeto y su significado depende de este.

La relación índice-referente no es exclusiva de los juegos lingüísticos y de la fotografía, también se pueden establecer relaciones indiciales con un edificio o lugar. En 1976, Gordon Matta Clark, Lucio Pozzi y Michelle Stuart, participaron en la exposición P. S1 (1976) donde el recinto de exhibición era el edificio de una antigua escuela, esto estableció una relación indicial donde el edificio era el referente de las piezas. Los

significados de las piezas estaban intrínsecamente relacionados con el referente "escuela" que estaba contenido en el edificio.⁴⁰

Un proyecto que también establece una relación indicial con el edificio que lo alberga es el performance *Retorno* (2008)⁴¹ realizado en la Clínica Santa Rosa en Bogotá por la artista colombiana María José Arjona (Fig.14). Durante siete días la artista lanzó burbujas con tinta roja en una clínica abandonada de Bogotá, posteriormente durante otros siete días limpio los muros manchados hasta devolverlos a un estado relativamente similar al original. "A punto de convertirse en una ruina, el edificio que alguna vez albergó la Clínica Santa Rosa simbólicamente refiere al espectador consciente del contexto sociopolítico colombiano, a la inequidad e injusticia social que habita el núcleo de su conflicto interno y de buena parte de su violencia" (Yepes s/f: 27). *Retorno* es una pieza que puede ser entendida como un índice tanto del edificio que la alberga como del contexto sociopolítico colombiano para entender su toma de posición. Es decir, *Retorno* depende del binomio índice-referente para entendido.

⁴⁰ Vease, Krauss, Rosalind, "Notes on the index: Seventies art in America Part 2, en *October* (Estados Unidos), Vol. 4, Autumm 1977, pp. 58-67

⁴¹ Véase,

https://www.academia.edu/4081479/Afectos_sublimes_Representaciones_de_la_violencia_y_el_horror_en_el_arte_contemporáneo_colombiano



Fig. 14 María José Arjona (2008), *Retorno*

La guerra que no hemos visto es una serie de cuadros realizados por ex combatientes donde “las imágenes son registro de la subjetividad de estos actores de la guerra y de los datos del subconsciente que impregnan el manejo de sus códigos visuales”. (Tiscornia 2009: 24). En los talleres⁴² de la Fundación Puntos de Encuentro se establecieron mecanismos que ayudaron a manifestar pictóricamente las huellas y testimonios de la guerra. Posteriormente, estos objetos dentro del espacio de exhibición se presentaban como huellas o restos que testimonian las acciones de los agentes que participaron en la guerra. Es decir, las pinturas producidas por los ex combatientes operan como un índice y a su vez son los testimonios de la guerra en Colombia.

Desde una perspectiva cultural el concepto de índice puede ser discutido ya que asume que los índices no pasan por ninguna articulación e incluso se les entiende en términos de pureza y no como construcciones. Sin embargo, en este primer momento de análisis brinda un marco de sentido para entender *La guerra que nos hemos visto* dentro de las categorías del arte.

⁴² Véase, “Sacando la guerra de la abstracción. Conversación Ana Tiscornia-Juan Manuel Echavarría) en Echavarría *et al.* (2009). *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica* (Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro) pp. 32-78

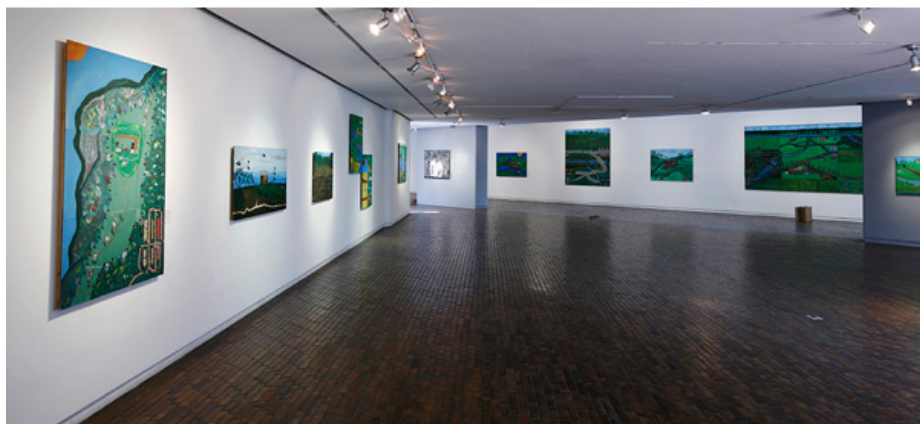


Fig.15 Imagen de *La guerra que no hemos visto* en el MAMBO, 2009

Así, la guerra inevitablemente extiende sus fauces, aun después de haberla abandonado, y acecha a cada combatiente en la evocación, en el recuerdo, en lo imposible del olvido. Como toda experiencia radical, deja una huella imborrable y condena al sujeto a una marca que no es factible deshacer. (Castro 2009: 50)

Los ex combatientes participantes en los talleres operan en la relación índice-referente como articuladores de los índices de la guerra. En su corporalidad, subconsciente y condición de sujetos ex combatientes se encuentran inscritas las “huellas imborrables” de la guerra, que a través de la pintura se materializan como “objetos-rastro” o “receptáculos de evidencia”. Las pinturas de *La guerra que no hemos visto* son un retorno a lo real traumático, poseen un estatuto de testimonio “incuestionable” en tanto son realizados por un ex combatiente con un cuerpo inscrito con las huellas de la guerra.

Las pinturas fueron exhibidas dos veces en el mismo recinto museístico (MAMBO 2009 y 2017) con distintos elementos que influyeron en sus significados, por lo tanto, su condición de índice y su relación con el referente (la guerra) configuraron dos formas de hacer ver una guerra que no hemos visto.

En la primera exhibición del proyecto se omitían los nombres de los autores de las pinturas debido a que no existían las condiciones políticas, sociales y culturales para mostrarlo; Colombia aún estaba en medio del conflicto. El revelar sus nombres podía derivar en una detención por parte del gobierno, en represalias de algún grupo rival o de su misma agrupación de origen e incluso poner en riesgo su vida. Podemos afirmar que el

contexto incidió en la configuración de la presentación del proyecto.

En 2009, en la sala de exhibición el único referente era el texto de sala, no existía la referencia de los testimonios escritos, por lo tanto, las piezas como testimonios son un elemento que no cobra contundencia, no opera el índice en tanto testimonio. Se puede suponer que al observar las pinturas se caía en una abstracción genérica y en un acto de fe, en que las piezas hayan sido realizadas por excombatientes. Sin embargo, la ausencia de los escritos enmarcada por un espacio vacío donde debía estar la ficha con el testimonio hizo que el índice cobrara relevancia, haciendo énfasis en lo que se puede ver y no ver, enunciar y no enunciar, en medio del conflicto armado. Hace evidente que hay una guerra que no hemos visto.

En la segunda exhibición (2017) junto a cada una de las pinturas se presentó un texto que contenía el testimonio o narración contenida en la pintura y el nombre del autor. Con esta configuración las pinturas adquirieron un estatuto de índice y testimonio de la guerra, no se ponía en cuestión que las pinturas fueran realizadas por ex combatientes y contuvieran las memorias de la guerra en su materialidad.

La categoría de artista somático-político permite situar a cierto tipo de artistas en una generación y entender la operatividad de sus objetos dentro del campo del arte, permitiendo tener un primer marco de sentido que modela los significados de su trabajo. En esta categoría los artistas poseen un cuerpo inscrito por la guerra y sus objetos son índices que operan en un retorno a lo real traumático.

La categoría de índice ha sido ampliamente utilizada en el arte. La relación índice-referente no es de representación sino de presentación de rastros, vestigios o huellas, pudiendo ser de carácter lingüístico, de producción o con un inmueble. Cabe señalar que existe la necesidad del referente para que estos objetos puedan ser entendidos.

Estas representaciones del horror y su retorno a lo real, pueden ser entendidas en su complejidad partiendo de su materialidad para posteriormente, "preguntarse por el lugar que tienen esas imágenes en la vida" (Diéguez 2016: 90) y apelar desde ahí su relación o relaciones con lo real fallido. Además, estas producciones artísticas que retornan a lo real pueden derivar y tener diferentes funciones como producir testimonios y gestionar la memoria, insistiendo en la necesidad de no ser cómplice y de testimoniar la barbarie. (Diéguez 2016)

La utilización del índice⁴³ como estrategia de producción en el caso de Echavarría responde a una nueva actitud ante la guerra que le permite situarse en “un trabajo más directo con la realidad” (Tiscornia 2009: 24) donde las pinturas son índices de la realidad de la guerra que toman posición dentro del museo, llevando las condiciones contextuales al campo del arte.

Durante la exhibición de 2009, las pinturas son índices de la guerra, sin embargo, su carácter testimonial se desdibuja al no estar presentes los testimonios. En contraste, en la exhibición de 2017, las pinturas de los ex combatientes junto con los testimonios dentro del museo son índices en tanto testimonio.

A diferencia de la exhibición en el P.S1⁴⁴ donde el edificio que albergó la exhibición operaba como referente, en *La guerra que no hemos visto* el museo es un punto de encuentro que apoya la construcción del índice a través de su naturaleza institucional. En ambas exhibiciones de este proyecto el museo funge como un

⁴³ Para un análisis del índice como estrategia en el arte contemporáneo colombiano véase, Malagón-Kurka, María Margarita (2010) *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz Gonzalez, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa* (Colombia: Uniandes)

⁴⁴ Ver, Krauss, Rosalind, “Notes on the index: Seventies art in America Part 2, en *October* (Estados Unidos), Vol. 4, Autumm 1977, p. 70

receptáculo donde los índices de la guerra cobran sentido. En esta operación, la política radica en enunciar y llevar los índices de los conflictos armados al museo para hacerlos visibles en una agenda pública y confrontar a los espectadores con estos objetos que contienen la guerra.

Desde las categorías del arte el trauma al ser una experiencia individual e incuantificable, no puede ser cuestionado. Sin embargo, la puesta en discurso de esta experiencia si puede ser cuestionada y valorada, ya que se encuentran en medio de las disputas por las memorias de la guerra en la hegemonía y se insertan en marcos de significados que no solo competen al arte. Estos procesos no son transparentes siempre hay articulaciones que los constituyen.

Cabe señalar que este análisis no puede ser llevado a cabo únicamente desde el arte y sus categorías ya que hay dos construcciones que evitan que esta operación sea llevada a cabo: la autonomía del arte y el museo como cubo blanco. Ambas permiten que en apariencia el tránsito de una experiencia traumática a la narración sea transparente y no una construcción; permiten que solo sea visible la naturaleza del objeto como índice mas no la activación de los participantes a través de la obra.

2.3. El museo como dispositivo. Hacer ver, significar y narrar *La guerra que no hemos visto*

En ambas exhibiciones de *La guerra que no hemos visto* (2009 y 2017) la autonomía simbólica del arte y su materialización a través del museo como cubo blanco permitió la operatividad de las categorías de índice y artista somático -político, así como potenciar la indicialidad de los objetos; construyendo una representación específica del conflicto armado colombiano: los horrores de la guerra.

En la configuración del museo como cubo blanco los objetos artísticos de los artistas somático-políticos, como las pinturas de *La guerra que no hemos visto*, ingresan como índices permeados de la realidad traumática; llevando dichas problemáticas al campo del arte. El museo como cubo blanco tiene un papel esencial como institución reguladora de los significados y de lo visible, hace que solo se pueda vislumbrar una construcción de la guerra y construye subjetividades específicas alrededor de esta.

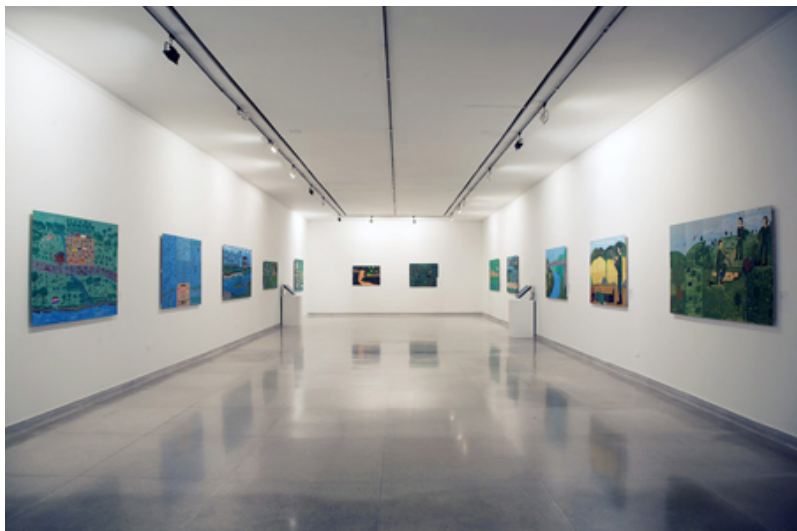


Fig. 16 Vista de sala del Museo de Antioquia.

La categoría de autonomía⁴⁵ es un concepto inseparable del pensamiento moderno y forma parte esencial del arte contemporáneo. La polaridad de las posturas de Walter Benjamin y Theodor Adorno sobre la autonomía del arte permite trazar dos ejes principales de la discusión.

⁴⁵ Algunos autores como Marcelo G. Burello sitúan el problema de la autonomía del arte desde la separación de *tejné* y la *poíesis* griega pasando por la *ars poetica* romana, posteriormente por la edad media hasta llegar al pensamiento de Theodor Adorno y la Escuela de Frankfurt. profundidad véase, Burello, Marcelo G. (2012) *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía* (Buenos Aires: Miño y Dávila)

Benjamin y Adorno teorizaron frente al problema de las transformaciones en el campo del arte como consecuencia de los cambios tecnológicos en los medios de masas (el radio, la fotografía y el cine) y los cambios políticos y sociales durante el fascismo en Alemania e Italia y la Revolución Rusa. "Estos debates se vieron detonados por las disputas entre el modernismo y el realismo, para ver cuál era el arte con mayor carácter crítico o su condición de avanzada" (Sert 2014: 12)

Adorno defendía un "arte autónomo" mientras Benjamin abogaba por un "arte comprometido". "Ambos discursos se han identificado respectivamente con el abanderado por Adorno modernismo (...) y la vanguardia, en el sentido en que la suscribe Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*" (Sert 2014: 10)

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*,⁴⁶ Benjamin a partir de la fotografía y el cine, demuestra la forma en que estos medios producen una transformación histórica en la producción y en la función del arte. Dejando atrás su condición de culto, aura y con ello su unicidad; el arte a través de la

⁴⁶ Véase, Benjamin, Walter 2015 (1935) *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (Madrid: Casimiro)

tecnología y la reproductibilidad se relaciona con la política y los movimientos sociales de masas.

En contraste, Adorno⁴⁷ detecta la estetización de la política y el uso de la propaganda en los Estados totalitarios, donde la industria cultural utiliza las obras de arte para fines políticos y las convierte en objetos de intercambio. Ante este panorama Adorno defiende fervientemente la autonomía del arte para evitar la transformación de los objetos artísticos en mercancías.

La condición de autonomía que defiende Adorno no es una esfera aislada y desligada de la sociedad, "Adorno aboga por una relación "dialéctica" entre la condición "autónoma" y el carácter de *fait social* del arte, es decir, que el arte demuestra ser tanto más "social" cuanto más se aleja de la sociedad, porque sólo así le puede hacer frente a una sociedad que califica de monopolio cultural" (Sert 2014: 07)

La autonomía en Adorno significa que el arte debe configurarse como un campo autónomo para poder incidir en la sociedad y cumplir con su función social. Actualmente esta concepción de autonomía configura una parte del arte político y se materializa

⁴⁷ Ver, Adorno, Theodor, Horkheimer, Max (1988) *La industria cultural. El iluminismo como mistificación de masas* (Buenos Aires: Sudamericana)

en los museos a través de la configuración museográfica del cubo blanco.

El museo como cubo blanco es una configuración museográfica que inició en la modernidad, si bien define un tipo de museo concreto perteneciente a un momento cultural preciso, esta disposición se replica hasta hoy en día. En ella podemos observar la noción de autonomía condensada en una forma específica de comportamiento del museo.

Alfred Barr a finales de la década de 1920 incorporó a la configuración del espacio museográfico del Museo de Arte Moderno (MoMA) nuevas disposiciones formales, entre ellas pintar el espacio de colores neutros y claros, dar una secuencia al montaje de la obra y la incorporación de las fichas técnicas no solo para mostrar las características físicas de la obra sino también como una forma de explicitar el guion curatorial. “A partir de los experimentos de Barr se comenzó a utilizar el denominado cubo blanco como forma curatorial predominante del arte moderno, y ese modelo sería exportado con éxito a través de los museos del mundo.” (Feldman 2015: 3) Estos nuevos elementos museográficos responden a la necesidad de mostrar y legitimar el arte moderno en un periodo histórico

particular, 1929. Christoph Grunenberg realizó planteamientos con respecto a las estrategias museísticas modernas del MoMA.

(...) el autor asevera que, al destacar el aspecto formal de los objetos, la estrategia del museo es doble y simultánea: borramiento y neutralización del contexto original, y negación e invisibilización del dispositivo de exhibición. (Feldman 2015: 4)

Al neutralizar y borrar el contexto original, el museo construye una configuración museográfica desde una tabula rasa, un "espacio puro" del contexto exterior en el museo.

El museo como cubo blanco es un espacio neutral que permite que las obras adquieran autonomía unas de otras y a su vez "reafirma la autonomía de los objetos artísticos" (ya que los objetos artísticos pueden ser aisladas del resto de producciones humanas⁴⁸) (Grunenberg en Feldman 2015: 04) y con ella la del sujeto creador o artista. Con este "aislamiento de la realidad" les brinda a los objetos artísticos un marco de sentido, se establece un lugar, un significado y una mirada específica. Esta configuración del espacio museístico forma parte de lo que

⁴⁸ Véase O'Doherty, Brian (1999). *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. (Berkeley/Los Ángeles/ Londres: University of California Press)

Svetlana Alpers⁴⁹ denomina "efecto del museo". En palabras de Feldman:

Alpers sostiene en su tesis que los museos establecen formas propias de mirar a los objetos (que denomina "el efecto del museo"), y que es su inclusión dentro de esta manera de ver la que puede, entre otras cosas, convertir un objeto en obra de arte. En este sentido, asegura que los museos pueden elegir mostrar los objetos descontextualizados o hacer hincapié en su momento de producción.

(Feldman 2015: 8)

A diferencia de Grunenberg donde el museo construye y contiene los significados. Para Alpers, el efecto del museo establece formas propias de mirar a los objetos, existiendo dos posibilidades de hacer ver, mostrar los objetos descontextualizados o hacer hincapié en su momento de producción (Feldman 2015)

En las reflexiones de Alpers, el museo es una configuración del ver donde se puede optar por situar un objeto descontextualizado o dentro de su momento de producción;

⁴⁹ Alpers, Svetlana "The museum as a way of seeing" en Karp, Ivan, D. Lavine, Steven (1991) *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display* (Washington: Smithsonian Institution Press) p.p 25-32

cada una deriva en discursos y problematizaciones muy distintas. El museo funge como un aparato regulador no solo del ver, también del significar y del narrar; produciendo una subjetividad específica en torno a las imágenes, es decir, se comporta como un dispositivo⁵⁰.

“(…) llamaré dispositivo a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas y los discursos de los seres vivientes” (Agamben 2014: 18)⁵¹ En estos procesos los dispositivos terminan por generar una configuración de sujeto, “llamo sujeto a lo que resulta de las relaciones y, por así decir, del cuerpo a cuerpo entre los vivientes y los dispositivos” (Agamben 2014: 18). El museo es un dispositivo de narrar, hacer ver y significar objetos; produce y reproduce subjetividades específicas.

⁵⁰ Dispositivo es un término tardío en el trabajo de Foucault (mediados de los años setenta), nunca le dio una definición concreta ni dedicó algún texto para explicar y ampliar este concepto, solo en 1977 durante una entrevista bosquejó una serie de planteamientos sobre este.

⁵¹ Agamben a partir de tres postulados de Foucault construye una definición de dispositivo. El primero, el dispositivo es un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cualquier cosa (...) En sí mismo el dispositivo es la red que se establece entre estos elementos” (Agamben 2014: 08). El segundo, “El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder” (Agamben 2014: 08), por último, “resulta del cruce entre relaciones de poder y relaciones de saber” (Agamben 2014: 09)

2.4. La construcción de la mirada de *La guerra que no hemos visto*

En las exhibiciones de *La guerra que no hemos visto* (2009-2017) se presentaban pinturas elaboradas por excombatientes que tenían inscritos en sus cuerpos las huellas de la guerra. En ambas exhibiciones la configuración del museo como cubo blanco permitió potenciar la naturaleza de índice de los objetos construyendo una representación y una mirada específica del conflicto armado colombiano: los horrores de la guerra.

A lo largo de los talleres se produjeron un total de 420 cuadros, entre las pinturas realizadas abundaban imágenes como *Mickey Mouse*, *Winnie Pooh*, palomas de la paz, paisajes idílicos y, sobre todo, recuerdos de infancia. (Gamboa, 2016).

Sin embargo, de esos 420 cuadros se seleccionaron y expusieron noventa, ninguno de ellos con referencia a paisajes idílicos, *Mickey Mouse* o recuerdos que no fueran de la violencia. ¿Por qué esta selección? La respuesta, según Juan Manuel Echavarría, es que:

el *Mickey Mouse* no revela nada sobre la guerra, porque *hay* que revelar es la atrocidad de la guerra. [...] A mí personalmente me interesaba era esa cosa tan dura y tan difícil de hacer conciencia y confrontarse con su víctima,

confrontarse con su memoria. Ese era el sentido del taller, el punto final al que íbamos con el proceso era que nos contaran sobre la guerra (Gamboa 2016: 17)

Anterior a la inserción del proyecto en el dispositivo museo existía un objetivo de lo que se buscaba hacer ver y se ejecutó un proceso curatorial donde se realizó la selección y edición del discurso expositivo donde los horrores de la guerra eran el actor central, esta configuración previa del discurso de *La guerra que nos hemos visto* al insertarse en el cubo blanco se vio dinamizada.

El efecto del museo establece dos formas de hacer ver los objetos, descontextualizados o haciendo hincapié en su momento de producción. En *La guerra que no hemos visto* se hacía énfasis en el proceso de elaboración de los objetos con el objetivo de establecer la relación índice-referente. Sin embargo, el momento de producción de las pinturas de *La guerra que no hemos visto* no se ubica en los talleres realizados por la Fundación Puntos de Encuentro. Enmarcar las pinturas en su momento de producción involucra hacer visible el referente de estos índices; enunciar las condiciones materiales, histórico y culturales de lo que es la guerra en Colombia. Estas exhibiciones nos muestran una guerra descontextualizada basada en una puesta en escena de índices, haciendo visibles solo los horrores mas no los agentes y demás sujetos que participan en el conflicto

armado. *La guerra que no hemos visto* en el MAMBO no nos deja ver más allá del horror.

En *La guerra que no hemos visto*, el museo es un dispositivo de hacer ver la guerra, pasa los objetos por un proceso de catalogación que estabiliza y decanta las múltiples lecturas del objeto, evitando que sus significados sigan en transformación y los integra a ciertas líneas críticas y categorías desde donde serán leídos y observados; como la línea de arte y violencia, artista somático-político, artista socialmente comprometido, entre otras. Tanto el museo como las categorías de lectura son dos estabilizadores de significado de estos objetos. Un ejemplo de ello es la categoría *naif*.

Para Ana Tiscornia “La ingenuidad del lenguaje utilizado (en las pinturas) es información que nos remite, entre otras cosas, al limitado acceso a la educación de estos actores” (Tiscornia 2009: 28). Esta categoría que enmarca y describe un primer acercamiento a las pinturas conlleva una complejidad que señala Álvaro Medina “¿cómo pintar cuando no se sabe pintar. Si un niño pequeño lo hace, con no menor habilidad lo puede hacer un adulto. El resultado previsible es naif o ingenuo” (Medina 2009: 68), sin embargo, aclara Medina “se puede ser ingenuo en los modos de dibujar, colorear o componer, pero no en el tema”. (Medina 2009: 68)

Estas pinturas se comportan como objetos *naif* en un sentido formal, sin embargo, resulta inverosímil pensarlos en términos de ingenuidad cuando los sujetos que enuncian y hacen ver la guerra, son los agentes que participaron y cometieron actos violentos en ella. El nombrar *naif* estas pinturas es una estabilización del sentido de la obra y determina una lectura específica basada en que el sujeto no solo es ingenuo al pintar, sino que existe una ingenuidad en sus acciones, un sujeto sin juicio crítico propio que actúa por naturaleza, es no reconocer y minimizar su responsabilidad en el conflicto armado.

El trabajo de Echavarría se puede situar en la categoría de artista somático- político, en esta los objetos artísticos son producto de un contexto que permea a los artistas, son índices de la realidad de la guerra que toman posición dentro del museo; llevando las condiciones contextuales al campo del arte

En las exhibiciones del proyecto el museo configura y dinamiza lecturas específicas del conflicto armado en Colombia y le da un rostro. Las pinturas al insertarse en el dispositivo museo, corren el riesgo de institucionalizar y estereotipar las piezas de los conflictos o en generar una pedagogía del como performar en víctima inmovilizando el pensamiento crítico y anulando el obrar memoria

El museo junto con algunas categorías contribuye a que no exista una distancia crítica⁵² que permita enfrentarse a una lectura de estos objetos más allá de un afecto y un efecto. En algunos proyectos que enuncian y representan la guerra, es necesario salir del dispositivo museo para vislumbrar y dislocar las lecturas configuradas de los horrores de la guerra que impiden la dinamización del pensamiento crítico. Para Diéguez las producciones sobre la guerra entre las que se incluyen las pinturas de *La guerra que no hemos visto*, hay que situarlas y problematizarlas en un contexto más amplio, para entender el retorno de lo real traumático de estos objetos y su posicionamiento político; llevando a preguntas que no son exclusivas del campo del arte ¿Qué se hace ver y cómo se hace ver la realidad de la guerra? Y haciendo visibles las decisiones estéticas del artista y sus posicionamientos políticos ante un debate o un sitio de discusión que se encuentra por un momento en el arte, pero no es exclusivo de este.

⁵² Didi Huberman ocupa el concepto de distancia para hablar de los montajes de Brecht, sin embargo, esta categoría sirve para entender una forma de salir de un espacio de alienación y realizar lecturas que permitan una mirada crítica y entender donde toman posición los objetos. “Brecht, primero, no pretende distanciar todas las cosas más que para demostrar las relaciones históricas y políticas donde toman posición en un momento dado. En ese sentido, el distanciamiento es una operación de conocimiento que propone, por los medios del arte, una posibilidad de *mirada crítica* sobre la historia.” (Didi-Huberman 2008: 63)

III. Singularidad y problematización de *La guerra que no hemos visto*. Más allá de la historia del arte, los Estudios Culturales.

En la modernidad la historia del arte se conformó como una unidad de sentido, a partir de ese punto a lo largo de los años se ha empapado de diversos métodos y tradiciones de pensamiento para conformar las metodologías y teorías de la historia del arte. Sin embargo, para explicar la incidencia y la articulación de las producciones que enuncian la guerra con la realidad son necesarios otras disciplinas como los Estudios Culturales.

Los Estudios Culturales son campo híbrido que trabaja desde la singularidad de los fenómenos por ende no hay metodologías trasladables. Dos conceptos que permiten aproximarnos a los objetos artísticos desde los Estudios culturales son articulación y hegemonía. A partir de ellos el museo como cubo blanco y la autonomía del arte no se anulan, pasan a ser entendidas como dispositivos de visualidad y como articuladores de sentido. Desde este campo de estudio el contexto es una coordenada espacio temporal donde los objetos significan, pero no justifica o define en su totalidad los significados de estos. Dejan de ser pensados como objetos estables para pasar a ser entendidos como articuladores. Esta perspectiva permite hacer lecturas y

establecer relaciones entre las exposiciones de *La guerra que no hemos visto* con los procesos de justicia transicional.

3.1 Historia del arte: una disciplina de estudio de las unidades de sentido del arte

La Historia del arte es un producto histórico y social, cada época determinados grupos sociales han definido los límites institucionales dentro de los cuales ciertas obras o actividades se consideran artísticas, así como la definición de la historia del arte⁵³ y su objeto de estudio. En la antigüedad el arte consistía en la mimesis, durante la Edad Media se encontraba al servicio de la divinidad; fue hasta el pensamiento moderno que el artista dejó de ser un medio que transmite la divinidad para asumirse como sujeto creador y el arte se conformó como una unidad de sentido. (Fernández 1982)

A lo largo del tiempo la Historia del arte se ha valido de diferentes métodos y tradiciones de pensamiento como la filosofía, la estética, el marxismo, entre otras; para aproximarse y definir a los objetos y sujetos de estudio; resultando en

⁵³ Véase, Cremades, Francisco, et al (1992) *Guía para el estudio de la historia del arte*, (España: Catedra)

metodologías y teorías de la Historia del arte como las biográficas, hermenéuticas, iconológicas, entre otras.

Una de las primeras formas de explicar, analizar y valorar los objetos artísticos fue a través de un método de desarrollo cronológico y de la biografía de los artistas. Algunos de los autores principales de esta línea son Vasari⁵⁴ y Winckelmann.

Dentro de la historia del arte existe una tradición basada en la forma, su objetivo es estudiar y sistematizar las cualidades estilísticas de los objetos artísticos, así como elaborar la historia de los estilos y de las formas; uno de sus principales exponentes es Heinrich Wölfflin.⁵⁵ Esta línea crítica está muy vinculada a los juicios del gusto y al pensamiento de Kant.

Otras perspectivas como las teorías iconológicas desarrolladas por autores como Ernst Gombrich y Erwin Panofsky⁵⁶, definen la Historia del arte como la historia de las ideas y las imágenes; investigan la trascendencia de las obras a través de estudios iconográficos e iconológicos. Desde esta perspectiva de análisis

⁵⁴ Véase, Vasari, Giorgio 2011 (1550) *Las vidas: de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores desde Cimabue a nuestros tiempos*, (España: Catedra)

⁵⁵ Ver, Wölfflin, Heinrich (1986) *Renacimiento y barroco*, (Madrid: Paidós Ibérica)

⁵⁶ Véase, Panofsky, Erwin (2001) *Estudios sobre iconología*, (España: Alianza Editorial)

el icono y el símbolo son dos partes esenciales. (Fernández, 1982) Estas teorías buscan reconstruir el sentido y la función social original de la obra, investigando las fuentes en las que se basa para reconocer temas y encontrar su significado original.

Por último, la hermenéutica entiende la historia del arte como la historia de la recepción e interpretación del arte. Uno de sus puntos de partida es entender el arte como un texto que no tiene una única y auténtica interpretación; el lector elabora las lecturas de la obra a través de la recepción. Algunos de sus principales exponentes son Foucault y Deleuze.

Cada una de las perspectivas de la historia del arte descritas anteriormente revelan diversos aspectos de los objetos artísticos. Sin embargo, para explicar la política y las articulaciones de las pinturas de *La guerra que no hemos visto*, con otras esferas sociales más allá de la institución arte es necesario utilizar conceptos de otras disciplinas como los Estudios Culturales.

3.2 Estudios culturales: la democratización textual de los objetos de estudio.

Durante la década de los sesenta en Birmingham, Inglaterra surgió un campo de estudio que se planteaba debates teóricos sobre la cultura de clases bajas que no aparecían en los estudios de las Ciencias Sociales: los *Cultural Studies* o *Estudios Culturales*. Realizar Estudios culturales significa un intento de identificar los vínculos de la cultura con otras esferas de la vida social, como la economía, la política, la raza, la estructuración de clases y de los géneros, etc. Se puede hablar de *Estudios culturales* si se trabaja para desenmascarar la interrelación entre cultura y poder. (Hall 2007)

Los Estudios Culturales, tienen sus antecedentes en los *English Studies* (estudios de literatura inglesa), a través de ellos se iniciaron las primeras aproximaciones a la transmisión de la cultura.⁵⁷ Para los defensores de los estudios culturales, haber logrado sacar la textualidad del ámbito reservado –selectivo excluyente– de la “literatura” al que lo confinaba la tradición humanista de la modernidad ilustrada le ofrecería al trabajo académico una salida abiertamente democratizadora.

⁵⁷ Véase, Mattelart, Armand, Neveu,Érik (2004) *Introducción a los estudios culturales* (Barcelona: Paidós)

Los defensores de los estudios culturales reivindican que estos aprendieron de la teoría literaria a descifrar e interpretar los discursos en su dimensión semiótica y retórica, y luego a trasladar esos instrumentos refinados hacia materiales heterogéneos, no canónicos, que habían sido tradicionalmente rechazados por la escala de valoración estética que hegemoniza al aparato llamado "estudios literarios" (...) La orientación sociologista y antropologista de los estudios culturales elevó a la categoría de "texto" los materiales que habitualmente despreciaban los literatos por considerarlos meros documentos de identidad que carecen de aquella potencia estética que, a través de las elaboradas maniobras de códigos del arte y de la literatura, exalta la autoproblematicidad del lenguaje (Richard 2013: 97)

Raymond Williams⁵⁸, Edward P. Thompson y Richard Hoggart son un antecedente de la Escuela de Birmingham; en sus obras construyen una Historia "otra" sobre fenómenos particulares a partir de las luchas sociales. Hoggart en 1964 formó parte del

⁵⁸ Una de sus obras es esencial para entender la génesis de los *Estudios Culturales* es *The uses of literacy: aspects of working-class life with special references to publications and entertainments*.

equipo que fundó el primer *Centre for Contemporary Cultural Studies*, donde tiempo después Stuart Hall fue director.

La primera etapa de los Estudios Culturales se caracteriza por la exploración de diversos estudios de caso a partir de cuatro ejes: hegemonía, resistencia, ideología e identidad. En un segundo momento abordaron los medios de masas y desarrollaron con gran intensidad los *Feminist Studies*. La “globalización” de los Estudios Culturales se puede considerar la última etapa derivada del núcleo de Birmingham, consiste en la exportación de estos planteamientos hacia América Latina, India, Australia, entre otras latitudes. Sin embargo, “No se puede hablar de estudios culturales globales (...) asistimos más bien a la *indigenización* de los Estudios Culturales, a su *creolización* o *glocalización*. (Hall 2007: 13) Esta *creolización* y heterogeneidad “forma parte de la naturaleza misma de los *Cultural Studies*”. (Hall 2007). Por esta razón para operar en este campo se deben redefinir los conceptos y aproximaciones a los objetos o sujetos de estudio constantemente y desde su singularidad.

Hacer teoría entraña siempre trabajar con términos que están “bajo tachaduras y tachaduras de tachaduras”-para retomar la expresión de Derrida- en el sentido de que resulta imposible pensar sujetos, luchas, términos y conceptos del mismo modo en que se los pensó anteriormente. No se puede trabajar con palabras como “sujeto”, “identidad” o “global”, como si ya tuviesen significados predeterminados desde un comienzo. (Hall 2007: 29)

“Los *Cultural Studies* están en plena conexión con la crítica política del régimen en el poder, están verdaderamente atravesados por un espíritu de antagonismo. Por consiguiente, la situación es distinta de país en país. ” (Hall 2007: 22) Explorar la relación cultura-poder involucra entender el régimen político donde están operando los fenómenos y desde su singularidad configurar metodologías específicas que estén a travesadas por diversos campos; “los *cultural studies* surgieron *contaminándose* con otros campos y *contaminándolos* a su vez. Desde siempre se proponen como un campo híbrido y transdisciplinario, contingente, en constante formación. ” (Hall 2007:25)

Como consecuencia de la democratización textual de los Estudios culturales “ (...) cundió un proceso de semiotización del cotidiano que llegó a darle categoría de textualidad a cualquier tipo de realización discursiva y de práctica social, independientemente de las maniobras significantes que guiaran su producción formal e intencionalizaran su recepción cultural”. (Richard 2013: 97). Los Estudios culturales dieron el estatuto de texto a objetos que no contaban con la legitimidad para ser estudiados por la academia; con la democratización de la textualidad ingresaron a la academia nuevos horizontes conceptuales que hacían evidentes las condiciones de poder y enunciación dentro de ésta.

Uno de los campos que surgió como respuesta a la circulación, creación y consumo de imágenes en la globalización capitalista fueron los Estudios de la Cultura Visual o Estudios Visuales. Desde los Estudios Visuales las imágenes del arte contemporáneo no se configuran como un campo específico, se sitúan en conjunto con todas las producciones visuales sin importar su procedencia. Se ubican con la publicidad, el cine, los *mass media*, entre otros. Los Estudios visuales asumen que la “autonomía del arte” es otro dispositivo de visualidad mas no delimita y determina una experiencia específica que sea característica de estas.

El surgimiento de los Estudios Visuales⁵⁹. “Atenta a la integridad del valor “arte”, pudiendo llegar incluso a dismantlar el capital simbólico-cultural que su tradición acumuló en la academia. (Richard 2013: 98). Esto supone la anulación del sentido de la pregunta por el carácter crítico del arte “ya que subordina todo lo visual (formas y estilos) al único estándar del “consumo” que indiscrimina el valor de las imágenes al confundir sus series de procedencia y distribución”. (Richard 2013: 99). Representa la disolución del espacio crítico de enunciación configurado gracias a la autonomía del arte.

Los debates en torno a los Estudios visuales y el arte derivan en dos posturas principales y polarizadas (aunque no las únicas); la autonomía de lo estético del arte y la disolución completa de la autonomía artística para centrarse en la vida social de la imagen. En este debate Richard considera que “es necesario salirse de la ideología de la “obra” para defender el arte como “ejercicio, es decir, como «el movimiento procesual que conduce a la obra de arte»”. (Richard 2013: 105).

⁵⁹ Véase Moxey, Keith “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales” en Moxey, Keith 2003 (2000) *Teoría, práctica, persuasión* (Barcelona: Ediciones del Serbal)

Sin embargo, existe una tercera postura donde no se renuncia a la institución y la autonomía del arte, estas se consideran como articuladores y dispositivos específicos de visualidad. En este posicionamiento, se trata de relativizar y construir nuevos marcos de sentido de las imágenes, entender las fricciones y contradicciones de estas, preguntarnos por el uso de la imagen, su sentido social y las disputas que existen entre estas.

Las obras de la cultura visual no deben ser concebidas como significantes congelados y contenedores de afecto, sino que deben ser vistas como *eventos* (...) veo al evento como una erupción, una emergencia que interrelaciona elementos dispares a través de la cual se suspenden las interrelaciones que configuran el mundo habitual (...) el evento es inherentemente relacional, espacial y temporal, así como lo son las interpretaciones y las reacciones afectivas que provoca.

(Yepes 2013: 37)

En estos términos la autonomía del arte y el museo operan como articuladores y dispositivos de visualidad, sitúan los objetos y las imágenes en un espacio y tiempo donde las imágenes irrumpen el mundo y toman posición en la hegemonía a través de sus articulaciones. En ese sentido el arte debe ser

pensado desde la singularidad de los objetos y explicado desde su localización cultural y política. Esta perspectiva nos permite entender a través de las articulaciones la operatividad fuera del museo de algunos proyectos como *La guerra que no hemos visto*, así como problematizar y entender la dimensión política de los artistas somático políticos.

3.3. Hegemonía y articulaciones en los estudios culturales.

Los Estudios Culturales se proponen como un campo híbrido de carácter disruptivo a la hegemonía académica, buscan la democratización de los objetos y sujetos de estudio posibilitando lecturas de la relación cultura-poder desde “lo otro” (lo racial, lo étnico, lo subalterno, lo feminista, lo postcolonial, entre otros). Los fenómenos son pensados desde su singularidad y desde su localización contextual, política y cultural. En estas operaciones articulación y hegemonía son dos conceptos necesarios para desarrollar lecturas desde este campo de estudio.

Teóricamente, la articulación puede entenderse como una forma de caracterizar una formación social sin caer en las trampas gemelas del reduccionismo y el esencialismo (...) Sin embargo, la articulación trabaja en niveles adicionales: a niveles de lo epistemológico, lo

político y lo estratégico. Epistemológicamente, la articulación es una forma de pensar las estructuras de lo que conocemos como un juego de correspondencias, no correspondencias y contradicciones, como fragmentos en la constitución de lo que entendemos por unidades. Políticamente, la articulación es una forma de poner en primer plano la estructura y el juego de poder que conlleva en relaciones de dominación y subordinación. Estratégicamente, la articulación proporciona un mecanismo para moldear la intervención dentro de una particular formación social, coyuntura o contexto. (Daryl 1996:113)

La lógica de la articulación plantea que cualquier práctica cultural es relacional, ya que la práctica cultural en sí misma es productora de relaciones que construyen el sentido de los objetos. No asume que los objetos posean un significado único o puro, sino que están en constante construcción a través de sus relaciones. Además, como metodología permite rastrear las relaciones que se establecen alrededor de un determinado fenómeno, las articulaciones que produce y las articulaciones que la constituyen. (Gamboa, 2019). Además de entender la

forma en que ciertos fenómenos sociales se relacionan en la hegemonía.⁶⁰

La hegemonía no se refiere a la construcción del consenso, sino del con- sentimiento. No busca tanto el acuerdo sobre una visión del mundo, sino más bien estar de acuerdo en que un grupo particular debe liderar la nación. La hegemonía es menos sobre la construcción de un sentido de unidad que de aceptar una estructura de mando y control. En la hegemonía, la gente no tiene que percibir el mundo en la misma forma sino aceptar la desigual distribución de poder, riqueza o libertad, etc. Simplemente se debe consentir en el liderazgo de un grupo particular. En efecto, la gente puede no estar de acuerdo en la «ideología» o en la visión de que aquellos que se encuentran en la posición de liderazgo, pero debe no ver otro grupo capaz de dirigir. En consecuencia, la hegemonía no es una lucha ideológica. (Grossberg 2004: 54)

⁶⁰ Véase Hall, Stuart "Reading Gramsci" en Hall, Stuart (1991) *Gramsci's political thought. An introduction* (Londres: ElecBook) y Mouffe, Chantal 2014 (2013) *Agonística. Pensar el mundo políticamente* (México: Fondo de Cultura Económica)

La hegemonía no busca la homogeneidad sobre una visión del mundo, sino más bien estar de acuerdo en que un grupo particular debe liderar algo. La lucha hegemónica ocurre a lo largo de la vida en sociedad incluyendo los relatos históricos y las memorias de la guerra. La hegemonía no trata de eliminar la diferencia sino de reorganizarla en unidades no homogéneas. Es dentro de las disputas de las unidades en la hegemonía donde se construye la política. (Grossberg 2004)

Dentro del espacio museal se construyen y socializan significados a través del "efecto del museo" el cual "establece formas propias de mirar a los objetos". (Alpers 1991) A partir de la socialización de discursos construidos en el espacio museal, el museo funge como un aparato regulador del ver, del significar y del narrar; un dispositivo que produce subjetividades o desubjetividades.

En ambas exhibiciones el MAMBO abrió un espacio de relativa autonomía dentro del mundo de la cultura visual donde las pinturas de *La guerra que no hemos visto* se hicieron visibles ante el Estado y se determinaron las lecturas específicas de estas. El museo además de ser un espacio de enunciación es una articulación, no solo se comporta como un cubo blanco donde

los contextos penetran a través de los objetos, deja de ser un lugar estable para configurar una zona gris de constantes articulaciones donde se abren campos de disputa y problematizaciones.

Esta perspectiva hace posible ver la naturaleza de dispositivo del museo con mayor facilidad. No obstante, si el contexto esta vez no penetra a través de los objetos a la pureza simbólica del museo ¿cómo se comporta el museo y los objetos con relación al contexto desde esta aproximación? ¿cómo se configura lo visual a través de estas mediaciones?

En los Estudios Culturales, el contexto pasa a ser un espacio donde las obras significan, pero no las define en sí mismas ni en su totalidad. Es un horizonte donde se produce y sitúa una lectura específica de determinadas obras, pero no significa que el contexto legitime en sí mismo estas prácticas o justifique totalmente su existencia. Los objetos forman parte de un contexto, pero no son objetos estables, son articulaciones y significaciones del mundo; en su configuración existen decisiones del artista originadas por un detonante contextual pero no son dadas inherentemente por este. Refiriéndose a *Sudarios* de Erika Diettes, Alejandro Gamboa realiza la siguiente anotación:

Existe un conjunto de decisiones, convenciones y marcos discursivos a partir del cual se construye el sentido de esta obra. Erika Diettes no es un canal transparente por el que las imágenes nos llegan a los espectadores, es una mediadora, un sujeto que tomó una serie de decisiones y que actúa en medio de unos significados socialmente compartidos. (Gamboa 2015: 8)

Estos planteamientos sobre los artistas y los objetos sintetizan perfectamente la forma en la que los objetos desde el horizonte cultural son una articulación. Las obras de *La guerra que no hemos visto* son una forma de significación y articulación específica de muchas en las coordenadas de justicia transicional colombiana, articulan ciertas formas de hacer ver la guerra donde los objetos más que comportarse como un condensado contextual es una relación que filtra los significados en el mundo. El objeto no es un condensado puro de la realidad y su valor de testimonio-verdad se desdibuja.

IV. *La guerra que no hemos visto* 2009-2017: una lectura de la política desde Rancière



Fig. 17 B021-0134

En el 2017 como parte de la retrospectiva *Ríos y silencios*, se volvió a exhibir *La guerra que no hemos visto* en el MAMBO, a diferencia de la exhibición del 2009, no existían vacíos que acompañaran las imágenes, en su lugar se podían leer testimonios sobre la guerra que a su vez describían lo plasmado por el autor de cada una de las pinturas. Es hasta 2017, durante el proceso de pacificación, que estos testimonios se hicieron visibles ya que, en 2009, Colombia aún se encontraba inmerso en el conflicto armado, no existían las condiciones políticas y sociales para mostrarlos y podrían representar un peligro para los autores.

Ambas exhibiciones de *La guerra que no hemos visto* corresponden a dos momentos del proceso de justicia transicional en Colombia y a dos ejercicios distintos de la política. El primero, una política en términos de Rancière, donde los “sin parte” abren un espacio en el reparto de lo sensible y se asumen dentro de otra categoría: combatiente. En este primer momento la exhibición de *La guerra que no hemos visto* se configura como un dispositivo del habla.

La segunda exhibición, disputó las memorias de la guerra desde la categoría de combatiente, culminando el ejercicio de la política. Asimismo, la exhibición hizo visible la problemática de la

autoría en el proyecto, por un lado, Juan Manuel Echevarría es el orquestador del dispositivo de habla y en contraste los objetos de la exhibición son producidos por los combatientes.

Los significados y la política de los objetos que enuncian la guerra están en constante cambio dependiendo de las articulaciones generadas y su relación con la hegemonía. Establecer una relación dialéctica de los objetos que enuncian la guerra con la hegemonía, permite una revisión constante de su posicionamiento político, un cuestionamiento a la hegemonía y a los relatos históricos contruidos desde ellos.

4.1 La voz de los “sin parte” en el reparto de lo sensible

Para Jacques Rancière la naturaleza política del hombre radica en su *logos* (palabra), cualidad que lo diferencia de los animales y permite la enunciación de un sujeto parlante con otro u otros sujetos parlantes de lo justo y lo injusto. El pensamiento político de Rancière se basa en la partición de lo sensible⁶¹ y en los “sin parte” productos de esta.

⁶¹ Rancière parte de Aristóteles y la repartición de las partes de lo común. En el pensamiento aristotélico debe existir una armonía geométrica en la *polis* que (en sus términos) genere una armonía de lo común donde cada una de las partes de la comunidad tiene un lugar según su aporte (*axiai*) al bien común. El derecho de comunidad se da en base a lo que se puede aportar a la *polis*. Véase

En la *polis* aristotélica existen tres *axiai* o títulos de comunidad, el primero "la riqueza de los pocos (los *oligoi*); la virtud o excelencia (*areté*) que da su nombre a los mejores (*aristoi*); y la libertad (la *eleutheria*) que pertenece al pueblo (*demos*)" (Rancièrè 1996:19). Cada *axiai* da origen a un régimen particular, la oligarquía de los ricos, la aristocracia de la gente de bien y la democracia del pueblo, la combinación exacta de cada *axiai* procura el bien común. Sin embargo, existe una cuenta errónea.

Es aquí donde se revela la cuenta errónea fundamental. En primer lugar, la libertad del *demos* no es ninguna propiedad determinable sino una pura facticidad: detrás de la "autoctonía", mito de origen reivindicado por el *demos* ateniense, se impone el hecho en bruto que hace de la democracia un objeto escandaloso para el pensamiento; por el mero hecho de haber nacido en tal ciudad, y muy en especial en la ciudad ateniense después de que en ésta hubiera sido abolida la esclavitud por deudas, cualquiera de esos cuerpos parlantes condenados al anonimato del trabajo y la reproducción, de esos cuerpos parlantes que no tienen más valor que los esclavos y aún menos, puesto que, dice Aristóteles, el esclavo recibe su virtud de la virtud de

su amo-, cualquier artesano tendero se cuenta en esa parte de la ciudad que se denomina pueblo, como participantes en los asuntos comunes en tanto tales.

(Rancière 1996: 20)

A diferencia de la riqueza y la virtud, la libertad está dada por el hecho de nacer en Atenas-las personas que no pertenecen al *demos* también son libres, la libertad no es exclusiva del *demos*. Por lo tanto, existe un error en la cuenta de las partes de la *polis*, un error aritmético que genera una distorsión y una condición de posibilidad para la política: los "sin parte".

Generalmente se denomina política al conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución. Propongo dar otro nombre a esta distribución y al sistema de estas legitimaciones. Propongo llamarlo *policía*. (Rancière 1996: 43)

Dentro de la partición de lo sensible existe la policía, es el orden dado de hacer y decir, establece la lógica del orden y la

dominación; la policía inscribe y define la igualdad comprobable y tangible. Es el *statu quo*.

La política no es un régimen, ni un tipo de gobierno u orden; es impura, no tiene espacios propios ni objetos, su espacio es el propio de la policía. Los sujetos políticos son operadores que unen y desunen en la configuración de las experiencias dadas por la policía. En estas coordenadas⁶² la subjetivación política es una desidentificación en un espacio donde cuentan los “sin parte” desmontando al orden policial. La política opone dos modos de contar la comunidad en la repartición de lo sensible: el modo policial y el político (de los “sin parte”); pone en comunicación dos mundos inconmensurables, no busca ser la policía, en cuanto alcanza lo anterior deja de ser política. (Rancière 2006)

4.2 2009-2017 La guerra que nos hemos visto: dispositivo de habla

En el 2009 Colombia estaba bajo el mandato presidencial de Álvaro Uribe, el programa de Estado se basó en una militarización de todos los ámbitos de la vida donde la población debía actuar como vigilante y cooperar con el Estado para erradicar a los “terroristas” que atentaban contra la paz. En el programa de Uribe no había ninguna guerra ni víctimas sino terroristas que estaban en contra de la prosperidad colombiana. La figura del terrorista dentro del programa de Uribe al ser tan difusa permitía un libre ejercicio de la violencia sobre los cuerpos negados, innecesarios y subversivos para el Estado. Sin embargo, ese año se desarrolló e inauguró en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), la exhibición de un proyecto que desde su título parecía provocador y una toma de posición: *La guerra que no hemos visto*.

La exhibición mostraba noventa pinturas pertenecientes a un grupo mayor que fueron producidas por ex combatientes, parecían de una factura inocente, sin embargo, eran historias realizadas por víctimas-victimarios⁶³ que plasmaban los horrores

⁶³ Ocupo el binomio víctima-victimario para alejarme de una diferenciación moral y caer en una victimización de los sujetos. Muchos de los ex combatientes

de la guerra, torturas, desapariciones, masacres, cercenados y demás actos que la parte más oscura de la naturaleza humana y el horizonte histórico pudieran permitir o tolerar.

En la sala de exhibición al lado de cada pintura existía un vacío donde debía ir colocado un texto con el testimonio que estaba plasmado en la pintura, “los vacíos en esta muestra no son descuidados sino construcciones que apuntan tanto a remarcar las limitaciones de la palabra como a señalar los riesgos del silencio” (Tiscornia 2009: 24). En *La guerra que no hemos visto* los silencios y las pinturas se articulaban para hacernos ver una guerra que el Estado colombiano no reconocía.

La guerra de que no hemos visto supone una primera fricción ante el programa de Estado de Álvaro Uribe; mientras el Estado niega rotundamente la guerra y las víctimas, el título del proyecto y la exhibición están declarando abiertamente desde la institución arte que existe una guerra que no queremos ver y con ello a las víctimas-victimarios

se unieron a las diversas facciones del conflicto armado cuando eran niños y muchos de ellos bajo represalias. De esta forma la frontera de víctima y victimario se desdibuja, lo que hay son cuerpos y sujetos en medio de un sistema necropolítico.



Fig.18 C13-0306

Si se valora a las pinturas de la exhibición en un sentido de efectividad, no logran desmontar la noción de terrorista configurada por Uribe ni inciden o cambian las políticas del Estado durante el proceso de justicia transicional en Colombia. Sin embargo, su principal objetivo era “mostrar los horrores de la guerra” que el Estado se negaba a reconocer. *La guerra que no hemos visto* desdibujó la frontera víctima- victimario e hizo visible la zona gris donde las víctimas-victimarios forman parte de un mismo marco de muerte, desplazando la construcción oficial de terrorista.

El nombrar y definir a un grupo determinado de personas, les asigna un lugar en la partición de lo sensible son contados, numerados, nombrados, e integrados a la policía. Los autores de esta serie de pinturas al no ser visibles y no localizarse o asumirse dentro de los dos registros policiales del Estado: “terroristas” o “gente buena”; están fuera del conteo policial, no hay quien pueda asignarles un estatuto de sujetos, no sabemos quiénes son ante la policía.

Los autores de las pinturas se desidentifican de las categorías contables del Estado, pero se reconocen en otra: combatientes. Este momento de desidentificación con el lugar asignado abre un espacio que configuró un momento político donde *La guerra que*

no hemos visto es un dispositivo de habla que da la capacidad de enunciar y de abrir otra categoría dentro del reparto de lo sensible.

Ahora bien, aunque los cuadros de “La guerra que no hemos visto” narran acontecimientos puntuales, lo político de este trabajo no está propiamente en su contenido; más que aquello que se narra puntualmente, lo político está en la posibilidad misma de narrar: “...en escuchar como a seres dotados de palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos”. Es decir, lo político en este proyecto está en la construcción del dispositivo que activa el habla de los participantes. (Rubiano 2018: 68)

El proyecto da la capacidad de enunciar a los excombatientes y de obtener una agencia, permite una distancia de lo que se concibe como terrorista y se desdibuja la frontera de víctima-victimario. En la exhibición del 2009, las fichas técnicas no incluían los testimonios de los ex combatientes, tal gesto tenía repercusiones no solo en su recepción, también en su ejercicio de la política.

Esta exclusión, aunque posiblemente justificada, tiene implicaciones para la recepción de la exposición y la publicación: se abstrae el referente, la geografía de la guerra deviene en paisaje genérico (montañas, ríos, árboles), se invisibiliza la motivación y la responsabilidad de cada uno de los ejércitos, se hace imposible distinguir entre la confesión personal y la imprecación al enemigo.

(Gamboa 2014: 17)

La representación que se hace de la guerra abstrae y elimina cualquier tipo de señalamiento/reflexión acerca de las condiciones estructurales de la guerra; como si la guerra no fuera una confrontación de proyectos políticos, sino un accidente entre hermanos. (Gamboa 2019)⁶⁴ Además, al no existir nombres, ni escritos, las pinturas no alcanzan un estatuto de testimonio.

Durante la retrospectiva sobre el trabajo de Juan Manuel Echavarría *Ríos y silencios* (2017), se exhibieron por segunda vez y con una distancia de 8 años en el MAMBO, las pinturas de *La guerra que no hemos visto*. A diferencia de la primera exhibición del proyecto, los vacíos en las fichas técnicas fueron sustituidos

por textos que narraban memorias de la guerra y aparecían los nombres de los excombatientes. El horizonte político de la exhibición era totalmente distinto al 2009, estaba firmado *el Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera (2016)*.

El programa de político de Santos estaba basado en la pacificación y la unidad dentro de lo diferente, esto además de valerle el Premio Nobel de la Paz en 2016, hizo posible que los nombres y textos de los excombatientes se mostraran en la retrospectiva. En esta exhibición la figura del terrorista que fuera ocupada y difundida por Uribe se desmoronó y en ese momento inició a través de las pinturas una disputa por el sentido de las memorias de la guerra a la luz del proceso de pacificación.

Con la exhibición de los testimonios y nombres junto con las pinturas, durante la retrospectiva del autor, los "sin parte" se integraron al régimen policial como combatientes con este hecho el ejercicio de la política culminó. Sin embargo, esto les permitió disputar las memorias de la guerra desde las categorías policiales.

A través de las pinturas y los textos, los ex combatientes están construyendo una imagen propia⁶⁵ diferente a la visualidad⁶⁶ asignada del Estado que no reconoce la guerra, sus consecuencias, autores y víctimas-victimarios; en la visualidad del Estado solo hay "terroristas". En la retrospectiva se da rostro a la figura abstracta del terrorista y lo configura como sujeto con agencia política de testigo; lo humaniza. Este proceso significa una política de y dentro de la policía, donde se está reajustando y disputando la partición de lo sensible sin renunciar al lugar asignado originalmente, ex combatiente. Entre la lógica visual del Estado y las pinturas de *La guerra que no hemos visto* hay una disputa por el derecho a mirar donde "hay una dimensión sociológica de los procesos de mediación que no debe ser ignorada (aunque frecuentemente lo es)." (Yepes 2014:28)

⁶⁵ Véase Gamarnik, Cora. "La imagen de la "subversión": cómo se construyó la imagen del enemigo (1976-1979)" en *Sudamérica : Revista de Ciencias Sociales*, (Argentina)No. 7, p. 19-52. Disponible en <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/sudamerica/article/view/2531>

⁶⁶ A partir de las reflexiones de Rancière sobre la partición de lo sensible, Nicholas Mirzoeff estructura lo que denomina *right to look* o derecho a mirar. "Lo opuesto al derecho a mirar no es la censura, sino la visualidad, esa autoridad que nos ordena seguir adelante y se reserva la posibilidad exclusiva de ver" (Mirzoeff 2016:32) El derecho a mirar es opuesto a la visualidad (*visuality*) que es la lógica visual del poder⁶⁶. "Se trata de reivindicar una subjetividad con la autonomía suficiente para organizar las relaciones entre lo visible y lo decible. El derecho a mirar confronta pues al policía que nos dice, «sigan su camino. No hay nada que ver aquí»" (Mirzoeff 2016: 31-32) Para un análisis más profundo sobre la *visuality* en la cultura visual, véase Mirzoeff Nicholas "On *visuality*" en *Journal of visual culture* (London, Thousand Oaks, CA and New Delhi) Vol 5(1), 2006 pp. 53-79). Y Foster, Hall (1988) *Vision and visuality* (Seattle: Bay Press).

Estas pinturas realizan una doble operación; más allá de su materialidad pictórica se le semantiza y agencia como un testimonio visual, un registro hecho por alguien que ejecutó o vivió de primera mano la experiencia de la guerra. El soporte pictórico no solo los hace testigos: los humaniza y los agencia como sujetos sensibles capaces de hacer producciones pictóricas. El ejercicio de la política en la exhibición del 2017 radica en su potencial de disputar la construcción de las memorias de la guerra en la hegemonía; a través de un dispositivo de habla que se articula con el MAMBO, excombatientes, el capital simbólico del autor y el público.

4.3 El problema del autor en *La guerra que no hemos visto*

En la exhibición del 2017 se hizo visible la problemática de la autoría de *La guerra que no hemos visto*. La figura del autor en el arte occidental sostiene algunos preceptos que hoy en día son en mayor o menor medida operantes: la unicidad de la obra, la originalidad y el genio. "En un sentido clásico, un autor es un creador que ha laborado de manera autónoma y por lo tanto precede a su propia creación" (Yepes s/f: 11). En las pinturas de *La guerra que no hemos visto* existe una ambivalencia, el autor de cada una de las pinturas son los ex combatientes y Juan Manuel Echavarría el orquestador del dispositivo de habla, es nombrado y gana capital simbólico en cada exhibición.

En el proyecto de Juan Manuel Echavarría, las funciones de la autoría son ambivalentes. Por un lado, el artista niega ser el autor de las pinturas que constituyen *La guerra que no hemos visto*. Echavarría se ve a sí mismo como un catalizador, un agente que ha propiciado que el proyecto ocurra; ciertamente, su capital simbólico como artista y autor le ha ayudado a obtener los recursos necesarios para llevar a cabo su proyecto. (Yepes s/f:12)

Echavarría ocupa su agencia y capital simbólico para gestionar recursos, agenciar a los demás y a su vez aumentarlo. “El artista se beneficia en un sentido público: su posicionamiento en el campo del arte como un artista relevante es afianzado a través del proyecto”. (Yepes s/f: 12) El artista legitima su agencia mientras construye, da voz y abre un espacio para la enunciación y agenciamiento de los ex combatientes permitiendo un entendimiento otro de la guerra.

En *La guerra que no hemos visto* Echavarría no solo funciona como un elemento que agencia a los excombatientes, también es un articulador y un dispositivo en términos de Agamben que produce subjetividades sobre la guerra.

La exposición/publicación está atravesada por un tamiz de preconceptos y suposiciones a través del cual pasan las imágenes de la guerra de una manera en apariencia transparente, un tamiz a través del cual reconocemos —o mal reconocemos— nuestra noción de guerra.

Entre las pinturas realizadas abundaban imágenes como *Mickey Mouse*, *Winnie Pooh*, palomas de la paz, paisajes idílicos y, sobre todo, recuerdos de infancia. “Después de los recuerdos de su infancia vinieron las memorias de la guerra”

Sin embargo, de esos 420 cuadros se seleccionaron y expusieron noventa, ninguno de ellos con referencia a paisajes idílicos, *Mickey Mouse* o recuerdos que no fueran de la violencia. ¿Por qué esta selección?

(Gamboa: 2016: 17)

En *La guerra que no hemos visto*, existen mediaciones en la forma en la que se hace ver, es una construcción. En el trayecto de los objetos, de los talleres a la sala de exhibición, el autor realizó una selección de lo que considera representan los testimonios o la guerra en Colombia. En un sentido pragmático es una selección de lo que cabe en un espacio museístico, sin embargo, representa un tamiz a las voces que busca agenciar. Gamboa hace notar que las representaciones de la guerra no están exentas de construir, replicar e institucionalizar estereotipos que al llegar al museo generan una subjetividad sobre lo que es o debe ser la memoria de la guerra; con un riesgo latente a una asceptización del pensamiento crítico.

En la configuración de *La guerra que no hemos visto* Echavarría tiene una intención e intereses específicos previos al trabajo con los ex combatientes. A lo largo de los talleres se materializan diversos cuadros que son seleccionados de acuerdo a las intenciones y el discurso curatorial del autor. El proyecto abre un espacio de enunciación a los ex combatientes, pero no es un

canal transparente, los ex combatientes son los productores de las imágenes que materializan las intenciones específicas previas de Echavarría que les permitirá enunciarse, pero a su vez permitirá consolidar la trayectoria de Echavarría.

En un sentido benjaminiano sería prudente hacerlos productores que abran nuevos espacios de enunciación y de disputas por la memoria, una movilización que no requiera forzosamente la figura de Echavarría para ser legitimada. Cabe cuestionarnos después del proyecto ¿Qué sucede con los excombatientes? ¿Qué sucede con su inserción en la vida pública?

4.4 El museo como zona liminal y la relación dialéctica objetos- hegemonía.

Por cierto, los adivinos que lo interrogaban para saber qué ocultaba en su seno no hacían la experiencia de un tiempo homogéneo ni vacío. Quien considere así las cosas podrá, tal vez, discernir de qué manera el tiempo pasado fue objeto de experiencia en la rememoración: de la manera, justamente, que hemos dicho. Como se sabe, los judíos tenían prohibido predecir el futuro. La Torá y la plegaria les enseñaban, en cambio la rememoración. Para ellos, la rememoración desencantaba el porvenir al cual sucumbieron quienes buscaban conocimientos en los adivinos. Pero para los judíos, no obstante, el futuro no se convirtió en un tiempo homogéneo y vacío. Pues en él cada segundo era la puerta estrecha a través de la cual podía pasar el Mesías.

(Benjamin en Löwy 2002: 163)⁶⁷

⁶⁷ Las *Tesis de la filosofía de la historia*⁶⁷, se pueden calificar de ser un texto encriptado, utiliza metáforas de muy distintas tradiciones de pensamiento, Michael Löwy realiza una lectura de estas obras desde tres fuentes que identifica en el trabajo del filósofo alemán

Para lograr interpretar, me parece indispensable situarlo en la continuidad de la obra benjaminiana. Tratemos de señalar, en la trayectoria de su pensamiento, los momentos que preparan o anuncian el texto de 1940.

En esta tesis⁶⁸ podemos percatarnos de la influencia del pensamiento mesiánico judío en la obra de Benjamin, este rechaza la idea de las personas que acuden a los adivinos en busca de información, ya que, significa que están sometidos por la idea de futuro, condenándose a la pasividad de lo inevitable (Löwy 2002)

“Benjamin pertenecía una tradición disidente, la de aquellos a quienes se llamaba *dohakei haketz*⁶⁹, los que “precipitan el fin de los tiempos” (Löwy 2002: 164); los *dohakei haketz* se oponían a una idea de progreso, no esperaban la llegada del mesías sino precipitaban su llegada⁷⁰,

La filosofía de la historia de Benjamin abreva en tres fuentes muy diferentes: el romanticismo alemán, el mesianismo judío y el marxismo. No se trata de una combinación o “síntesis” ecléctica de esas tres perspectivas (aparentemente) incompatibles, sino de la invención, a partir de ellas, de una nueva concepción profundamente original. (Löwy 2002: 16)

⁶⁸ Véase “Tesis XVIII parte B” en Benjamin, Walter (2008) *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos* (México: Editorial Itaca-UACM) Las *Tesis de la filosofía de la historia* surgen en medio de un hecho que generó un impacto en Benjamin, el Pacto Ribbentrop-Mólotov, el cual es un tratado de no agresión entre la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y la Alemania Nazi; hasta antes de ese hecho Benjamin creía que, aunque existiera régimen soviético, el cual calificaba como “una dictadura personal con todo su terror” (Benjamin en Löwy 2002: 35) existía la posibilidad de la emancipación de los trabajadores. Junto con *las Tesis de la filosofía de la historia* el capítulo “Fueuermelder” de *Dirección única*, es un texto que intenta llamar la atención de sus contemporáneos sobre las emergencias que se aproximan.

⁶⁹ Junto con Benjamin en esta tradición se encontraba Franz Rosenzweig

⁷⁰ Esta idea Benjamin la toma de Franz Rosenzweig de su libro *La estrella de la redención* (1922)

renunciar a la idea de tiempo progresista significa que el momento de la llegada del mesías puede ser cualquiera.

Para Benjamin en cualquier momento el mesías puede llegar, las condiciones de la llegada están siempre dadas. Cabe señalar, que el mesías es una metáfora de la revolución proletaria, Benjamin llama a no esperar las condiciones perfectas para iniciarla, sino que siempre están las condiciones dadas para una revolución.

El museo como dispositivo y como espacio representa esa “puerta pequeña” por la que entrará el Mesías, no me interesa sugerir que a través de este iniciará una revolución proletaria sino como un articulador que mantiene un espacio abierto para el agenciamiento y la construcción de memorias “otras” de la guerra en los Estados gore. Su naturaleza de dispositivo permite disputar la configuración de subjetividades, no es un espacio neutral, es una zona liminal de disputas. El museo abre espacios de enunciación y de configuración de otras subjetividades, una plataforma de toma de posición de los artistas.

Sin embargo, el museo no está exento de ser una institución que presenta problematizaciones en términos de Alpers, por esa razón no está exento de institucionalizar prejuicios. Por tal motivo las producciones de guerra y de los artistas somático-

políticos presentados en sus salas deben devenir en objetos que establezcan una relación dialéctica con la hegemonía política.

El antiguo verbo griego *dialegestai* significa
controvertir, introducir una diferencia (*dia*)
en el discurso (*logos*)
(Didi Huberman 2013:82)

En las exposiciones de *La guerra que nos hemos visto* se exhiben pinturas realizadas por ex combatientes, sin embargo, en cada una de ellas el horizonte histórico político modifica el modo de hacer ver la guerra en dos momentos del proceso de justicia transicional durante los mandatos presidenciales de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) y de Juan Manuel Santos (2010-2018).

La guerra que no hemos visto toma posición durante el conflicto armado colombiano, involucra personas que forman parte de un entramado social donde lo que se afecta más allá de ser un mero espectador es un agente en una red político-cultural. Las producciones de arte que enuncian, problematizan o representan la guerra están en una zona gris entre la institución arte, el arte, la esfera pública y el Estado, reconfigurándose constantemente a la luz del presente.

El museo es un dispositivo donde se estabiliza lo que es la guerra y los significados de los objetos que la representan. Es un espacio que media nuestra relación con los objetos produciendo una subjetividad determinada, pudiendo configurarse como un espacio disruptivo. En palabras de Yepes:

En un país como Colombia, el potencial político del arte yace, no solamente en la obra, sino en las relaciones contextuales que ella crea e instaura; sin embargo, esto no constituye una denegación de los espacios institucionales del arte, sino que señala hacia una comprensión de los bordes de dichos espacios como lugares estratégicos, así como la posibilidad de transitar tácticamente a través de ellos.

(Yepes s/f:02)

Estos objetos nos llevan a repensar el campo del arte, "sostengo que el campo institucional del arte no es en sí el locus donde la política de las obras referidas se hace relevante, aunque tampoco podemos localizarla en su "afuera". Estas obras se pueden caracterizar, no por su ubicación en el centro del campo del arte, sino en la frontera". (Yepes s/f: 2) Sus obras son, "desde este punto de vista, intervenciones estéticas cuyo potencial político reside en su capacidad de incidir sobre contextos que se

encuentran allende las fronteras del arte institucional, pero que, a su vez, aprovechan el contexto del arte para emerger, circular y tener visibilidad". (Yepes s/f: 3)

En ambas exhibiciones de *La guerra que no hemos* el hacer ver estas obras se configuró de acuerdo al horizonte político. En otras palabras, alguna modificación en el panorama político modificó el posicionamiento y la articulación política en estos objetos. Entender estas reconfiguraciones a través de sus articulaciones y de los cambios en el panorama político, hace necesario revisarlas constantemente y ponerlas en diálogo con la hegemonía. Establecer una relación dialéctica entre el objeto y la hegemonía.

Quien se dispone a acercarse a su propio pasado enterrado debe comportarse como un hombre que excava. Sobre todo, no debe temer volver una y otra vez hacia uno y el mismo estado de cosas, esparcirlos, como uno esparce la tierra, revolverlos, como uno revuelve la tierra. Pues los "estados de cosas" no son más que capas, que sólo entregan aquello por lo que vale la pena la excavación a la investigación más cuidadosa. (...) Y es sabido que en las excavaciones es conveniente proceder de acuerdo a planes. Pero también es igualmente imprescindible la

espátula cuidadosa, tanteando en el suelo oscuro. Y se engaña acerca de lo mejor aquél que solo hace inventario de lo hallado y no puede indicar en el suelo actual el lugar y la posición en el que se encontró lo viejo. Del mismo modo, los recuerdos verdaderos deben no tanto informar como indicar el lugar exacto en el que el investigador se apoderó de ellos. En estricto sentido épico y rapsódico, un verdadero recuerdo debe poder dar por este motivo al mismo tiempo una imagen de aquel que recuerda, igual que un buen arqueólogo debe presentar un informe no sólo de los estratos de los que provienen los objetos encontrados, sino, sobre todo, de aquellos que tuvieron que ser atravesados antes.

(Benjamin en Vargas 2002:103)⁷¹

Establecer una relación dialéctica entre los objetos y la hegemonía permite que no se institucionalicen y establezcan totalmente los significados de los objetos que enuncian, representan o problematizan la guerra, sugiere una revisión constante y un cuestionamiento a la hegemonía y a los relatos

⁷¹ Las imágenes dialécticas condensan la historia en ellas, son un tiempo suspendido, la dialéctica permite leer ese tiempo suspendido donde se encuentra el presente con el pasado y se abre un trabajo de memoria y de movilización crítica. "El arte según Brecht desmonta y vuelve a montar la historia para mostrar su tenor político". (Huberman 2013: 102)

históricos desde ellos. Permitiendo hacer evidentes sus tensiones y estereotipaciones latentes en ellos. En las pinturas de *La guerra que no hemos visto* permite dejar de verlas como pinturas *naïf* y de problematizar la guerra en términos víctima-victimarios para situarla en una red político, social y cultural donde emerge con sus agentes; permitiendo problematizar la forma en la que construimos y gestionamos el uso político de nuestra historia, representación y de la memoria.

Conclusiones

Colombia como muchos países del sur global a lo largo de su historia ha visto dinamizadas múltiples violencias que han formado un entramado en las dinámicas políticas y sociales, derivando en Estados gore donde las violencias hacia los cuerpos y el Estado forman una zona gris.

El programa político de Álvaro Uribe utilizó la figura del terrorista para ampliar los poderes del Estado hasta un Estado de excepción. Este programa permeó el programa político y de pacificación de Juan Manuel Santos, además de las dinámicas sociales colombianas. En los mandatos presidenciales de Uribe y Santos se desarrollaron los procesos de justicia transicional: *Ley de Justicia y Paz (ley 95 de 2005)* y el *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera* (2016).

En estas coordenadas de justicia transicional se llevó a cabo el proyecto *de La guerra que nos hemos visto* con los ex combatientes desmovilizados de la *Ley de Justicia y Paz (ley 95 de 2005)* y su posterior exhibición en 2017 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá donde gracias a la firma del *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una*

Paz Estable y Duradera (2016) se pudieron mostrar los testimonios de los ex combatientes.

La guerra que no hemos visto es un proyecto que no ha estado libre de polémica y que ha abierto debates en torno a la desmovilización de guerrilleros y paramilitares, así como de la amnistía, la memoria histórica y los testimonios de la guerra. Autores como Alejandro Gamboa, Ana Tiscornia, Rubén Yepes y Elkin Rubiano las han señalado en trabajos anteriores.

En la categoría de artista somático- político los artistas que viven situaciones de extrema supervivencia como los conflictos armados, su producción de manera casi natural se dirige a enunciar dichas problemáticas. Sin embargo, cuando Rueda acuña la categoría de artista somático-político omite algo que desde la perspectiva de los Estudios Culturales es más evidente: existe una agencia política y toma de postura de los autores; esta invisibilizando la capacidad de decisión de estos derivando, en una justificación de los mecanismos de representación.

A partir de las categorías de índice y de retorno a lo real podemos articular un primer marco de sentido de *La guerra que no hemos visto*. Sin embargo, desde esta perspectiva de lectura

los objetos son entendido como índices y no se puede articular una lectura de su incidencia más allá del dispositivo museo. Explicar estas piezas desde la tradición de la historia euroamericana del arte no logra cubrir el espectro de complejidad y siempre nos remitirá al espacio museal como única explicación.

Los Estudios Culturales permiten ampliar las lecturas de los objetos que enuncian la guerra a partir de contexto y de sus articulaciones con diversas esferas y actores. Desde esta perspectiva *La guerra que no hemos visto* tiene un momento de articulación dentro del arte, pero sus lecturas no dependen únicamente de este.

En esta perspectiva de análisis el museo y el autor pasan a ser articuladores que tienen una agencia y una responsabilidad política en los discursos y contenidos que generan. El entendimiento del objeto depende de su singularidad contextual y del horizonte político donde está dialogando; cuando el contexto o la hegemonía política cambia, la política y la agencia del objeto también lo hará dependiendo de las articulaciones construidas. No existe un significado único y original de un objeto.

La política de los objetos que enuncian la guerra es cambiante, se necesita entender la forma en la que se configura y reconfigura como un actor más en el panorama político contemporáneo. Establecer una relación dialéctica entre el objeto y la hegemonía hace visible la forma en que construye su política, toma posición y disputan la construcción de las memorias de la guerra; permitiendo pensar nuevas estrategias desde el arte para la resistencia política.

Entender *La Guerra que no hemos visto* desde su contexto y horizonte político permite comprender las coordenadas históricas que poseen las piezas y las categorías para entenderlas. A partir de estos planteamientos podemos afirmar que *La guerra que no hemos visto* ha hecho visible sus múltiples posicionamientos y la forma en la que el arte puede agenciar a los sin parte en el reparto de lo sensible.

La importancia de este proyecto radica en que hace tangible la violencia durante el conflicto armado desde la perspectiva de los perpetradores sin caer en un enjuiciamiento por facciones o de víctimas- victimarios. *La guerra que no hemos visto a través del arte* logra darles un espacio de enunciación y los agencia como sujetos.

En un país donde la violencia hacia los cuerpos ha sido un panorama recurrente en su historia Juan Manuel Echavarría toma partido a través de estrategias artísticas que rebasan las lógicas de la representación y de la presentación para abrir espacios de enunciación para los sin parte, permitiendo cada vez más cuestionar la hegemonía y las memorias de los conflictos armados contruidos desde el Estado.

Sin embargo, este proyecto no deja de ser problemático desde su construcción, los excombatientes realizan las materializaciones de un discurso prefigurado por Echavarría, haciendo visible que la guerra y las memorias siempre están filtrados por agentes de poder, abriendo y a la vez enmudeciendo los relatos o imágenes que consideren innecesarias para sus construcciones discursivas.

Notas finales

Mientras terminó las correcciones del borrador de esta tesis sucedieron las elecciones presidenciales en Colombia donde el ganador fue Iván Duque candidato de un partido de derecha, el cual simpatiza con los proyectos Uribistas y declaró que “habrá que hacer correcciones al pacto de paz”.

El pasado mes de febrero el Ministerio de Cultura pidió las renuncias de Consuelo Gaitán directora de la Biblioteca Nacional; Daniel Castro, director del Museo Nacional; y Armando Martínez, director del Archivo General de la Nación. Al mismo tiempo que se solicitaban las renuncias, se presentó a Darío Acevedo como nuevo director del Centro Nacional de Memoria Histórica, Acevedo sostiene que “no hubo conflicto armado en Colombia”. Tal nombramiento parece incongruente, una institución que su misión y visión es documentar las atrocidades del conflicto armado dirigida por alguien que niega su existencia.

Esto representa una reestructuración no solo de las instituciones culturales colombianas, también de la memoria del conflicto armado, sin duda, un desafío para la sociedad colombiana en pleno proceso de “pacificación”. Este giro

conservador de nuevo pone en juego el papel del arte, los artistas y los museos para no permitir más proyectos fascistas y para entenderse como sitios desde donde se disputa la memoria y el sentido de la guerra, espacios para la disidencia, espacios para la política.

Fuentes de Consulta

Bibliografía

Adorno, Theodor, Horkheimer, Max (1988) *La industria cultural. El iluminismo como mistificación de masas* (Buenos Aires: Sudamericana)

Agamben. Giorgio 2005 (2003) *Estado de excepción. Homo sacer II, I* (Madrid: Adriana Hidalgo Editora)

Agamben. Giorgio (2014) *Qué es un dispositivo. Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino* (Madrid: Adriana Hidalgo Editora)

Alpers, Svetlana "The museum as a way of seeing" en Karp, Ivan, D. Lavine, Steven (1991) *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display* (Washington: Smithsonian Institution Press) p.p 25-32

Benjamin, Walter 2015 (1935) *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (Madrid: Casimiro)

Benjamin, Walter (2004) *El autor como productor* (México:

Editorial Itaca

Burello, Marcelo G. (2012) *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía* (Buenos Aires: Miño y Dávila)

Butler, Judith 2010 (2009) *Marcos de guerra: las vidas lloradas* (España: Paidós)

Calveiro, Pilar (2012) *Violencias de Estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global* (México: Siglo XXI)

Castro V, Maria Clemencia "Verdades de la Guerra ... en tiempos de salida" en Echavarría et al. (2009). *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica* (Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro) p.p 50-56

Cremades, Francisco, et al (1992) *Guía para el estudio de la historia del arte*, (España: Catedra)

Daryl Slack, Jennifer " the theory and method of articulation in cultural studies" en Hall, Stuart 2005 (1996) *Critical dialogues in cultural studies* (Londres- New York: Routledge)

Diéguez, Ileana (2016) *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor* (México: UANL)

Echavarría et al. (2009). *La guerra que no hemos visto. Un*

proyecto de memoria histórica (Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro)

Fukuyama Francis 2006 (1992) *El fin de la historia y el último hombre* (Madrid: Planeta)

Foster Hall 2001 (1996) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal)

Foster, Hall (1988) *Vision and visuality* (Seattle: Bay Press)

Grupo de Memoria Histórica (2008) *Trujillo. Una tragedia que no cesa. Primer informe de memoria histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación*. (Bogotá: Planeta)

Hall, Stuart, Mellino, Miguel 2011 (2007) *La cultura y el poder. Conversaciones sobre los estudios cultural studies* (Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores)

Huberman, George-Didi (2008) *Cuando las imágenes toman posición* (Madrid: A.Machado libros)

Löwy, Michael 2003 (2001) *Aviso de incendio* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica)

Malagón-Kurka, María Margarita (2010) *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de*

violencia: Beatriz Gonzalez, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa (Colombia: Uniandes)

Mattelart, Armand, Neveu,Érik (2004) *Introducción a los estudios culturales* (Barcelona: Paidós)

Mbembe, Achile 2011 (1999) *Necropolítica*, (España: Melusina)

Melo, Jorge Orlando (2017) *Historia mínima de Colombia* (México: Colmex)

Mirzoeff, Nicholas 2016 (2015) *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura Visual* (México: Paidós)

Mirzoeff, Nicholas 2003 (1999) *Una introducción a la cultura Visual* (España: Paidós)

Mouffe, Chantal 2014 (2013) *Agonística. Pensar el mundo políticamente* (México: Fondo de Cultura Económica)

Moxey, Keith "Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales" en Moxey, Keith 2003 (2000) *Teoría, práctica, persuasión* (Barcelona: Ediciones del Serbal)

O'Doherty, Brian (1999). *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. (Berkeley/Los Ángeles/ Londres:

University of California Press)

Palacios, Marco (2002) *El café en Colombia 1850-1970. Una historia económica, social y política* (México-Colmex)

Panofsky, Erwin (2001) *Estudios sobre iconología*, (España: Alianza Editorial)

Pierce, Charles (1955) *Logic as semiotics: the theory of signs, philosophic writings of pierce* (New York: Dover publications)

Rancière, Jacques (1996) *El desacuerdo. Política y filosofía* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC)

Rancière, Jacques (2006) *Política, policía, democracia* (Chiles: LOM Ediciones)

Richard, Nelly 2013 (2007) *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (Argentina: Siglo XXI Editores)

Roca, José y Juárez, Sylvia (2012) *Transpolítico. Arte en Colombia 1992-2012* (Lunweg: Barcelona)

Rueda, Santiago (2009) *Una línea de polvo. Arte y drogas en Colombia* (Bogotá: Fundación Gilberto Álzate Avendaño)

Sanchez G, Gonzalo "La Guerra y la Mirada" en Echavarría et al. (2009). *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de*

memoria histórica (Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro)
p.p 44-48

Schmitt, Carl 2009(1932) *El concepto de lo político* (Madrid:
Alianza Editorial)

Sontag Susan (2006), *Sobre la fotografía* (México: Santillana)

Szurmuk, Mónica, Mckee, Robert (Editores) 2013 (2009)
Diccionario de Estudios Culturales latinoamericanos (México:
Siglo XXI-Instituto Mora)

Tiscornia, Ana, "La guerra que no hemos visto" en Echavarría
et al. (2009). *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de
memoria histórica* (Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro)
p.p 22-30

Valencia, Sayak (2016) *Capitalismo Gore*, (México: Paidós)

Villamizar, Dario "Historias contadas amuchas manos" en
Echavarría *et al.* (2009). *La guerra que no hemos visto. Un
proyecto de memoria histórica* (Bogotá: Fundación Puntos de
Encuentro)

Vasari, Giorgio 2011 (1550) *Las vidas: de los más excelentes
arquitectos, pintores y escultores desde Cimabue a nuestros
tiempos*, (España: Catedra)

Wolfflin, Heinrich (1986) *Renacimiento y barroco*, (Madrid: Paidós Ibérica)

_____ "Sacando la guerra que de la abstracción. Conversación Ana Tiscornia-Juan Manuel Echavarría) en Echavarría *et al.* (2009). *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica* (Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro) p.p 32-78

Artículos de revistas

Feldman, Jonathan "Modernidad/posmodernidad: dos casos museísticos" en ASRI *Arte y sociedad*. Revista de investigación, (Argentina), Vol. 9, octubre 2015

Gamarnik, Cora. "La imagen de la "subversión": cómo se construyó la imagen del enemigo (1976-1979)" en ***Sudamérica : Revista de Ciencias Sociales***, (Argentina)No. 7, p. 19-52. Disponible en <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/sudamerica/articulo/view/2531>

Gamboa, Alejandro, "Hacer ver: representaciones de la guerra en Colombia", en *Reconocimientos a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia 2014-2015*, (Colombia), versión #

11, 2015

Gamboa, Alejandro, "Victimas del arte", en *Reconocimientos a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia 2015-2016*, (Colombia), versión # 12, 2017

Giancaglia, M "Hegemonía. Concepto clave para pensar la política" en *Tópicos* (Argentina), Vol. 10, 2002, p.p 151-159

Grossberg, Lawrence, "Entre consenso y hegemonía: notas sobre la forma hegemónica de la política moderna", en *Tabula rasa*, (Colombia), No. 2 enero-diciembre 2004, p.p 49-57

Krauss, Rosalind, "Notes on the index: Seventies art in America", en *October* (Estados Unidos), Vol. 3, Spring 1977, p.p 68-81

Krauss, Rosalind, "Notes on the index: Seventies art in America Part 2, en *October* (Estados Unidos), Vol. 4, Autumm 1977, p.p 58-67

Mirzoeff, Nicholas "the right to look" en *Revista científica de información y comunicación* Vol. 13, 2016, p.p 29-65

Mirzoeff Nicholas "On visuality" en *journal of visual culture* (London, Thousand Oaks, CA and New Delhi) Vol 5(1), 2006 pp. 53-79

Rubiano, Elkin. "La guerra que no hemos visto y la activación del habla" en *Estudios de Filosofía, Universidad de Antioquía*, No. 58, (Colombia) p.p 65-98.

Vargas, Mairela "El problema del tiempo histórico y la imagen dialéctica en Walter Benjamin", en *Revista latinoamericana de Filosofía*, Vol. XXXVIII, No. 1, otoño 2012, p.p 85-108

Yepes, Rubén, "Afectos sublimes. Representaciones de la violencia y el horror en el arte colombiano" Consultado en https://www.academia.edu/4081479/Afectos_sublimes_Representaciones_de_la_violencia_y_el_horror_en_el_arte_contemporáneo_colombiano

Yepes, Rubén "El escudo de Atenea: cultura visual y guerra en Colombia" en *Cuadernos Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, (Bogotá) Vol. 9, No. 2, 2014 p.p 23-43