

La violencia en Colombia: una perspectiva desde el arte¹

Sandra Johana Silva-Cañaverál²

Facultad de Bellas Artes y Humanidades, Universidad Tecnológica de Pereira/ COLCIENCIAS,³ Colombia.

Fecha de recepción: 03/03/2012. Fecha de aceptación: 15/06/2012.

Resumen

El artículo, producto de una investigación-creación, aborda la relación entre arte y violencia en Colombia. Se realiza una sucinta caracterización de tres períodos de la violencia delimitados por reconocidos historiadores; y se analiza el caso de la masacre de Trujillo, con base en los resultados obtenidos por el grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. Se expone un breviarío de las obras más destacadas del arte colombiano que hacen referencia a la violencia, y se reflexiona en torno a la postura que el artista debe adoptar al abordar ese tema. Se presentan algunas de las obras artísticas que han surgido a partir de la masacre de Trujillo, así como de los ríos colombianos, por ser lugares en los que convergen la tragedia que surge de la violencia y la experiencia del duelo sin solución. Finalmente, se presenta la obra que surgió del proceso de investigación: *Río*, que articula el paisaje y el contramonumento como categorías para la exploración creativa.

Palabras clave

Arte y violencia, historia y memoria, contramonumento.

Violence in Colombia: an artistic perspective

Abstract

*The article is the product of a research/creation dealing with the relation between art and violence in Colombia. It begins by giving a brief description of three well-delimited violent periods according to outstanding historians, and by closely analyzing the Massacre of Trujillo as understood by Historical Memory, a group part of the National Reparation and Reconciliation Commission. Then, the author provides a breviarío of the most prominent Colombian artworks in relation to violence, and proposes a meditation around the standpoint that artists should take towards this particular issue. Subsequently, it presents some art proposals originated by the Massacre of Trujillo, as well as artworks inspired on Colombian rivers for being places where tragedy and truncated mourning rituals converge. Finally, the article introduces *Río*, the product of the research process, an artwork articulating the landscape and the unmonumental as categories for creative exploration.*

Keywords

Art and violence, history and memory, unmonumental art.

¹El artículo proviene de una investigación desarrollada dentro de la línea de Estética y Filosofía del Arte, del grupo de investigación de "Filosofía Contemporánea" de la Universidad Tecnológica de Pereira.

²Licenciada en Artes Visuales (2007) de la Universidad Tecnológica de Pereira. Estudiante de Doctorado en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas, Manizales. Docente de Diseño Gráfico y Comunicación y Medios Interactivos de la Fundación Universitaria del Área Andina, seccional Pereira. silviaartvisual@gmail.com

³La autora forma parte del programa de COLCIENCIAS: Jóvenes Investigadores e Innovadores, Virginia Gutiérrez de Pineda: Generación del Bicentenario.



Arriba. *Río abajo*, instalación de Érika Diettes en la iglesia del Señor de las Misericordias (Medellín, abril de 2011). Foto cortesía de la artista.

Introducción

“Cuando Leonardo Da Vinci da instrucciones para pintar una batalla, hace hincapié en que los artistas tengan el coraje y la imaginación para mostrar la guerra en todo su horror”
(Sontag, 2004: 34).

El fenómeno de la violencia en Colombia tiene distintas proporciones y obedece a dinámicas históricas puntuales. En todas prevalece el exceso como la medida básica; un exceso articulado a modalidades de coacción y terror que avalan la imagen de un país diverso y cambiante en sus expresiones de violencia. Para efectos de la investigación hemos retomado tres períodos de confrontación, como horizonte de reflexión en torno a la presencia y permanencia de un fenómeno que no pasa inadvertido por los campos de la producción y la teorización del arte: la “violencia bipartidista”, la “violencia revolucionaria” y el “narcotráfico”. Veamos una breve caracterización.

Tres períodos de violencia

La época de La Violencia (período enmarcado según los especialistas entre los años 1948 y 1958) exhibe no sólo motivos políticos oficializados por los partidos conservador y liberal, sino un comportamiento irracional que deteriora cualquier concepto de Nación. El asesinato

de Jorge Eliécer Gaitán fue un detonante en medio de numerosas tensiones administrativas. Las rupturas parecían inevitables y las diferencias irreconciliables. Sin embargo, el asesinato político no fue el único suceso que marcó el devenir histórico del país. Ese período se caracterizó por propiciar una actitud de acoso y anulación del Otro, a través de mecanismos de dolor y traumatismos corporales, cuyas prácticas estuvieron vinculadas a formas de dominación ejercidas por los grupos en contienda, que reaparecen más tarde y de manera más sofisticada en el período del narcotráfico.

La crueldad cobra lugar al interior de esta turbulencia política cuando el cuerpo se vuelve el lugar donde se concretan las diferencias ideológicas. El sólo hecho de expresar una posición o filiación con cualquiera de las colectividades, estimulaba en los rivales manifestaciones de rabia y dolor que desembocaban en estados y experiencias traumáticas, en las cuales no bastaba con ocasionar la muerte. La mutilación del cuerpo remitía no sólo al contexto en el que se producía el deceso, sino que aludía al detalle y al tratamiento que tenía su ejecución. Por lo tanto, la fragmentación y el exceso fueron, a su vez, gestos emblemáticos de una conducta sanguinaria y ejes categóricos en la construcción de una imagen simbólica. En el mismo sentido, dicha fragmentación corporal puede interpretarse también como correlato y símbolo de la división y disgregación espacial, social y cultural expuesta en el detallado estudio de Marco Palacios y Frank Safford titulado *Colombia, país fragmentado, sociedad dividida. Su historia* (2002).

Si en la violencia bipartidista la discordia radicaba en quién —y bajo qué parámetros— debía asumir la dirección del gobierno, en la violencia insurgente (1961-1989 según las fechas dadas por Palacios y Safford), se buscaba el derrocamiento del gobierno, y la concepción de acceso al poder, sustentada en la violencia, permanecía vigente. De hecho, aquellas modalidades de terror empleadas para penetrar en la integridad física del otro no son más que formas heredadas de la época de La Violencia. Las transformaciones se evidencian inicialmente en un cambio de actores. A partir de la década de 1960, surgen en el panorama sociopolítico colombiano diferentes movimientos guerrilleros —que aparecen como eco de un fenómeno que sentaba sus bases en otros países latinoamericanos, como Cuba—, cuyo poder, en la esfera militar, ha perdurado por más de cinco décadas. Se configuran entonces visiones problemáticas que contrastan con las estructuras del poder, originándose formas de resistencia, llamadas *guerrillas comunistas* armadas, que operan por fuera del régimen democrático. Esto desencadenó una situación mucho más compleja, que finalizó, con la legitimación del paramilitarismo en el país.

No cabe duda de que estos fenómenos incidieron en la consolidación de otro proceso que penetró todos los sectores de la sociedad colombiana, y que se convirtió en contexto ineludible para el arte: el narcotráfico. La producción y el flujo ilegal de drogas ilícitas en Colombia, surgió como respuesta a la fuerte demanda por parte de los mercados internacionales, principalmente, el de Estados Unidos. Por un lado, Colombia se posicionó —durante los años ochenta— como uno de los principales productores de cocaína al ejercer un control parcial del negocio (cultivo, tratamiento y distribución). Por el otro, los Estados Unidos, que elevaron los niveles de consumo de opio entre su población militar durante la guerra de Vietnam, estimularon el cultivo de amapola en el país. El lucrativo negocio de las drogas ilícitas, no sólo dio origen a “los carteles” —generadores de violencia en sus luchas por el control del negocio—, sino que trajo consigo complicaciones de todo orden: costos ecológicos, desajustes económicos, quiebres en la estructuración social, desenfoques políticos y un período de terror que puso a Colombia en una escena poco favorable, que se extiende hasta el presente.

Trujillo: historia parcial, memoria fragmentada

A la historia ya no se le conoce como el lugar que entraña verdades definitivas, lisas y uniformes del pasado. Más bien se la reconoce como el estudio de las experiencias humanas en el tiempo, cuyas voluntades se imponen unas por encima de otras. Por dicha razón, la historia es un relato parcial que se bifurca: en el discurso de los que construyen e interpretan el mundo humano, y en el de los que la sufren (la historia de los de abajo). En Colombia, la historia se deforma cada vez más; está cargada de silencios y olvidos que le han hecho a la memoria tomar variadas formas: la de “memoria herida e impedida, la de memoria manipulada e instrumentalizada o la de memoria en exceso forzada, dirigida y obligada” (Namer citado por Larrión, 2008: 76). En este sentido, la tragedia de Trujillo esboza cla-

ramente los rasgos de una memoria fragmentada que impide la efectividad de los procesos de duelo, reparación y reconstrucción moral o económica.

Dentro de los primeros esfuerzos enfocados a la reconstrucción de la memoria histórica de sucesos atroces como el de Trujillo, se encuentra la labor intelectual coordinada por Gonzalo Sánchez a través del grupo de “Memoria Histórica”⁴ cuyo resultado final dio origen a la publicación del libro *Trujillo, una tragedia que no cesa: Primer informe de memoria histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación*, editado en el año 2008 por la Editorial Planeta. El valor de esta investigación, aparte de ser un ejercicio de corte histórico, etnográfico y sociológico, que tuvo resonancia en el ámbito jurídico-penal, radica en haber tomado como eje estructural la experiencia de la víctima, pues le dio a la fuente testimonial un papel relevante y probatorio.

Trujillo es un municipio ubicado en el departamento del Valle del Cauca, y también es el espacio sobre el cual recae uno de los eventos más devastadores en la historia de Colombia. Según registros establecidos por el grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación-CNRR, la Masacre de Trujillo “es una secuencia de desapariciones forzadas, torturas, homicidios selectivos, detenciones arbitrarias y masacres, de carácter generalizado y sistemático, ocurridas en los municipios de Trujillo, Riofrío y Bolívar entre 1986 y 1994, con un total de 245 víctimas” (CNRR, 2008: 37). “Así mismo, la Masacre de Trujillo es ilustrativa del vínculo entre el narcotráfico y la

.....
⁴Memoria Histórica (MH) es un grupo de investigación de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) que tiene como objetivo elaborar y divulgar una narrativa sobre el conflicto armado en Colombia que identifique “las razones para el surgimiento y la evolución de los grupos armados ilegales” (Ley 975 de 2005), así como las distintas verdades y memorias de la violencia, con un enfoque diferenciado y una opción preferencial por las voces de las víctimas que han sido suprimidas o silenciadas. Además, el grupo formula propuestas de política pública que propicien el ejercicio efectivo de los derechos a la verdad, la justicia, la reparación y las garantías de no repetición” (www.memoriahistorica-cnrr.org.co).

contrainsurgencia” (CNRR, 2008: 63). En Trujillo, el cuerpo de las víctimas fue objeto de toda clase de torturas, y el río Cauca, el lugar simbólico del silencio y la impunidad. Si *los cortes* ilustraron la magnitud del exceso durante la violencia bipartidista, los mecanismos de terror empleados en la masacre de Trujillo superaron la imaginación y disolvieron cualquier rastro de dignidad.

A pesar de que la frontera entre México y Estados Unidos, y el río Cauca en Colombia, son lugares cuyos paisajes geográficos e históricos distan los unos de los otros, ellos coinciden al ser señalados por la humanidad como *puntos de origen del trauma* o espacios asociados

“a la producción de cuerpos para el sacrificio que suponen un fino y sistemático trabajo de disolución de la persona, una reducción paulatina pero brutal a una condición no humana que autoriza los más extremos *ejercicios* de sometimiento, tortura y control sobre el cuerpo” (Reguillo, 2011).

El río Cauca es para Colombia lo que para México es la frontera: un espacio real en el que se ha emplazado la violencia y sobre el cual, se reelabora la memoria de pueblos como Trujillo o Tijuana. Dichos lugares son reconocidos como zonas socio-económicas y culturales directamente relacionadas con las prácticas de la narcoviencia. También son considerados *monumentales* desde el punto de vista de la cartografía, que exhiben los rasgos más atroces de una guerra procedente del mercado ilícito de la droga. Pero más allá de los emplazamientos, lo relevante de crear este análisis transversal estriba en identificar el lugar que ocupa el cuerpo en tanto dispositivo y espacio testimonial, para la exhibición, en el caso específico de ciudades como Tijuana, Ciudad Juárez, Veracruz y Monterrey, de un poder total e “incuestionable que apela a las más brutales y al mismo tiempo sofisticadas formas de violencia sobre el cuerpo ya despojado de su humanidad (los decapitados, los colgados en los puentes, los cuerpos desmembrados y tirados en la calle)” (Reguillo, 2011). Y para el caso del municipio de Trujillo:

“se exhibe un repertorio de instrumentos y procedimientos de tortura y del terror, hasta ese momento inusitado, que se repetirá una y mil veces por la geografía nacional: el uso de motosierras para desmembrar aún vivas a las víctimas, los hierros candentes introducidos en los cuerpos y la aplicación de sal en la heridas abiertas. Otras formas de tormento infligidas a las víctimas fueron la asfixia con chorros de agua, el martilleo de dedos y el levantamiento de las uñas” (CNRR, 2008: 16).

Ambos casos están enmarcados dentro de una misma tipología, es decir, se aproximan por sus características y mecanismos a una violencia localizada en el cuerpo y atribuida al narcotráfico, lo que en palabras de Reguillo (2011) se denomina *violencia expresiva*. Esta acepción hace referencia a una comprensión mixta (lo estructural, lo histórico, lo disciplinante y lo difuso) de la violencia, en la cual se combinan patrones y estrategias de terror.

Cuerpo y violencia

El cuerpo, no sólo considerado como elemento inmediato sobre el que recae la violencia sino también como imagen, es el lugar en el que se reafirma la experiencia del dolor y la superficie sobre la cual se escribe la historia. En ese sentido, se puede afirmar que muchas de las masacres cometidas durante la violencia bipartidista, así como las que se derivan de las guerrillas, el narcotráfico y el paramilitarismo, exhiben el cuerpo como el espacio sobre el cual: “se teatraliza el exceso” (Blair, 2004). Durante la época de La Violencia, los grupos en contienda estructuraron estrategias militares e ideológicas que incluían la anulación del Otro, y la profanación de su cuerpo a través de traumatismos conocidos como *los cortes*, mediante los cuales, se transformaba el cuerpo, ya desprovisto de su identidad y orden biológico.

“No es sólo un cuerpo muerto, es un cuerpo “sintiente y sufriente”, expuesto a toda clase de sensaciones [...] que convierten el sufrimiento tanto físico como mental en un sufrimiento moral de orden superior. Él obliga al individuo a un tipo de reflexión que va del ámbito más íntimo, del de una subjetividad que se pone y se revela plenamente en él, más que en el *sueño de una vida realizada*, a uno más general: el de la muerte y la nada” (Herrera, 2009: 230).

Un cuerpo fragmentado es una declaración de intenciones y ella no culmina con la interrupción de la vida. Los nombres de los cortes no fueron escogidos accidentalmente: guardan relación con las dinámicas sociales y las prácticas cotidianas asociadas con la vida en el campo, las creencias religiosas y la participación política. Por tal razón, la muerte no es en sí el fin último del crimen; son la experiencia del sufrimiento, de la agonía y de la degradación, las que revalidan el poder en los violentos, que además, a través de sus excesos intentan deshacerse del cuerpo en tanto evidencia. Y no obstante, esa falta de evidencia se constituye paradójicamente en el testimonio del exceso y la anulación del otro, así como en objeto de reflexión y producción artística. No se trata únicamente de la violación del cuerpo en su configuración física, sino también de borrar al individuo, de sustraerlo de su relación con el Otro, de eliminar cualquier discurso o reflexión que pudiera surgir de ello, de suprimir la *memoria*. En palabras de Feldman, se trata de “neutralizar el trauma colectivo, para sustraer a las víctimas y para instalar zonas públicas de perpetua anestesia en las cuales es posible privatizar y encarcelar la memoria histórica” (Feldman citado por Cortés, 2009: 145).

Sin embargo, la violencia política continúa siendo tema de interés académico, social y cultural en tanto vincula lenguajes, espacios, disciplinas y discursos que propician el encuentro entre la memoria y el pensamiento crítico. Esto significa que la violencia es un hecho y un escenario de trabajo del cual pueden participar las artes, las ciencias, la filosofía y en general, cualquier saber que tenga por objeto:

“generar espacios reflexivos y críticos que permitan abordar, desde diferentes costados, la coyuntura presente, al cuestionar lugares comunes y proponer nuevas formas de ver, oír, sentir, a través de sus diferentes propuestas políticas, estéticas y éticas del tiempo y de las miradas” (Cortés, 2011).

La investigación que hemos desarrollado sobre el cuerpo y la violencia desde una perspectiva artística, gira en torno a la masacre de Trujillo, ocurrida de

manera continuada, entre los años 1982 y 2007, evento que ha sido objeto de reflexión y creación por parte de artistas colombianos.

Metodología

Se utilizó como estrategia metodológica la investigación cualitativa. Para ello, se consideraron dos momentos investigativos: primero la fundamentación teórica y, segundo, el laboratorio de creación de la obra *Río*. En el primer momento, se analizaron varios estudios y obras de algunos especialistas colombianos (críticos, teóricos y creadores artísticos) cuya orientación teórica interrelaciona: *violencia, cuerpo y arte*. Así mismo, se seleccionaron las obras referenciales más pertinentes para nuestra propuesta (fotografía e instalación). Las técnicas de recolección de la información fueron: el trabajo de campo (entrevista abierta) y la revisión documental. En el segundo momento, elaboramos las maquetas que nos exigió el proceso de exploración gráfica y creamos la obra *Río* (2012), instalación que aborda, por medio de las categorías *paisaje y contramonumento* la violencia acaecida en la población de Trujillo.

El cuerpo en el arte

“La presencia del cuerpo humano en el arte ha estado implícita en los procesos de creación artística desde las primeras culturas hasta el desarrollo del arte de nuestro tiempo” (Salabert citado por Castillo, 2006: 27).

Desde el panorama del arte contemporáneo, los lenguajes y las relaciones que los artistas construyen alrededor del tema del cuerpo, configuran situaciones estéticas que traspasan el carácter de la representación mimética para abordarlo desde lo que segrega, lo que refiere la disolución de sus partes y el lugar que ocupa en tanto materia y forma. En ese sentido, el arte comporta discursos que disponen del cuerpo como superficie cartográfica, territorio expresable del dolor, gesto de la violencia, símbolo de resistencia, conjunto biológico en el que residen

sentimientos de repulsión y de deseo, objeto e imagen. Se observa, en el último tercio del siglo XX, la participación enfática de prácticas artísticas que articulan el lenguaje de la fotografía, el arte de acción, el video y la instalación, en la formulación del ejercicio plástico y visual con relación al tratamiento de la imagen del cuerpo. Las dinámicas de trabajo se ubican en territorios fronterizos y en “un continuo vaivén entre la ritualidad y el espectáculo, entre lo sacro y lo profano, y entre lo evidente y lo tácito” (González Victoria, 2011: 57). Esto sugiere la posibilidad de construir momentos de interrelación signica desde una corporalidad que concibe el cuerpo como objeto artístico.

La violencia en el arte colombiano

La violencia ha sido tema recurrente para el arte colombiano. Obras como: *La violencia* (1962) de Alejandro Obregón, que alude a la violencia bipartidista; *El martirio agiganta a los hombres-raíz* (1966) de Pedro Alcántara junto con la serie de aguafuertes *Amarraperos* (1975) de Juan Antonio Roda, que hacen referencia a la guerra sucia y la tortura; *Masacre de Mejor Esquina* (1997) de Fernando Botero, que representa una masacre generada por paramilitares en el corregimiento de ese mismo nombre, en el departamento de Córdoba; o el *David* (2005) de Miguel Ángel Rojas, fotografía de un soldado mutilado por una mina quiebrapatas, dan cuenta de ello. Sin embargo y desde hace un buen tiempo, algunos artistas colombianos como Juan Manuel Echavarría, Doris Salcedo, Rodrigo Grajales, Erika Diettes y Gabriel Posada, entre otros, se han enfocado en el fenómeno de la violencia generalizada que azota al país, haciendo énfasis tanto en las víctimas como en sus seres queridos. En el pasado coloquio sobre arte y política, llevado a cabo en Pereira el 8 de Septiembre de 2011, la hermana Maritze Trigos,⁵ señaló:

“Para que un artista pueda expresar de qué se trata la Memoria del Sufri-
miento, es necesario primero, insertarse en el sitio, en la realidad, beber
directamente de los hechos, sentirlos, tocarlos, es decir, vivir la *experiencia*;
segundo, identificarse con dicha realidad, porque esto le permite *identificarse*
con la víctima, con lo que pasó; tercero, comprender la realidad, los hechos
en su contexto macro y micro para tener una mirada más profunda, más
real de lo sucedido, situarse en el tiempo y el espacio y trascender el plano
de sensibilidad en una mirada integral, así la obra artística no es sólo lo
estético, lo bello, también está llena de contenido político, histórico... , *de*
sentido y cuarto, utilizar el lenguaje artístico adecuado en coherencia con los
hechos: el color, el movimiento, lo simbólico, la participación de la comu-
nidad en la que queda huella, etc. para que la obra de arte sea el resultado

.....
⁵Religiosa colombiana y acompañante por más de 13 años de la Asociación de Familiares de las Víctimas de Trujillo (AFAVIT).

de la *integralidad del lenguaje artístico*. De esta forma, el artista habla con la obra, expresa lo que siente y las víctimas también dialogan y se identifican con ella”.

En la escena del arte nacional, la construcción de las ideas y de las imágenes basadas en la violencia, plantean posiciones como las del rechazo, la fascinación, el repudio, la ironía, el juego y la afirmación. En la obra del artista Juan Manuel Echavarría, *Corte de florero* (1996-1997), se representa la ambigüedad entre belleza y horror. Se trata de una serie de 36 fotografías en blanco y negro que hacen pensar inicialmente en una propuesta de dibujo de flores al estilo de las láminas de la Expedición Botánica. En esencia, el trabajo se reviste de una actitud minuciosa y estética que sugiere una lectura dominada por la belleza, pero que el artista creó a partir de elementos macabros, huesos humanos, articulados en sus composiciones para crear con ellos delicadas formas de tallos, ramas y pétalos. “Reinventar el esqueleto del cadáver y saciarse en la víctima es un gesto que se vuelve a recrear en estas flores malditas” (González, 2005: 78). Las flores de Echavarría, lucen más como una detallada ilustración de las especies documentadas por José Celestino Mutis, durante la Colonia, que como una obra que alude al panorama de caos y muerte en que se vio inmerso el país durante la violencia bipartidista, aunque el nombre de la serie, *Corte de florero*, remite directamente a una de las prácticas de desmembramiento usuales durante esa época. No obstante, la obra de Echavarría alude a la violencia colombiana de todas las épocas:

“Como señalara Ana María Reyes, al re-visitar el pasado colonial, esta obra se sitúa en una perspectiva crítica al respecto, sugiriendo que los orígenes de la violencia podrían encontrarse antes de 1948 en prácticas coloniales cuyas historias han sido reprimidas. Estableciendo un diálogo entre el presente y el pasado histórico... evoca en el espectador un trauma colectivo que tiene continuidad histórica y se filtra en el presente” (Tiscornia, 2005).

De otro lado, en Doris Salcedo, el lenguaje de la *resistencia* se expresa a través del reconocimiento de las víctimas:

“Mis obras son para las víctimas de la violencia. Trato de presenciar para los que presenciaron. Trato de estar cerca de las víctimas y testigos de la violencia, de manera de poder hablar por ellos. Uno debe poder sentirse cerca del otro para hablar por él y crear arte desde su experiencia. Como escultora, estoy al tanto de cada detalle acerca de la muerte: la vulnerabilidad, el espacio, la corporeidad, y no reformulo la experiencia de la víctima sino que la ensablo mediante mis obras en una presencia eterna” (Salcedo, 2006).

A partir del momento en que desplaza su experiencia etnográfica hacia el campo de la producción artística, Doris Salcedo evidencia la posición testimonial de la escucha y la afección. Por ello, se ocupa de las pertenencias de las víctimas para traerlas al terreno del arte. Se trata de objetos íntimos y cotidianos que ocupan el lugar de una muerte que no está representada por la obviedad de la presencia humana, sino mediante ellos como los únicos vestigios de los cuerpos desaparecidos, y que finalmente se consolidan como las huellas de su memoria. En la instalación *Sin título*, 1989-92, la artista dispone sobre el espacio expositivo cubiertos con capas de cemento y ensamblados con alambre de púa y piel de animal, objetos de uso doméstico en los cuales se reconoce una alacena, una mesa y una silla, un abrigo masculino y una cuna que aluden a un cuerpo ausente, un cuerpo en ruinas, desposeído y difuso, modelado vilmente por el acto violento.

“El sutil y cuidadoso manejo de los rastros hace que en la obra de Salcedo estemos llamados al tacto como acompañamiento, como si la obra nos llamara a yacer junto a la mesa en espera de un acontecimiento que no habrá de darse, de un acontecimiento que ‘también tuviese que ver conmigo’: la muerte del otro” (Guerrero, 2007: 25).

Así mismo, la más reciente exposición de la fotógrafa Érika Diettes, *Sudarios*, involucra un acercamiento a los familiares de las víctimas de la violencia, a testigos de diferentes masacres, y de diferentes tipos de violencia en Colombia. En sus propias palabras “de diferentes regiones: el oriente antioqueño, Bogotá, Medellín, Chocó, el Valle del Cauca... , así que para



ser incluyente y respetuosa con todos los que han compartido sus historias conmigo, prefiero referirme a víctimas de la violencia...” (Comunicación con Nodo, abril 7 de 2012). *Sudarios* es una serie de 20 fotografías de gran formato, en blanco y negro e impresas sobre delicada tela, las cuales fueron tomadas a mujeres testigos de la violencia en “sus formas más crueles, presenciando cómo herían, violaban, mutilaban o asesinaban a uno de sus seres queridos” (Diettes citada por Serrato, 2011). *Sudarios* se exhibió en el 2011 en la iglesia de Santa Clara, de Bogotá, y en 2012 en la *Trinity Episcopal Church* en Houston, Estados Unidos.

Arriba. *Sudarios*, instalación de Érika Diettes. **Izquierda.** Iglesia de Santa Clara (Bogotá, mayo de 2011). **Derecha.** Trinity Episcopal Church (Houston, USA, abril de 2012). Fotos cortesía de la artista.

Trujillo en el arte

La masacre de Trujillo quedó inscrita en el cuerpo de las víctimas, y en los que aún con vida, por el desamparo moral, entraron en un estado de dejación. Esta relación en la que el cuerpo es ausencia-presencia es justamente la que describe el artista colombiano Rodrigo Grajales a través de su obra *Las madres del silencio*, (2011). El sentido de *la espera* es gesto y metáfora en la escena fotográfica, al igual que el estado de abandono corporal en el que han quedado las mujeres y que Grajales exalta a través del cabello. De cierta manera, el cabello está asociado con la vitalidad al igual que con la condición de la mujer. Así que al colocarlo en un primer plano, el artista alude metafóricamente a un do-



Arriba. *Las madres del silencio*, obra de Rodrigo Grajales, 2011.
Foto cortesía del artista.

ble sentido del *tiempo*: por un lado, se vincula con un *tiempo* frágil que ha deteriorado por más de 20 años a estas mujeres que sufren en medio de la espera y, por el otro, al *tiempo* que históricamente han acumulado los hechos. Otro mecanismo importante en la obra que acentúa la despigmentación en el cabello es la fotografía en blanco y negro. Si bien, esta solución técnica garantizó un resultado acertado, también es claro que, en Grajales, el blanco y negro es un enfoque y una poética de la imagen.

A partir del ejercicio periodístico, este artista creó lazos de proximidad con la población de Trujillo, que le permitieron integrar los procesos de acompañamiento y reparación y a su vez, construir unas relaciones de trabajo en la localidad. De esta manera, dio origen a la series fotográficas *j...342...?, Ángeles en el limbo* y su propuesta más reciente: *Las madres del silencio*. En esos tres proyectos, el anonimato cumple una función conceptual a través del ocultamiento del rostro, ya que en el fenómeno del reconocimiento la mirada precisa del rostro del otro que, en el caso del artista, está ausente. *Las madres del silencio* de Grajales

no sólo representan a las mujeres de Trujillo; aluden a todas las mujeres que han visto cómo la vida de sus hijos, esposos y hermanos salió al encuentro con la guerra.

Por más de dos décadas el río Cauca se ha convertido para los habitantes de Trujillo en una fosa común, y recientemente, en un lugar de peregrinaje como el propuesto por los artistas Gabriel Posada y Yorlady Ruiz, en concertación con el Ministerio de Cultura de Colombia, a través de su proyecto *Magdalenas por el Cauca*, “un proyecto creativo que evoca la memoria de las víctimas de la violencia que azota a los colombianos desde la aparición del narcotráfico y su variable paramilitar” (www.calicultural.net).

El río, lugar para la memoria

En Trujillo y en Colombia, la violencia desemboca en el río. Esto significa que él no es sólo el recurso que abastece la economía hídrica de un territorio. En casos específicos como el del río Cauca, o el Magdalena, es el lugar donde se oculta el trauma y se eliminan víctimas y testigos. De esta manera lo ilustra Erika Diettes en su serie fotográfica *Río Abajo* (2010), al utilizar en la configuración de la imagen, prendas de los desaparecidos sumergidas en agua, como una analogía del cuerpo ausente, y a su vez, como testigo de una violencia que se enlaza con la sinuosidad del río.

“Una de las formas de evasión que se propician con las víctimas es el abandono de los cuerpos en los grandes ríos y en los mares del país. [...] Entonces el agua se convierte en un escenario macabro dislocando todos sus significados que la señalan como fuente de vida, vehículo de prosperidad, garantía de subsistencia y agente de fecundidad. Al negar estas características los torrentes caudalosos se convierten en agentes de impunidad y en paisajes macabros que hacen circular la muerte” (Fotografía colombiana, 2010).

En, *Río abajo*, “instalación de quince impresiones digitales sobre vidrio enmarcadas en grandes cajas colgantes” (Diéguez, 2009: 4), se presenta más que



Arriba. *Río abajo*, exposición de Érika Diettes en la iglesia del Señor de las Misericordias (Medellín, abril de 2011). Foto cortesía de la artista.

una solución visual monumental en términos de soporte y tamaño. Lo que allí emerge es la experiencia privada del dolor y el trauma de las familias de las víctimas. Las prendas que integran el proceso de creación visual y conceptual están cargadas de la fragilidad del ser humano y de un silencio que corre río abajo. “Me obsesioné por generar en imágenes ese *silencio del dolor*” (Diettes citada por Diéguez, 2009: 5).

Río: un contramonumento

El río cambió la historia del país: así como se constituyó en el lugar a través del cual llegó el desarrollo a muchas poblaciones apartadas, también se instaló en el imaginario colectivo como paisaje físico de la violencia. Desde los tiempos de la violencia bipartidista hasta el presente, los ríos han sido el escenario de prácticas deshumanizantes sujetas al conflicto colombiano. Teniendo en cuenta que en el río convergen la tragedia que surge de la violencia, y la experiencia del duelo sin solución, por la ausencia del cadáver, la obra —que forma parte de la presente investigación-creación— retoma el río como elemento clave para la exploración creativa, y lo enmarca en el concepto de contramonumento. El *monumento* es “todo aquello que da significado permanente a una unidad urbana, objetos que ayudan

a mantener el recuerdo del pasado..., aglutinadores y representantes de ciertos aspectos de la identidad colectiva” (Castel citado por de Lecea, 2004: 5). En síntesis, se trata de un objeto de valor histórico creado para recordar a una persona o conmemorar un hecho. Pero si la propuesta de *monumento* se consolida a través de un objeto como el *río* —con el cual se exaltan los valores de la tragedia y se honra la memoria de las víctimas de Trujillo—, y en el que se utilizan materiales poco convencionales como la tela que se extiende en su dimensión espacial de forma horizontal (con el fin de fabular ideas relacionadas con el paisaje), y no se instala en el espacio público a nivel de pedestal, entonces, la idea se contrapone al propósito tradicional de *monumento* que consiste en sacralizar la imagen y el nombre de personajes influyentes (que reflejan los valores de una época cuyo valor histórico se asocia con actitudes heroicas y ejemplares). Por tanto, en este caso se trata, muy por el contrario, de una propuesta de *contramonumento*.

La propuesta busca proyectar el significado de un dolor no resuelto mediante la instalación de figuras en concreto de 25 cm de alto, con forma humana, en posición de esfuerzo —como quien carga el río—, sosteniendo la tela con la cual se representa. Son cuatro prototipos: un hombre, una mujer, un niño



y tres modelos que representan a las víctimas mutiladas. El patrón de repetición de estos modelos expone la idea de exceso, de olvido y resistencia, y señala el *punctum* localizado en el río. Esta propuesta artística reflexiona en torno al río como lugar del trauma, y como interrogante de lo que contiene y existe debajo de él.⁶

Resolución de la obra: concreto y paisaje

Las esculturas que tradicionalmente rodean los parques y las plazas de las ciudades están hechas en materiales nobles como el mármol o el bronce, y se hallan dispuestas para un público que intenta reconocerse a través de una historia olvidada. Teniendo en cuenta las necesidades estéticas de la obra, *Río*, se recurrió a un material sencillo como el concreto, tomando dos de sus propiedades: la resistencia y la solidez. A partir de este laboratorio hemos sustentado una propuesta conceptual y estructural acerca de los seres representados por las figuras de concreto que cargan el río. Ellas aluden a todas aquellas personas, víctimas muertas y vivas de la violencia, así como a aquellas otras aterrorizadas que han tenido que desplazarse, dejar insepultos a sus seres queridos y adoptar nuevos mecanismos de supervivencia.

El concreto se asocia a un cambio de estado que, en el caso de *Río*, remite a dos factores: primero, al cambio que experimenta el material cuando deja de ser una simple aleación entre los elementos que provienen del río y el cemento, para hacer parte integrante del *paisaje* moderno. Segundo, a la transformación por la que atraviesan las víctimas vivas de la violencia cuando se desplazan a lugares como las ciudades, perdiendo su *locus* cultural y la cohesión de su colectividad.

El artista Isaac Cordal expresa:

“El cemento es uno de los materiales que más traicionan nuestra relación con el entorno que nos rodea. Es la huella del ser humano en el escenario natural, nuestro trazo más reconocible. Una marca que nos invita a creer que la naturaleza es “eso” que vemos en el trayecto que lleva de una ciudad a otra” (Cordal en maquinariadelanube, 2011).

.....
⁶Nuestra obra puede evocar dos pinturas al óleo de Salvador Dalí en cuyas imágenes se muestra lo que hay debajo del mar: *Dalí levantando la piel del Mediterráneo para enseñar a Gala el nacimiento de Venus* (1978); y *Dalí a la edad de seis años, cuando pensó que era una niña, levanta con extremo cuidado la piel del mar para observar un perro dormido a la sombra del agua* (1950).

El paisaje ocupa un lugar relevante en esta reflexión porque se circunscribe al marco físico de la violencia, en el cual, ciertas geografías se desmembraron y se consolidaron como territorios de miedo a través de crímenes y torturas a orillas del río Cauca. Así, se han generado rituales alrededor de la muerte que van, desde la ejecución del deceso hasta el peregrinaje por un espacio susceptible de múltiples consideraciones, como las que supone la relación río-tragedia, río-migración, y río-desplazamiento.

En consonancia con la reflexión que nos ocupa, incluimos dentro del proceso creativo la tela como un material que revalida la idea de *contramonumento*, por ser un material que no se utiliza en la construcción técnica del monumento tradicional. También nos hemos *apropiado*⁷ de la representación de paisaje grabada en los estampados, y decidimos mostrarla con la extensión y la forma de un río, cuyos fragmentos de colores floridos dan origen a una metáfora acerca de aquello que hay debajo del río: un dolor *traumado* por el silencio y la quietud.

Conclusiones

La violencia en los periodos históricos referenciados opera a través de una reiterada degradación del cuerpo, que altera tanto su configuración física como las relaciones simbólicas que le permiten al ser humano aproximarse y dialogar con el Otro. En ese sentido, reconocer la importancia del cuerpo como el lugar en el que se inscribe la violencia, determina la potencia de esos símbolos y signos, que al ser trasladados al campo del arte, adquieren un valor estético, en el cual se concibe el cuerpo como un objeto artístico.

Por otro lado, encontramos pertinente formular una obra tipo *contramonumento* que se opusiera al olvido pero que, paradójicamente, encontrara en él un testimonio. Que además, relacione el cuerpo

.....

⁷Utilizamos el término *apropiar* en el sentido que éste tiene en el arte contemporáneo, es decir, en el de *apropiaciónismo*.

y el paisaje como elementos característicos de los rituales que los victimarios y las víctimas practican alrededor de la muerte. De cierta manera, lo que pretende este ejercicio es confrontar ese lado de la memoria en el que los recuerdos se tornan discontinuos, distorsionados e inconclusos, y en el que los *sentidos traumados por el silencio y el olvido*, elevan la tragedia a un nivel estético.

Finalmente, cuando un artista se enfrenta a la reflexión y representación de la violencia, su mirada trasciende hacia un plano integral y objetivo en el que puede entender, donde la obra aparece como un dispositivo por medio del cual nombra, señala y resignifica la realidad. En esa medida, el artista puede reconocer en su quehacer un instrumento político y relacional con el que comunica una posición (de rechazo, fascinación, repudio, ironía, juego o afirmación), que legitima y devela en su proceso de creación la experiencia privada y el estado del fenómeno.

Referencias

- ◆Blair, Elsa (1999). *Conflicto armado y militares en Colombia. Cultos, símbolos e imaginarios*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- ◆Castillo Ballén, Sonia (2006). Imagen de cuerpo fragmentado. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, N° 11: 53-64.
- ◆Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación-CNRR (2008). *Trujillo. Una masacre que no cesa. Primer informe de memoria histórica de la Comisión Nacional de Reparación*. Bogotá: Planeta.
- ◆Cortés Severino, Catalina (2009). Lugares, sustancias, objetos, corporalidades y cotidianidades de las memorias. *Errata*, N° 0: 140- 162.
- ◆Cortés Severino, Catalina (2011). *Interacciones e intervenciones estético-políticas a través de prácticas artísticas: nuevas configuraciones temporales y espaciales*. En catálogo: Gramáticas del recuerdo. Arte, memoria y violencia. Pereira: Corto Circuito, escenarios para el arte.
- ◆De Lecea, Ignasi (2004). Arte público, ciudad y memoria. *On the waterfront*, N° 5: 5-17.
- ◆Diéguez, Ileana (2009). Prácticas artísticas en los escenarios de duelo suspendido. *Arteamerica*, N° 20.
- ◆Ferrater Mora, José (1994). *Diccionario de filosofía. Tomo 1*. Barcelona: Ariel.
- ◆Fotografía colombiana (2010). *Río Abajo, Erika Diettes*. En: <http://www.fotografiacolombiana.com/río-abajo-erika-diettes/> Consultado 21/02/2012.

- ◆ González, Miguel (2005). Juan Manuel Echavarría. *ArtNexus*, N° 102: 76-79.
- ◆ González Victoria, Luis Manuel (2011). Artes de acción: re-significación del cuerpo y el espacio urbano. *Nodo*, vol. 5, N° 10: 55-72.
- ◆ Guerrero Hernández, Juan Carlos (2007). Unland: The orphan's tunic. La escultura como lugar del testimonio y trazo de la memoria. En: *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia 2006-2007*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- ◆ Herrera Alzate, María Liliana (2009). *Ciorán en perspectivas*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.
- ◆ Larrión Cartujo, Jósean (2008). El orden de la desmemoria. La condición social de la memoria fragmentada, las memorias combativas y la ignorancia de nuestro tiempo pasado. *Revista Anthropos*, N° 218: 68-84.
- ◆ Maquinariadelanube (2011). *Ciudades grandes, gente pequeña*. En <http://maquinariadelanube.wordpress.com/2011/09/19/ciudades-grandes-gente-pequena/> Consultado 20/02/2012.
- ◆ Palacios, Marco & Safford, Frank (2002). *Colombia país fragmentado, sociedad dividida*. Bogotá: Norma.
- ◆ Ramírez, Juan Antonio (2003). *Corpus Solus*. España: Siruela.
- ◆ Reguillo, Rossana (2011). *La narco máquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación*. En: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-82/reguillo> Consultado 06/02/2012.
- ◆ Serrato Ramírez, Melissa (15 de mayo de 2011). *Sudario de testigos de la violencia, la exposición de Érika Diettes*. En http://www.eltiempo.com/entretenimiento/arte/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-9357125.html
- ◆ Sontag, Susan (2010). *Ante el dolor de los demás*. España: Debolsillo.
- ◆ Tiscornia, ana(2005). *Juan Manuel Echavarría*, en http://www.jmechavarría.com/pdf/Tiscornia_Echavarría_Spa.pdf Consultado 19/01/2012.
- ◆ http://www.bogota.gov.co/portel/libreria/php/x_imprimir.php?id=12672 Consultado 15/01/2012.
- ◆ <http://www.calicultural.net/magdalenas-por-el-cauca/> Consultado 19/01/2012.
- ◆ <http://www.memoriahistorica-cnrr.org.co/s-quienes/sub-quees/> Consultado 19/01/2012.