



El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales

ISSN: 2448-6930

ISSN: 2448-6949

revista_ornitorrinco@uaemex.mx

Universidad Autónoma del Estado de México

México

De Valdenebro Jaramillo, Maria Ximena
El alambre de púas en el arte contemporáneo: Recurso
expresivo para señalar violencia en el cuerpo y límites al territorio
El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales, núm. 14, 2021, Noviembre-
Universidad Autónoma del Estado de México
Toluca, México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=531568653001>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

[redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

EL ALAMBRE DE PÚAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: RECURSO EXPRESIVO PARA SEÑALAR VIOLENCIA EN EL CUERPO Y LÍMITES AL TERRITORIO

THE BARBED WIRE IN CONTEMPORARY ART: EXPRESSIVE RESOURCE FOR INDICATING LIMITS TO TERRITORY AND VIOLENCE IN THE BODY

MARIA XIMENA DE VALDENEBRO JARAMILLO
 Universidad El Bosque, Colombia
<http://orcid.org/0000-0001-9127-0572>
 xideval@yahoo.com

Recepción: 30 de noviembre de 2020
 Aprobación: 26 de abril de 2021

RESUMEN

En este texto se explica la incorporación del alambre de púas como un recurso expresivo en el arte contemporáneo, para mostrar el control político y social en distintos contextos. Para tal fin, se revisan algunas obras de Melvin Edwards, Mona Hatoum, Didier Faustino y Teresa Margolles. Luego, se presenta la apropiación social del alambre de púas y su evolución en “la concertina de cuchillas” en los cerramientos residenciales en Bogotá. Desde una doble perspectiva —académica y plástica—, la autora señala en su obra cómo los ciudadanos han empleado la concertina de cuchillas como una forma de encerramiento urbano. La artista la incorpora en su trabajo a través de abstracciones y cambios de escala. De esta forma, la obra de la autora de este ensayo se torna en objeto de reflexión y medio expresivo para declarar la omnipresencia del cerramiento y establecer un diálogo con la obra de los artistas presentados.

Palabras clave: límites al territorio, tecnología de control, tensiones políticas, concertina de cuchillas

ABSTRACT

This paper examines how barbed wire as an expressive resource has been incorporated in contemporary art to show the political and social control in different contexts. The works of Melvin Edwards, Mona Hatoum, Didier Faustino and Teresa Margolles are discussed in their symbolic and political features. Then, the social appropriation of both barbed wire and razor wire as expressed in residential enclosures in Bogotá is presented. From a twofold point of view —academic and artistic— the author argues that this form of self-imposed enclosure has been accepted by citizens and reflects on her own work of art that incorporates, through contrasts and abstractions, the razor blade. As a result, author’s own work becomes object of reflection and expressive medium for declaring the omnipresence of this self-imposed enclosure and establishing a dialogue with the presented artists’ works.

Keywords: territory limits, control technology, political tensions, razor wire

MARIA XIMENA DE VALDENEBRO

JARAMILLO

El alambre de púas en el arte contemporáneo: Recurso expresivo para señalar violencia en el cuerpo y límites al territorio

INTRODUCCIÓN

El alambre de púas —un artefacto sencillo y eficiente— se ha usado en diferentes momentos de la historia, pero desde el siglo XIX es un instrumento para marcar posesión y dominio, por su capacidad de causar dolor en el cuerpo. Su invención, de manera independiente y simultánea, fue hecha por varios agricultores del pequeño pueblo de DeKalb, Illinois, en 1874. Ha sido objeto de estudio en la historia de la tecnología como una evolución técnica de la cerca de arbustos naturales espinosos (Basalla, 2011). También se usó en las praderas del oeste estadounidense, para delimitar los territorios de las reservas de los nativos americanos y los pastizales de los colonos y vaqueros durante la expansión hacia el oeste, temas que han interesado a la historia política y cultural de Estados Unidos (Razac, 2002; Krell, 2002; Bennet y Abbot, 2017). Su aplicación como mecanismo de control y represión en trincheras, prisiones y campos de concentración ha sido analizada en estudios sociales y culturales (Forth, 2017; Chiang, 2019). Sin embargo, investigar la presencia del alambre de púas en el arte contemporáneo ha pasado como un acto inadvertido, por tal motivo, en este ensayo se aborda dicho tema.

El uso del alambre de púas en contextos sociales, políticos y económicos ha motivado que algunos artistas contemporáneos lo incorporen a su obra, apelando a su capacidad para ejercer control físico. Piotr Pavlensky, artista nacido en San Petersburgo en 1984, ha recibido gran divulgación en los medios de comunicación por la contundencia con que usa su propio cuerpo como material expresivo. Pavlensky se autoinflige dolor para confrontar al espectador y denunciar a los agentes represivos de su país. En la acción *Carcass*, de 2013, realizada frente a la Asamblea Legislativa de San Petersburgo, Pavlensky se colocó en posición fetal, desnudo y envuelto totalmente en alambre de púas sobre el piso, en protesta por leyes que restringen la libertad personal.

Las acciones del Pavlensky tienen un doble sentido de denuncia. Por una parte, utiliza su cuerpo como instrumento de protesta dentro de una acción artística, donde el arte y la política se unen. El artista habla desde el dolor, con elementos lacerantes —como alambre de púas para envolverse, clavos para clavar su escroto al piso o el cuchillo para cortarse una oreja—, lo que implica el sacrificio de su propio cuerpo como objeto de expresión del dolor.

Sin embargo, Pavlensky no es el único artista que ha recurrido al alambre de púas en su obra para denunciar formas de violencia y control político. En este ensayo, en primer lugar, se presentarán algunas obras de Melvin Edwards, Mona Hatoum, Didier Faustino y Teresa Margolles que han incorporado el alambre de púas en sus obras, para establecer relaciones directas con el espectador, invitándolo a reflexionar sobre el uso violento que se le ha dado en diferentes contextos. A través de sus obras, y del poder simbólico del alambre de púas, estos artistas dan testimonio de las tensiones sociales en sus propias realidades políticas. En segundo lugar, la reflexión se trasladará a un ámbito más local, para presentar el uso urbano del alambre de púas en las edificaciones de vivienda multifamiliar, en Bogotá, para

mostrar cómo el miedo ha sido el motivo para su instalación. Esta apropiación y aceptación cotidiana del dispositivo la abordo desde una doble perspectiva —académica y artística en la que presento, mediante mi obra *Solo de Concertina 2013*, la versión industrializada del alambre de púas—. Aquí la obra se torna en objeto de reflexión y medio de expresión para declarar —mediante fuertes contrastes y abstracciones— la omnipresencia del cerramiento, la instauración de la propiedad y la exclusión del otro.

En la reflexión planteada se indaga ¿de qué manera el arte contemporáneo presenta el alambre de púas como recurso estético para evidenciar una preocupación política? En respuesta a esta cuestión, se argumenta que los artistas contemporáneos han recurrido a este objeto técnico —el alambre de púas— como un elemento expresivo contundente de gran carga simbólica para transmitir violencia y por sus connotaciones históricas, sociales y políticas.

1. Presencia del alambre de púas en el arte contemporáneo

En el arte, la presencia del alambre de púas evoca y, a la vez, denuncia los usos políticos y violentos a los que remite su imagen. A continuación, se presenta un grupo de artistas contemporáneos que incluyen el alambre de púas en sus obras de manera explícita con una gran carga expresiva y simbólica: Melvin Edwards, Mona Hatoum, Didier Faustino y Teresa Margolles. Estos artistas, procedentes de diferentes geografías y diversos contextos políticos, coinciden en acudir al alambre de púas como un recurso expresivo contundente.

1.1. Melvin Edwards

Este artista, nacido en Houston en 1937, utiliza el alambre de púas en su obra para remitir a su memoria personal y familiar, una historia de discriminación racial. Sus obras “[...] hechas con objetos reutilizados, potencialmente peligrosos como el alambre de púas, usan el peso simbólico y la presencia física de sus materiales para atraer a los espectadores y hacer que quienes experimentan el trabajo consideren su potencial violento” (Jungerberg *et al.*, 2016: 52).

Su elaboración revela el potencial de los materiales con los cuales afirma la fuerza del trabajo manual con el que modificó un hierro que, a su vez, había sido utilizado para el castigo de esclavos en su natal Texas. En una entrevista, a propósito de la exposición retrospectiva de su obra en el Nasher Sculpture Center, en Dallas, Edwards dijo, al referirse a sus esculturas suspendidas con alambres y cadenas, que evocaban el linchamiento de esclavos,

[...] la metáfora del linchamiento estaba colgando, y los linchamientos no siempre implicaban colgar; la mayoría de las veces no lo hicieron, pero si la metáfora colgaba, y colgar era un aspecto de la idea de la suspensión, eso me llevó a comenzar a trabajar con la suspensión como un principio en el trabajo (Edwards, 2015).

MARIA XIMENA DE VALDENEBRO

JARAMILLO

El alambre de púas en el arte contemporáneo: Recurso expresivo para señalar violencia en el cuerpo y límites al territorio



Imagen 1. *Level*. 16 cm x 35 cm x 33 cm. Melvin Edwards (1973).

El alambre de púas, en sus obras y exposiciones, aparece reiteradamente, y combinado con otros objetos de hierro, aludiendo a la fuerza del material y, por supuesto, su connotación simbólica, como una forma de referirse a, como dice Edwards, “mi verdadero interés en la política. Ya sabes, y la política de raza y colonialismo y todo eso” (Craft, 2015). Sobre una de sus primeras obras en incluir el alambre de púas, *Corner for Ana*, expuesta en el Whitney Museum of American Art en 1970, —compuesta por una serie de hilos de alambre de púas todos cortados a la misma longitud y dispuestos de tal forma que bloqueaban un pequeño rincón de la galería—, Edwards declaró que “[...] trabajar con alambre de púas era como crear un dibujo tridimensional en el espacio con un material que conserva parte de la curva de la bobina de la que se extrae” (Jungerberg *et al.*, 2016: 55). Sobre el aspecto simbólico de estas paredes alambradas, Edwards reconoce que:

[...] al usar el alambre de púas, debes ser consciente de que era una forma de mantener a las vacas en casa. Pero luego la gente lo convirtió en campos de concentración. Antes de que sucediera con el pueblo judío en la Segunda Guerra Mundial, sucedió en Namibia. Esas contradicciones o contrastes son cosas que me han ocupado en el arte visual (Edwards citado en Craft, 2015).

La alteración del espacio que Edwards propone son círculos que no tienen fin, el espacio está habitado por este objeto. El círculo colgado en la pared lateral es un rincón cerrado, el espacio en el cual no existe oportunidad de salir, un contenedor infinito que, para quien está adentro, será siempre un horizonte cerrado, un caminar perpetuo. Edwards logra un efecto “[...] peligrosamente atractivo que invita al espectador a ver la obra desde diferentes

ángulos, primero para aproximarse luego para alejarse” (Siegel, 2020: 5). En síntesis, el espacio en Edwards es objeto de delimitación, planeación y organización, y el alambre de púas es el medio que le permite construir esa concreción.

1.2. *Mona Hatoum*

Mona Hatoum, artista británica nacida en Beirut, cuya vida transcurre entre Londres y Berlín, denuncia a lo largo de su obra el conflicto entre Israel y Palestina e indaga los aspectos geográficos, sociales y políticos que han afectado de distinta manera a los pueblos en disputa. En *Present Tense*, obra tendida en el piso, construida con pequeños mosaicos de vidrio y jabón Nablus —un jabón tradicional palestino elaborado con aceite de oliva—, Hatoum representa el mapa del territorio palestino, a partir de los límites establecidos en el Acuerdo de Oslo de 1993, sin dibujar los límites de Israel, lo cual deja a los territorios palestinos como un archipiélago. Fue una intervención diseñada específicamente para una galería en Jerusalén, es decir, en ese contexto, “[...] con *Present Tense*, Hatoum no solo explora las implicaciones del mapa para los palestinos, sino que establece una relación entre la obra y el espectador. Ella construye esta relación [...] activando el sentido del olfato del espectador, al oler el jabón” (Schulenberg, 2014: 13). Una relación que resulta más significativa para los palestinos que reconocen ese olor desde su infancia. Como señala Chouati (2021), el jabón se diluye fácilmente como una metáfora de lo que sucede con el territorio palestino que se modifica permanentemente.

La fragmentación de los territorios palestinos, en *Present Tense*, muestra cómo los palestinos fueron confinados en pequeñas áreas. La sutileza del jabón y el trazo selectivo del mapa del Acuerdo de Oslo remiten con perspicacia a las cercas de alambre, muros y murallas con las que el espectador interactúa en su realidad política y social.

Con sus obras, Hatoum establece asociaciones entre el cuerpo, el dolor, el sometimiento y los límites espaciales que le imponen al individuo. Hatoum apela a los sentidos y a la *psique* del espectador a partir del aspecto físico del trabajo y de la fenomenología de los materiales utilizados.

De manera menos sutil, con alambres de púas, Hatoum también logra involucrar físicamente al espectador de su obra. En *Impenetrable* [ver Imagen 2], de la exposición *Interior Landscapes* (2009), Hatoum instala una barrera de alambres de púas que descuelgan desde el techo y delimita un espacio que invita al espectador al juego impenetrable-penetrable. Hatoum incluye objetos comunes y reconocibles pero los escoge por su connotación de ser amenazantes y cortantes, en ese ejercicio altera lo cotidiano para buscar lo extraño y así generar “códigos desplazados” (Chouati, 2021: 92). La obra nos habla de las tensiones políticas, pero también del exilio físico y psicológico permanente que sufre el migrante, como condición de ser extranjero en cada lugar.

ENSAYO ACADÉMICO

MARIA XIMENA DE VALDENEBRO

JARAMILLO

El alambre de púas en el arte contemporáneo: Recurso expresivo para señalar violencia en el cuerpo y límites al territorio



Imagen 2. *Impenetrable*. Mona Hatoum (2009).

MARIA XIMENA DE VALDENEBRO

JARAMILLO

El alambre de púas en el arte contemporáneo: Recurso expresivo para señalar violencia en el cuerpo y límites al territorio

1.3. Didier Fiúza Faustino

Didier Fiúza Faustino, arquitecto y artista francés nacido en 1968, presentó en el Contemporary Arts Center de Cincinnati en 2014 la exposición *Buildering: Misbehaving the City*. En esta exposición, como en gran parte de su obra, combina aspectos de su biografía y de crítica política a partir de las relaciones entre el cuerpo y el espacio. A Faustino le interesa la vida en la ciudad en los Estados Unidos y algunos aspectos de su habitabilidad que él puede cuestionar como arquitecto y como artista. En su obra, el artista reflexiona sobre la manera de plantear la seguridad en las ciudades y pueblos de Estados Unidos, en un mundo hostil en donde se vive la tensión entre libertad y seguridad. Emplea en sus instalaciones elementos de cerramiento como rejas y postes, combinados con alambres de púas, instalados en el espacio de exhibición, sin mostrar de qué lado del cerramiento nos ubicamos. El espectador se ve confrontado con la pregunta de si ¿estamos adentro o estamos afuera?, se interroga por la libertad y por la limitación del espacio.

Con la obra *Break Point* (2009), que hace parte de *Misbehaving the City*, Faustino crea un inmenso obstáculo que cruza en diagonal la galería con un cerramiento suspendido de cercas y alambre de púas que gira sobre sí mismo en forma de cinta en espiral [ver Imagen 3]. Esta alteración formal de las rejas que se retuercen ofrece una crítica a la apropiación sistemática del espacio y a la demarcación de la propiedad privada. En esta exposición, el autor confronta al espectador con la cerca y el alambre de púas que también remite a la frontera, a la incertidumbre de la inmigración ilegal e invita al espectador a que viva la experiencia de estar en la frontera. Como él mismo reconoce su trabajo está “[...] anclado a la cuestión de los territorios: sobre el límite, sobre la frontera, sobre la migración, sobre el cuerpo y las preguntas del cuerpo, ya sea individual o colectivo” (Friedman, 2014: 129).

La frontera y la barrera tienen esa función común. La primera separa naciones o regiones, la segunda separa seres y son usadas para el control del cuerpo, lo mismo que la reja y el alambre. En la instalación *Love Songs for Riots*, de 2013, el artista y arquitecto se vale de las barreras tipo Vauban, que funcionan como elementos de la arquitectura informal, usadas en todo el mundo para contener protestas y bloquear a los manifestantes, que cuestionan el orden establecido, es decir para controlar al cuerpo colectivo. Las obras de Faustino nos llevan a preguntarnos, ¿de qué manera nuestro diario vivir se encuentra limitado por medio de estos instrumentos represivos? Al respecto Faustino aclara que: “El arquitecto viene a manipular el espacio público con los instrumentos del poder. Todo es una cuestión de orden, organización, control y vigilancia. El arquitecto y el urbanista construyen la ciudad con estos códigos, allí el artista simplemente viene a tomar una posición simbólica” (Chaillou, 2009: 34). En la exposición *Des Corps et Des Astres* de 2015-2016 en Grenoble, el artista va más allá con su posición política e interpreta la relación del cuerpo con el espacio y los objetos de control, como las vallas, a partir de los enfrentamientos de las multitudes contra el gobierno durante las manifestaciones (Cariou, 2020).

ENSAYO ACADÉMICO

MARIA XIMENA DE VALDENEBRO
JARAMILLO

*El alambre de púas en el arte
contemporáneo: Recurso expresivo
para señalar violencia en el cuerpo y
límites al territorio*



Imagen 3. *Break Point*. Didier Faustino (2009).

1.4. Teresa Margolles

El trabajo de la mexicana Teresa Margolles, nacida en Culiacán, gira en torno a la muerte, tema que indaga desde su experiencia de trabajo con cadáveres abandonados en la morgue. Formada como artista y médico forense, Margolles se ha interesado en buscar causas y consecuencias sociales de la muerte y la violencia que han estado presentes en su país, ya que “[...] el cuerpo muerto se convierte en cuerpo social pues el cadáver pasa de ser privado a público porque el asesinato es objeto de discusión” (RTVE, 2014). México ha sufrido muertes violentas, producto del tráfico ilegal de drogas, asimismo ha sido lugar de tránsito de migrantes donde miles de individuos han muerto en el intento de pasar a los Estados Unidos. Por esta razón, como artista, Margolles indaga sobre el ser; la identidad de personas que constituyen una muestra de las circunstancias de muerte violenta y; los problemas que representan las migraciones desde Centroamérica a Estados Unidos. Margolles usa diversos medios: escultura, fotografía, instalación y emplea elementos recuperados de la morgue como hilos de sutura, agua, sangre, fluidos, entre otros.

Margolles trabaja con los restos materiales de las víctimas silenciadas para presentar la muerte al espectador de una manera sutil pero inquietante. En sus instalaciones, esculturas y fotografía, las formas simples y poéticas llevan el peso de la situación en cuestión (Perez, 2019: v).

La obra *Muro Ciudad Juárez* (2010), mención especial en la 58ª Bienal de Venecia de 2019, es un muro que se encontraba ubicado frente a una escuela y que Margolles trasladó ladrillo a ladrillo. La superficie aún contiene los huecos de las balas con las que se ejecutaron varias personas víctimas de la narcoviolencia mexicana. En la parte superior se despliega un rollo de alambre de púas [Imagen 4]. Esta pared se levanta “[...] de pie como si desafiara este espectáculo [de la Bienal] en su desconcertante silencio y quietud” (Burke, 2019: 66), es una metáfora en distintos niveles de la violencia en México, y un perturbador recordatorio de las víctimas.

Esta obra es testigo de la vida en México y común a otras ciudades latinoamericanas. El muro coronado con el alambre de púas es vestigio de un lugar de la ciudad donde es frecuente el alambre que intenta proteger del intruso, pero a la vez es amenazante. La artista maneja este doble lenguaje, recupera un objeto significativo de este lugar golpeado por la violencia producto de la guerra contra el narcotráfico, pero a la vez dibuja el paisaje de dolor y lo traslada a un sitio de exhibición, donde le recuerda a los asistentes que la muerte violenta pasa a ser objeto de discusión de toda una sociedad. Margolles muestra la experiencia de la muerte, en el cuerpo ausente, pero evoca en el espectador sus miedos en la aproximación a la instalación y señala por contigüidad las implicaciones políticas e intersubjetivas de la obra (Lynes, 2020).

ENSAYO ACADÉMICO

MARIA XIMENA DE VALDENEBRO
JARAMILLO

*El alambre de púas en el arte
contemporáneo: Recurso expresivo
para señalar violencia en el cuerpo y
límites al territorio*



Imagen 4. Muro Ciudad Juárez. Teresa Margolles (2010).

MARIA XIMENA DE VALDENEBRO

JARAMILLO

El alambre de púas en el arte contemporáneo: Recurso expresivo para señalar violencia en el cuerpo y límites al territorio

2. *De la selva a la ciudad, ¿encerrados o protegidos?*

La violencia desencadenada por grupos al margen de la ley, tema principal en la obra de Teresa Margolles tiene eco en varios países. En Colombia, el conflicto armado en el que se encuentran inmersos grupos guerrilleros, paramilitares y narcotraficantes contra las fuerzas del Estado ha dejado más de 39 mil secuestrados en las últimas cuatro décadas (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013: 9). Ingrid Betancourt, candidata presidencial secuestrada en 2003 por el grupo guerrillero FARC, quien permaneció como rehén durante seis años y medio, declaró que “[...] más que una víctima del conflicto, soy una sobreviviente del proceso de deshumanización del cual hemos sido víctimas en Colombia” (Betancourt, 2016). Las imágenes de la política colombiana famélica, junto a sus compañeros de cautiverio tras un cerco de alambre de púas, en medio de la selva, le dieron la vuelta al mundo. La cerca de alambre de púas y la selva se convirtieron, en los medios de comunicación, en íconos del secuestro en Colombia.

Según el testimonio de un secuestrado sobreviviente, el campamento era:

De la malla de púas con malla de pollos. Eso era encerrado exterior y por dentro la casa de tablas donde dormíamos y ahí nos encerraban. Ahí a las 6 de la tarde ya en la malla esa nos entraban, por fuera le clavan alambre de púas para que uno no pueda sacar las tablas ni nada, eso lo aseguran súper bien (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2019: 96).



Imagen 5. *Recuerdos de selva: memorias víctimas de secuestro*. Imprenta Nacional (2019).

Estos testimonios no sólo muestran el proceso de deshumanización que sufren las víctimas del secuestro sino también la omnipresencia del alambre de púas con que la guerrilla construye sus campos de concentración de secuestrados.

El alambre de púas se instaló en la ciudad. Originalmente hecho con alambres de hierro retorcidos, con elementos cortantes entrelazados, el alambre de púas tuvo su propia evolución. Conservando su disposición enrollada, el alambre de púas se presenta ahora en forma de resorte de acero, con láminas cortantes o cuchillas en sus bordes. En esta evolución, la lámina de acero se estampa y corta de manera que las afiladas cuchillas son una extensión de la misma cinta de acero, más resistente y flexible, para potenciar su función de cortar. La concertina de cuchillas se convirtió en un elemento urbano en casas y edificios, que protege y encierra, esta vez de manera voluntaria, a quienes quieren transmitir con ella un mensaje de prevención, de prohibición del paso y de amenaza de daño físico.

2.1. Bogotá, “Ciudad Isla”

En Bogotá, como en otras ciudades de Colombia, es usual ver la reja, el muro y —anexada a éstas— las concertinas de cuchillas. Estas amenazantes espirales cortantes se presentan como la respuesta adecuada a la inseguridad —percibida o real— que hace vivir con miedo a los habitantes de la ciudad. También, se presentan como una afirmación de la propiedad privada y de la exclusión del otro.

La concertina delimita el territorio y establece una posición social y espacial; tiene implícita una actitud de diferenciación, según la cual “[...] el territorio no es anterior con relación a la marca cualitativa, es la marca la que crea el territorio” (Deleuze y Guattari, 1998: 332). La concertina es la huella, la marca cualitativa con la que se crea y demarca el territorio en una ciudad como Bogotá. En las ciudades contemporáneas es normal ver la presencia de la concertina y las rejas combinadas, haciendo parte del paisaje urbano, que domina como imagen de protección de la propiedad [ver Imagen 6].

Bogotá, en su arquitectura, es un ejemplo del urbanismo obsesivo en torno a la seguridad. En la exposición Ciudad Isla (2019), en el Museo de Arquitectura Leopoldo Rother de la Universidad Nacional de Colombia, se planteó una reflexión sobre el tipo de ciudad que se está construyendo, en la cual proliferan los conjuntos residenciales, cercados y protegidos con alambre de púas, concertinas y cercas electrificadas. Estas edificaciones multifamiliares son construidas y vendidas bajo el lema de la seguridad. En el texto de la curaduría del profesor y arquitecto Ramón Bermúdez, ubicado a la entrada de la exhibición se leía:

Hoy en día, el 40% de los hogares de Bogotá vive en más de 3500 conjuntos cerrados, los cuales, desde el año 2000, constituyen la forma predominante de construcción de la vivienda [formal] de la ciudad. Bogotá es una ciudad que tradicionalmente ha crecido a través de barrios residenciales

ENSAYO ACADÉMICO

MARIA XIMENA DE VALDENEBRO
JARAMILLO

*El alambre de púas en el arte
contemporáneo: Recurso expresivo
para señalar violencia en el cuerpo y
límites al territorio*

y manzanas abiertas. Sin embargo, la normativa urbana, el afán de lucro de los promotores inmobiliarios, el estilo de vida basado en lo privado y la exaltación de la seguridad, entronizan al conjunto cerrado como la nueva célula base de crecimiento (Ciudad Isla, 2019).

Esta respuesta inmobiliaria en forma de conjunto cerrado, que se vale del miedo de los ciudadanos para promover su modelo de negocio, acaba con la calidad de la vida urbana, interrumpe la trama de la ciudad y aísla a sus habitantes que se sienten a salvo sin reconocer que ellos mismos se han segregado de la ciudad.



Imagen 6. *Concertina en Bogotá*. Ximena De Valdenebro (2015).

MARIA XIMENA DE VALDENEBRO

JARAMILLO

El alambre de púas en el arte contemporáneo: Recurso expresivo para señalar violencia en el cuerpo y límites al territorio

2.2. *Solo de concertina*

Ya se mostró cómo artistas de diferentes geografías han involucrado el alambre de púas en sus obras para promover una reflexión sobre distintas realidades políticas de opresión y violencia. En el ámbito local, como artista colombiana, he recurrido a otras connotaciones de la concertina de cuchillas a partir de la familiaridad con que se sufre el conflicto armado en Colombia y por la contraposición que establece entre libertad y seguridad. El recurrir a la concertina de cuchillas se justifica por la capacidad simbólica que posee en relación con la privación de libertad, el dolor y afectación del cuerpo o como potencial objeto de daño físico y psicológico.

En la exposición *Solo de Concertina* de 2013, en la galería del Centro Colombo Americano de Bogotá, a través de una obra de gran formato, como artista exploro el contraste entre la ciudad abstraída pero implícita y el hiperrealismo con que se presenta la concertina, entre el cielo azul como telón de fondo y una concertina negra amenazante. Es un paisaje urbano reconocible para el espectador, aunque la ciudad no se muestra. La intervención consta de un conjunto de diez metros de pinturas y fotografías que fragmentan la idea de libertad, en la que nuestro cómo, a pesar de vivir en un mundo en el cual consideramos que gozamos de ella, en realidad no es así. Las concertinas que, como ciudadanos, instalamos para protegernos separan nuestro espacio privado de lo público pero a la vez nos encierran.

En ciudades como Bogotá, las personas se apropiaron del alambre de púas y la concertina para delimitar los territorios. Estos elementos industriales son un recurso para marcar el límite, una forma rítmica, elástica y fuerte que, poco a poco, se instala en el imaginario de una sociedad que expresa sus miedos. Además de un interés académico por discutir el uso del alambre de púas para la denuncia política en el arte contemporáneo. La obra *Solo de Concertina* me ha permitido traer esta reflexión a la esfera local, a mi espacio urbano cotidiano, para mostrar la relación entre lo bello y lo tenebroso; entre lo rítmico, lo melodioso, circular y el estático color negro de las imágenes; entre el brillo del metal de la concertina y lo opaco de la realidad que está latente detrás de ella. La obra de arte, al incorporar el alambre de púas o la concertina de cuchillas cortantes, captura la cruel realidad en la que se limita el territorio y se ejerce violencia física y psicológica [ver Imagen 7].

Diferentes formas de violencia se mostraron en la obra de los artistas mencionados anteriormente. De ellos se subraya dos aspectos: en primer lugar, todos incluyen en su trabajo el objeto físico del alambre de púas, con todo su potencial y carga que le ha otorgado su uso en la historia. En segundo lugar, revisar este grupo de artistas permite contrastar intereses y problemáticas propias de sus contextos nacionales: segregación, conflicto internacional, límites y fronteras, violencia generada por el narcotráfico.

En relación con el primer punto, en *Solo de Concertina*, se potencian algunas características visuales del objeto, para llevar al extremo aquello que impacta. En la Imagen 7, el

ENSAYO ACADÉMICO

MARIA XIMENA DE VALDENEBRO

JARAMILLO

El alambre de púas en el arte contemporáneo: Recurso expresivo para señalar violencia en el cuerpo y límites al territorio

gigantismo del objeto concertina evidencia lo cortante de las cuchillas de acero —se ven desde un contraluz— que se destaca en un cielo limpio y azul, así, la concertina también adquiere potencia desde lo formal. La totalidad del espacio de exhibición se cerró internamente con la imagen de la concertina, porque a largo de toda la superficie se intercalaron fragmentos de dibujo, pintura y plotter de corte, que se conectan entre sí para crear una continuidad visual y obsesiva. El exagerado tamaño y la continuidad en el espacio pretendían que el espectador sintiera estar realmente encerrado. Ya sea en las cercas de las praderas estadounidenses o en los campos de concentración, por distintas que sean las circunstancias, el objeto de control y de violencia es el mismo que se usa hoy día siempre recordándonos su función de generar el miedo a atravesarlo.

Con respecto al segundo punto, las problemáticas abordadas por los artistas presentados en la primera sección de este ensayo, se amplían al incluir la tensión entre seguridad y libertad en Colombia. En *Solo de Concertina* la reflexión ya no es sobre formas explícitas de violencia sino sobre el miedo de los ciudadanos que se expresa en su necesidad de incorporar cerramientos buscando su seguridad.



Imagen 7. *Solo de Concertina*. Ximena De Valdenebro-Centro Colombo Americano (2013).

MARIA XIMENA DE VALDENEBRO

JARAMILLO

El alambre de púas en el arte contemporáneo: Recurso expresivo para señalar violencia en el cuerpo y límites al territorio

CONCLUSIÓN

Con el alambre de púas se alteró la relación del hombre con la naturaleza, así como la perspectiva humana respecto a los límites. El alambre de púas evoluciona; se adapta y adquiere nuevas propiedades para hacerse más resistente en el acero y más eficaz con las cuchillas. La materialidad de este objeto, su diseño y su uso en diferentes momentos de la historia han ofrecido al artista contemporáneo un recurso expresivo para la creación. Artistas como Edwards, Hatoum, Faustino y Margolles han incorporado el alambre de púas como elemento constitutivo de sus obras, para involucrar al espectador en la reflexión sobre situaciones políticas en sus respectivos contextos. Conflictos que han denunciado como artistas y que tienen vigencia, a pesar de que cada una responde a décadas y sociedades diferentes: segregación, conflicto internacional, límites y frontera, violencia generada por el narcotráfico y la inseguridad en las ciudades. Las obras examinadas confluyen en un objeto común, el alambre de púas o la concertina de cuchillas, porque nos pone en relación directa con las privaciones de la libertad y con las limitaciones al territorio.

En Colombia, la violencia y el conflicto social son tan cotidianos como el alambre de púas presente en las imágenes con que la prensa y la televisión dan noticia de los secuestrados en medio de la selva. Como artista considero que la concertina de cuchillas, recurrente en el paisaje urbano, nos indica que vivimos una sociedad intranquila, llena de temores, violencia y dolor. Parafraseando a Teresa Margolles, la violencia en la sociedad debe ser objeto de discusión para comprender los motivos y consecuencias que la rodean. ¶

MARIA XIMENA DE VALDENEBRO

JARAMILLO

El alambre de púas en el arte contemporáneo: Recurso expresivo para señalar violencia en el cuerpo y límites al territorio

REFERENCIAS

- Basalla, G. (2011). *La evolución de la tecnología*. Barcelona: Crítica.
- Bennett, L. y Abbott, S. (2017). *The Perfect Fence. Untangling the Meaning of Barbed Wire*. E.U.: Texas A&M University Press.
- Burke, G. (2019). "Writings on the Wall Reading the 2019 Venice Biennale". En *Border Crossings*, vol. 38, núm. 3, pp. 64-71.
- Cariou, E. (2020). *Didier Faustino: Vortex Populi. Critique d'art*. Disponible en: <http://journals.openedition.org/critiquedart/23376> [Consultado el 23 de marzo de 2021].
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2013). *Una verdad secuestrada: cuarenta años de estadísticas de secuestro 1970-2010*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2019). *Recuerdos de selva: memorias víctimas de secuestro, integrantes de la Fuerza Pública*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Chaillou, T. (2009). "Entretien avec Didier Fiuza-Faustino: Plan Sidéral". En *ETC*, núm. 88, pp. 34-37. Disponible en: <https://id.erudit.org/iderudit/64321ac> [Consultado el 23 de marzo de 2021].
- Chiang, C. (2018). *Nature Behind Barbed Wired. An Environmental History of the Japanese American Incarceration*. New York: Oxford University Press.
- Chouati, Y. (2021). "La ficción del exilio: la poética como estrategia narrativa en la obra de Mona Hatoum". En *Barcelona, Research, Art, Creation*, vol. 9, núm. 1, pp. 83-99. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2021.4233> [Consultado el 23 de marzo de 2021].
- Ciudad Isla (2019). Museo de Arquitectura Leopoldo Rother, Universidad Nacional de Colombia. Disponible en: <https://ciudadisla.com> [Consultado el 20 de diciembre de 2019].
- Craft, C. (2015). "Conversations with Melvin Edwards". Dallas, TX: Nasher Sculpture Center. Disponible en: <https://www.nashersculpturecenter.org/art/artists/melvin-edwards-interview> [Consultado el 20 de junio de 2020].
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1998). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Betancourt, Í. (5 de junio de 2016). *El discurso de Ingrid Betancourt que conmovió a todo un auditorio*. Disponible en: <https://www.semana.com/nacion/articulo/discurso-de-ingrid-betancourt-sobre-reconciliacion-y-posconflicto/472532> [Consultado el 29 de junio de 2020].
- Forth, A. (2017). *Barbed-Wire Imperialism. Britain's Empire of Camps, 1876-1903*. Oakland: University of California Press.
- Friedman, N. (2014). "Interview with Didier Faustino". En *Thresholds*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- Jungerberg, T., Smith, A., Borsh, C. y Wilbur, L. (2016). "Bright Mornings: Researching History and Violence Through the Sculptures of Melvin Edwards". En *Art Education*, vol. 69, núm. 3, pp. 52-58.
- Krell, A. (2019). *The Devil's Rope. A Cultural History of Barbed Wired*. London: Reaktion Books.

ENSAYO ACADÉMICO

MARIA XIMENA DE VALDENEBRO

JARAMILLO

El alambre de púas en el arte contemporáneo: Recurso expresivo para señalar violencia en el cuerpo y límites al territorio

- Lynes, K. (2020). "Decolonizing Corporeality. Teresa Margolles's Lively Corpses". En *Social Text* 141, vol. 37, núm. 4, pp. 23-49. DOI: 10.1215/01642472-75709c4i3a5l5
- Perez, A. (2019). *Traces of identity: Portraiture in the Work of Teresa Margolles*. Tesis de Maestría. University Park, TX. Southern Methodist University. Disponible en: https://scholar.smu.edu/arts_arthistory_etds/2/ [Consultado el 19 de julio de 2020].
- Razac, O. (2002). *Barber Wire. A Political History*. Traducido por Jonathan Kneight. New York: The New Press.
- RTVE (10 de marzo 2014). *Teresa Margolles. Metrópolis*. Disponible en: <https://www.rtve.es/television/20140310/teresa-margolles/893303.shtml> [Consultado el 19 de marzo de 2021].
- Schulenberg, A. (2014). "Sites and Senses. Mapping Palestinian Territories in Mona Hatoum's Sculpture Present Tense". En J. Goudeau, M. Verhoeven y W. Weijers eds. *The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture*. Leiden: Brill, pp. 11-32.
- Siegel, H. (2020). "Melvin Edwards Decides". En *American Art*, vol. 34, núm. 1, pp. 86-111. Disponible en: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/709416> [Consultado el 23 de marzo de 2021].