



Palabra Clave  
ISSN: 0122-8285  
Universidad de La Sabana

Lapeña-Gallego, Gloria

**El artista contemporáneo en la comunicación de la historia no oficial: retórica de la desaparición en el conflicto colombiano 1**

Palabra Clave, vol. 21, núm. 2, 2018, Abril-Junio, pp. 387-409  
Universidad de La Sabana

DOI: <https://doi.org/10.5294/pacla.2018.21.2.6>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64957526006>

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

# El artista contemporáneo en la comunicación de la historia no oficial: retórica de la desaparición en el conflicto colombiano<sup>1</sup>

Gloria Lapeña-Gallego<sup>2</sup>

Recibido: 2017-02-21

Aprobado por pares: 2017-05-15

Enviado a pares: 2017-02-22

Aceptado: 2017-06-06

DOI: 10.5294/pacla.2018.21.2.6

## Para citar este artículo / to reference this article / para citar este artigo

Lapeña-Gallego, G. (2018). El artista contemporáneo en la comunicación de la historia no oficial: retórica de la desaparición en el conflicto colombiano. *Palabra Clave*, 21(2), 387-409. DOI: 10.5294/pacla.2018.21.2.6

## Resumen

El surgimiento de las leyes de memoria histórica en distintos países con un pasado dramático silenciado o tergiversado es un reflejo de la labor que diferentes agentes sociales han emprendido en el ámbito de la recuperación de la memoria. Dentro de la producción artística contemporánea, se han desarrollado nuevos modelos de narrativa a partir de documentos o huellas pertenecientes al pasado, que son rescatados y traídos al presente, y que han llevado a cabo una labor similar a la del historiador. La visión particular ofrecida por los artistas visuales colombianos, que centran su actividad en el ámbito de la historia, documentando los acontecimientos del conflicto armado, pone en entredicho las narrativas dominantes del país. Entre las distintas estrategias alternativas de narrar historia, en este estudio nos centramos en las poéticas de la ausencia, utilizada como metáfora de

1 El presente trabajo de investigación forma parte de una tesis doctoral financiada con una ayuda predoctoral (19099/FPI/13) con cargo al Programa de Formación del Personal Investigador de la Fundación Séneca, Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del III PCTRM 2011-14.

2 [orcid.org/0000-0002-1368-9260](http://orcid.org/0000-0002-1368-9260). Universidad de Murcia, España. gloria.lapena@um.es

las desapariciones y la huida. Realizamos un análisis basado en el trabajo de cuatro artistas colombianos (Miguel Ángel Rojas, Doris Salcedo, Óscar Muñoz y Mariana Varela), que se hacen eco del drama personal y establecen un compromiso social y afectivo con las víctimas y sus familiares. En estos proyectos, la ausencia del cuerpo, el vacío, es utilizado como una forma de resistencia al olvido que es capaz de sacudir la mirada del espectador y rescatarlo de la amnesia en la que se encuentra inmerso.

## **Palabras clave**

Memoria histórica; artista historiador; artes visuales; artistas colombianos  
(Fuente: Tesauro de la Unesco).

# The Contemporary Artist in the Communication of Unofficial History: Rhetoric of Disappearance in the Colombian Conflict

## **Abstract**

The emergence of laws of historical memory in different countries with a silenced or distorted dramatic past is a reflection of the work that different social agents have undertaken in the field of recovery of memory. In contemporary artistic production, new narrative models have been developed from documents or traces from the past that have been recovered and brought to the present, and which have carried out a work similar to that of historians. The particular vision offered by Colombian visual artists, who focus their activity on the field of history, documenting the events of the armed conflict, puts into question the dominant narratives of the country. Among the different alternative strategies of narrating history, in this study we focus on the poetics of absence, used as a metaphor for disappearances and flight. We conducted an analysis based on the work of four Colombian artists (Miguel Ángel Rojas, Doris Salcedo, Óscar Muñoz, and Mariana Varela), who echo personal drama and establish a social and emotional link with the victims and their families. In these projects, the absence of the body, emptiness, is used as a form of resistance to oblivion that is able to shake the viewer's gaze and rescue them from the amnesia in which they are immersed.

## **Keywords**

Historical memory; historian artist; visual arts; Colombian artists (Source: Unesco Thesaurus).

# O artista contemporâneo na comunicação da história não oficial: retórica da desaparição no conflito colombiano

## Resumo

O surgimento das leis de memória histórica em distintos países com um passado dramático silenciado ou tergiversado é um reflexo do trabalho que diferentes agentes sociais têm empreendido no âmbito da recuperação da memória. Dentro da produção artística contemporânea, foram desenvolvidos novos modelos de narrativa a partir de documentos ou vestígios que pertencem ao passado, que são resgatados e trazidos ao presente, e que têm realizado um trabalho similar ao do historiador. A visão particular oferecida pelos artistas visuais colombianos, que concentram sua atividade no âmbito da história, documentando os acontecimentos do conflito armado, questionam as narrativas dominantes do país. Entre as diferentes estratégias alternativas de narrar história, neste estudo nos concentramos nas poéticas da ausência, utilizada como metáfora das desaparições e da fuga. Realizamos uma análise baseada no trabalho de quatro artistas colombianos (Miguel Ángel Rojas, Doris Salcedo, Óscar Muñoz e Mariana Varela), que fazem eco do drama pessoal e estabelecem um compromisso social e afetivo com as vítimas e suas famílias. Nestes projetos, a ausência do corpo, o vazio, são utilizados como uma forma de resistência ao esquecimento que é capaz de sacudir a visão do espectador e resgatá-lo da amnesia em que este se encontra imerso.

## Palavras-chave

Memória histórica; artista historiador; artes visuais; artistas colombianos (Fonte: Tesauro da Unesco).

## Introducción

La historia es una ciencia narrativa que se construye a partir de las diferentes fuentes documentales disponibles con el fin de comunicar determinados aspectos de la sociedad, sus formas de organización y su evolución a lo largo de las sucesivas temporalidades. Esta labor de investigación corresponde tradicionalmente al historiador o al historiógrafo, si bien cada vez más periodistas, cineastas, antropólogos, artistas, etc., trabajan en los márgenes de esta ciencia social con el objetivo de presentar otras narraciones no sujetas a la censura u ocultación institucional. La nueva concepción de la historia, más abierta y lejos del positivismo propio de las ciencias experimentales, da cabida a los colectivos tradicionalmente silenciados y que tienen que ver con el concepto de *memoria histórica*. Se otorga así a otras áreas del conocimiento la posibilidad de participar con una postura crítica en la narración historiográfica.

Desde la teoría del arte se estudia la representación de la memoria histórica por parte del artista contemporáneo, el cual toma posición política en el cambio de paradigma de los distintos contextos históricos, sociales y culturales. Se habla, entonces, de un artista historiador que recupera documentos para mostrar las historias no contadas, paralelas al acontecimiento, al mismo tiempo que pone en tela de juicio la propia historia. Estas prácticas artísticas se han relacionado con los conceptos de *historia* y de *memoria*, así como su construcción, materialización y transmisión.

En este artículo, realizamos un acercamiento a las particularidades de diferentes proyectos artísticos contemporáneos desarrollados en los márgenes de la historia, centrándonos en proyectos de artistas colombianos que, a través de la ausencia explícita de los cuerpos como resultado de la violencia del conflicto armado en su país, expresan el drama de las desapariciones humanas y de los abandonos de poblados rurales hacia lugares urbanos más seguros. Comenzamos delimitando los conceptos de *historia* y *memoria*, centrándonos en esta última según las investigaciones de historiadores. A continuación, exploramos el papel adoptado por el artista contemporáneo como historiador, cuya labor ha sido ampliamente estudiada por la crítica de arte. Por último, concretamos nuestra investigación a través

del análisis de cuatro proyectos de artistas colombianos que reflejan en su obra, mediante la metáfora de la ausencia, el drama de las desapariciones, al mismo tiempo que reescriben una historia más justa como forma de dar voz a los silenciados por la historiografía oficial.

## Hacer historia y hacer memoria

*Historia* y *memoria* son conceptos que se relacionan en cuanto se refieren a tiempos pretéritos. La historia es una disciplina dentro de las ciencias sociales, cuya labor consiste en dejar constancia, siguiendo un orden cronológico, de las memorias nacionales, hegemónicas y consensuadas. Los rastros son reconstruidos por el historiador mediante una operación intelectual y científica que durante mucho tiempo, y en la actualidad, supone un instrumento de poder. Esta recomposición más o menos sesgada, en cuanto no contempla todas las memorias posibles de cada uno de los colectivos, es la que se presenta a la sociedad, la cual la asume como algo creíble por el hecho de figurar en los documentos oficiales. Especialmente en el ámbito educativo, la historia es planteada como una serie de hechos que sucedieron en un espacio-tiempo concreto y con escasa o nula repercusión en el presente. En este sentido, Ortúño, Ponce y José Serrano (2016) separan el proceso de *saber historia* (nombres, fechas, lugares, procesos, etc.) de *pensar la historia*, lo cual supone potenciar la idea de causalidad, vinculada a la relevancia histórica y sus implicaciones en las sociedades actuales.

Como ciencia, la historiografía o escritura de la historia se despliega en tres fases: 1) la fase documental o de investigación en las fuentes, 2) la fase explicativo-comprensiva que supone pensar la historia y 3) la fase de representación historiadora o escritura narrativa del discurso (Florescano, 2012). Para llevar a cabo la primera fase, se utilizan dos tipos de fuentes históricas: 1) la documental que pretende construir la historia de la manera más objetiva posible y 2) la del recuerdo individual de los propios testigos ligada a la subjetividad y a la reflexión, cuya finalidad es *hacer memoria*. Esta última tiene como misión dotar de mecanismos a la sociedad para la recuperación de testimonios que puedan contribuir a la relectura de la historia y el reconocimiento social de los grupos oprimidos. La distinción es explicada por Crenzel (2010) cuando pone de relieve la diferencia entre

*hacer memoria* como un proceso subjetivo basado en el recuerdo individual o colectivo y *hacer historia* que utiliza la narrativa para hacer comprensible lo que ocurrió en el pasado. Son, por tanto, dos modos distintos de producción de las representaciones y de transmisión del conocimiento.

De la necesidad de dar continuidad al colectivo dominante y a sus intereses surge la *memoria oficial*, construida en torno a sucesos memorables de un Estado nación, en los que, según Halbwachs (1941), citado por Seydel (2014), intervienen también los dogmas religiosos y las estructuras de poder vinculadas a la Iglesia como institución. En contra de los usos y abusos de esta memoria oficial, en ocasiones injusta y manipulada, diversos grupos sociales y étnicos reivindican las *memorias no oficiales*, con el fin de reproducir y mantener permanentemente determinados recuerdos y constituir una identidad propia (Seydel, 2014). Estos actos reivindicativos se normalizan mediante leyes memoriales en torno a la *memoria histórica* como forma de justicia y lucha contra el olvido.

La memoria individual o autobiográfica, denominada también *recuerdo*, se centra en las dimensiones del *yo* relacionadas con la identidad personal. Mira las cosas de manera distinta de la de un mero inventario (Cruz, 2007), para generar un producto elaborado por cada individuo a partir de materiales preexistentes y de acuerdo con unas determinadas reglas (Halbwachs, 2011). Según Agamben (2007), el presente individual se recomponen a partir del pasado y crea una imagen dialéctica y subjetiva que enfrenta pasado y presente. Surge así el carácter creativo del recuerdo, ligado al grado de reflexión del sujeto implicado (Oberti y Pittaluga, 2006). Cada persona recuerda de manera distinta una experiencia, porque, tras haberla vivido u obtenido de otros relatos, la recupera de forma desigual. De esta manera, el individuo es autosuficiente a la hora de rememorar (Bergson, 2006). En el extremo opuesto, Émile Durkheim, fundador de la escuela francesa de sociología, postula que es la sociedad la que desde fuera del individuo induce a la modificación y transformación constante del recuerdo. En el periodo de entreguerras, Halbwachs (2004) recupera la teoría sociológica durkheimiana e intenta conciliar ambos pensamientos en su obra *Los marcos sociales de la memoria*, según la cual la memoria colectiva se construye a partir de las

diferentes memorias individuales, aunque sujetas a interpretaciones, selecciones e intervenciones constantes en beneficio de los intereses del poder (Díaz, 2013). Los marcos sociales o los instrumentos de la memoria colectiva para reconstruir una imagen del pasado de acuerdo con los pensamientos dominantes de la sociedad son, en última instancia, los que modulan la memoria del grupo (Halbwachs, 2004). La imposibilidad de conservar las identidades (o lo que es lo mismo, la imposibilidad de no olvidar) y la continua construcción de una memoria colectiva en torno a sucesos históricos encuadrados en un momento de poder de una determinada colectividad da como resultado una historia parcial, en la que no se tienen en cuenta todos los colectivos (Halbwachs, 2011).

## El arte contemporáneo en la construcción de la memoria

El escritor, el periodista, el antropólogo, el sociólogo y también el artista contemporáneo conjugan las diferentes dimensiones sociales de la memoria y hacen uso de ella como herramienta, como fuente de investigación y como forma de compromiso y de comunicación de las historias no oficiales. Los estudios sobre el arte de la representación de la memoria en diferentes formatos son profusos, especialmente aquellos que se refieren a los traumas a causa de guerras recientes y otros sucesos dramáticos. La materialización de esta memoria a partir de la memoria individual o recuerdo y de la memoria colectiva contribuye a la labor crítica y justa de la memoria histórica. Benjamin (1992) asemeja el proceso a una excavación continua y personal o memoria individual, y Bal (2010) habla de una memoria afectiva o memoria como trauma generada a partir de conflictos políticos y sociales.

Las formas de hacer historia de manera no convencional y al margen de la práctica historiográfica institucional tienen que ver con los nuevos géneros de comunicación, como el cine (Goyeneche-Gómez, 2012) y la novela gráfica (Spiegelman, 2012). En estos márgenes, se sitúan los historiadores posconstrucciónistas, pero también tienen cabida otros ámbitos de la comunicación que trabajan la dimensión social de la memoria, ligada a la reivindicación y a la reflexión sobre la historia, aquella que desestabiliza y genera inquietud.

Desde finales de la década de 1970, los artistas investigan directamente, a través de la comunicación oral con las víctimas de hechos dramáticos contemporáneos, una historia que no debe ser olvidada ni tergiversada por la historiografía. Muchos de ellos se han etiquetado como conceptuales y minimalistas, pero el recurso del archivo, el índice, los módulos, la colección, la repetición y la serie que utilizan con frecuencia, tal y como apunta Guasch (2005), “nada tiene de tautológico, sino que busca transformar el material histórico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico y espacial” (p. 157). Es, por tanto, una especie de *ready-made* histórico encontrado de manera casual o buscado intencionadamente y “materializado” en el presente para contar historias fuera del alcance de la historiografía tradicional (Hernández Navarro, 2012).

La fórmula del archivo fue utilizada anteriormente en el proyecto acabado de Walter Benjamin (2005) *Libro de los pasajes*, en el que interpreta la experiencia del presente a partir de fragmentos o fichas del pasado, dando como resultado una acumulación de citas comparable al montaje cinematográfico. Guasch (2011) apunta la posibilidad de inspiración en el documental *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, de Walter Ruttmann (1927), que posteriormente repetiría como técnica en su teoría de la alegoría, como los escritos dedicados a Charles Baudelaire de 1938. Si bien el trabajo de archivo y montaje es realizado por Benjamin a través de textos descontextualizados, estos, según Hernández Navarro (2010), son *objetos textuales* que narran su historia. Por tanto, deben ser entendidos como objetos históricos más que como fuentes literarias.

## El compromiso del artista en la transmisión de la memoria

El crítico holandés Frank van der Stok (2008) (citado por Hernández Navarro, 2010) agrupa las prácticas de los artistas historiadores contemporáneos en tres modelos: 1) creación de *historias paralelas*, 2) creación de *historias alternativas* y 3) creación de *deconstrucciones de la historia*.

Las *historias paralelas* son relatos plurales y en minúscula que han pasado desapercibidos quedando en segundo plano, por debajo de los grandes

acontecimientos. Los artistas que utilizan este modelo o estrategia parten de su propia memoria individual o de la memoria comunicativa, recogida directamente de las voces silenciadas, y resaltan las historias afectivas omitidas como forma de acumular y generar un archivo para la memoria personal y la de otras comunidades que confluyen en el mismo espacio-tiempo.

Entre los proyectos artísticos en los que el autor crea archivos de memoria, cabe citar *The file room* (1994), de Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), que se caracteriza por ser una obra abierta, lo cual tiene relación con la continuidad que supone la memoria en oposición a la historia. Muntadas hace frente a la censura de la información orquestada a lo largo de la historia en diferentes contextos, países y civilizaciones. Acumula múltiples memorias individuales en un espacio interactivo en el que los artistas de cualquier parte del mundo pueden aportar casos concretos de censura encuadrados dentro de las diferentes acepciones de este concepto. Las numerosas fichas de información quedan clasificadas por fecha, localización, temática y medio de comunicación en que han sido censuradas. La instalación física temporal, expuesta en el Centro Cultural de Chicago (1994), es una habitación con las paredes repletas de cajones de archivador con terminales y monitores que permiten la consulta *in situ* de los archivos, los cuales, además, están disponibles en internet.

Algunos artistas dan voz a colectivos coetáneos silenciados y materializan sus obras a partir de las propias manifestaciones de estos grupos, ejerciendo de narradores de historias que se encuentran en la clandestinidad. Dos proyectos artísticos, *Real Pictures* (Alfredo Jaar, 1995) y *Tijuana Projection* (Krzysztof Wodiczko, 2001) tienen la misma finalidad de denuncia política. *Real Pictures*, perteneciente al *Rwanda Project* (1994-2000) de Alfredo Jaar (Santiago de Chile, 1956), narra una operación de limpieza étnica emprendida en Ruanda en 1994 que se cobró más de un millón de víctimas en poco más de tres meses. El artista viajó a Ruanda con la intención de convertirse en reportero gráfico y dar testimonio del suceso. Ya de regreso, y con más de tres mil fotografías registradas en su cámara, tomó conciencia de la dificultad ética que para él suponía mostrar ese material, dado el creciente consumo de imágenes sensacionalistas de sucesos trágicos por parte de la sociedad a través de los medios de comunicación, y de la

indiferencia o falta de sensibilidad con la que son percibidas. Decidió, pues, ocultar las fotografías tomadas. Las deposita en el interior de cajas negras o túmulos con inscripciones a modo de epitafios que describen las imágenes que contienen y que transmite, de la manera más sobria posible, relatos y testimonios cruciales que jamás podrían ser captados por la literalidad de la fotografía. Al final, la imagen que se crea solo existe en la mente del espectador. Krzysztof Wodiczko (Varsovia, 1943), en su proyección pública en el Centro Cultural de Tijuana (México), da voz directa a los protagonistas de las narraciones, y muestra su rostro a gran escala para denunciar el calvario por el que deben pasar los habitantes de Tijuana al cruzar la frontera entre México y los Estados Unidos, o entre la propia Tijuana y el resto de México. Este modo de narrar la historia desde otros puntos de vista que rompen con la eterna inercia de hablar del opresor tiene que ver con el modo de hacer historia “desde abajo” propuesto por Walter Benjamin:

En oposición a la visión evolucionista de la historia como acumulación de “conquistas”, como “progreso” hacia una libertad, una racionalidad o una civilización cada vez más grandes, Benjamin la percibe “desde abajo”, desde el lado de los vencidos, como una serie de victorias de las clases dirigentes. (Löwy, 2003, p. 69)

Para la elaboración de *historias alternativas*, el artista utiliza estrategias que parten de narraciones ficticias, aunque posibles, continuadas en el presente con una visión distinta de la manera en la que sucedieron, lo que deja un final abierto a la memoria individual del espectador. Se trata de obras narrativas relacionadas con la literatura originada de la memoria cultural, de la que se nutren personajes y sucesos ficticios que reflejan un comportamiento y situación social paralelos al acontecimiento histórico.

Algunos proyectos parten de la propia experiencia o memoria individual, como es el caso de artistas pertenecientes a colectivos étnicos oprimidos. Mediante el uso de siluetas recortables, técnica que estuvo de moda entre la aristocracia europea del siglo XVIII, la artista Kara Walker (California, 1969) hace una revisión de los estereotipos victorianos. Aparentemente cándidas y delicadas, contrastan con la brutalidad de los temas. Muchos de sus trabajos reinterpretan historias que se dan por conocidas. Así, uno de sus murales, *The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical*

*Tableau of Eva in Heaven* (1995), basado en la novela de Harriet Beecher Stor *Uncle Tom's Cabin* (1852), denuncia la manera en la que el protagonista, un esclavo sufriente que encarna el “modelo de virtud cristiana”, acaba siendo un reflejo de los prejuicios raciales arraigados en la sociedad. La artista también ha publicado un libro de siluetas *pop-up* titulado *Freedom: A fable* (1997), que no es en ningún caso un libro ilustrado para niños. *Runaways* (1993), de Glenn Ligon (Nueva York, 1960), es una serie de litografías basadas en anuncios del siglo XIX publicadas por propietarios para localizar a los esclavos fugitivos, pero con descripciones sobre él mismo, y que son interpretados como anuncios difundidos por la policía para la captura de criminales y delincuentes. En ambos casos, se crea una paradoja entre personajes ficticios, pero al mismo tiempo tiene que ver con la identidad real de estos.

La construcción de historias contextualizadas en escenarios de conflicto permite solventar el problema de la desaparición de testimonios que no han interesado mantener en la memoria. *El final aquí* (2008), de Jorge Barbi (Pontevedra, 1960), reúne sesenta fotografías de paisajes solitarios de toda España que representan el vacío que queda en los lugares donde se encarceló, torturó y asesinó a los republicanos durante la guerra civil española. Son las imágenes que probablemente vieron por última vez los fusilados, ya que se trata de parajes apartados que se mantienen prácticamente inalterables desde aquellos días. Dado que, como afirma el propio artista, no es posible pretender reproducir lo último que estas personas vieron por última vez, opta por fotografiar los paisajes situando la cámara en el punto exacto donde cayeron los ejecutados.

La *deconstrucción de la historia*, tercer modelo de práctica histórica, pone en cuestión la forma en que se ha construido la historia, mostrando sus fallos y su manipulación. El libanés Walid Raad (Chbanieh, 1967) inaugura una fundación imaginaria, *The Atlas Group*, y reúne un archivo textual, visual y sonoro para investigar y documentar la historia contemporánea de su país, Líbano, entre 1989 y 2004, especialmente durante la guerra de 1975-1990. El archivo, con sede en Beirut y en Nueva York, insiste en focalizar la realidad de la tragedia en el ámbito cotidiano. En *Let's be honest, the weather helped* (1998), Walid Radd señala por medio de puntos de co-

lores sobre fotografías en blanco y negro los lugares donde encuentra balas y restos de proyectiles extraídos de paredes, árboles y coches.

Este modelo se manifiesta también través de la representación simultánea de varios tiempos que transcurren a diferentes ritmos en un mismo espacio (heterocronías). La historia oficial construye discursos acelerados, ralentizados, e incluso, detenidos en el pasado. Como consecuencia de este estancamiento en el tiempo, determinados colectivos pueden ser víctimas de una lacra de la que difícilmente se podrán deshacer. Así, algunos de los proyectos de Rogelio López Cuenca (Málaga, 1959) resaltan la concepción negativa hacia algunas culturas perpetuadas a lo largo de la historia. En su proyecto *Gitanos de papel*, abierto desde 2009 y desarrollado a través de publicaciones, cursos, talleres y exposiciones, pone de manifiesto la construcción del imaginario colectivo de la comunidad gitana, determinada e interferida por tópicos y estereotipos pretéritos.

## Retórica de las desapariciones en el conflicto colombiano

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, una de las constantes de las dictaduras de América Latina ha sido la desaparición de civiles. En el caso de Colombia, la violencia bipartidista, conformada por guerrillas de extrema izquierda y grupos paramilitares de extrema derecha, a los que se suman los carteles del narcotráfico y las bandas criminales, se caracteriza por su continuidad desde la década de 1960, y por su degradación a partir de la segunda mitad de la década de 1990 con tomas armadas de poblaciones, desapariciones y huidas forzadas, torturas y masacres indiscriminadas de civiles. En un estudio acerca del conflicto armado de este país, Giraldo (2012) realiza una valoración sobre la relación entre la memoria colectiva y los archivos documentales que hacen valer los derechos de las víctimas. Al margen de las comisiones oficiales y de los tribunales judiciales, algunos artistas colombianos asumen un papel activo en la creación de archivos receptáculos de memoria. Entran en diálogo directo con los familiares y el entorno de las víctimas, y se comprometen con ellos en la materialización de proyectos como forma de resistencia al olvido. En este apartado, seleccionamos para su análisis cuatro trabajos, cuyo nexo de unión es la ausencia

del cuerpo. El artista, testigo de testigos desaparecidos, hace uso de la metáfora de la desaparición violenta y la huella que deja para acercar al espectador a una historia más íntima de todo lo que rodea el conflicto político.

El proyecto *Grano*, presentado por primera vez por Miguel Ángel Rojas (Bogotá, 1946) en 1980 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, es una reproducción del enlosado del piso de su casa familiar en Girardot, que abandona al emigrar a la ciudad. Las plantillas geométricas colocadas sobre el suelo del museo sirven de guía para alojar con precisión los pigmentos minerales sobre la superficie. La instalación, de carácter efímero, debe ser materializada de nuevo para cada exposición, en un acto de rememoración del territorio frágil de la infancia (figura 1, izquierda).

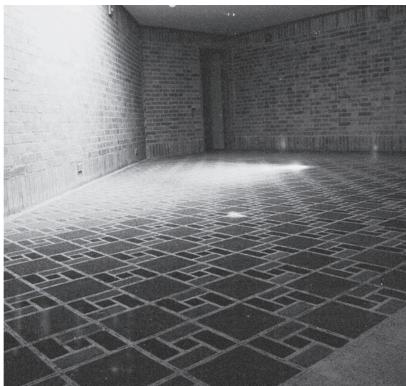
Su discípula, la escultora Doris Salcedo (Bogotá, 1958), utiliza mobiliario y objetos personales para reflexionar sobre la temporalidad de la materia contenedora de memoria. Su trabajo surge de una profunda interacción con el contexto colombiano, tarda varios años en completar cada una de sus piezas. Durante ese tiempo se sumerge vivencialmente en la experiencia de pérdida de los familiares de las víctimas, escuchando sus historias, con el fin de identificar los efectos de la violencia en la vida cotidiana. *Plegaria muda* (2005) es una instalación compuesta de mesas fabricadas, cada una de ellas con las mismas proporciones de un ataúd. Enfrentadas dos a dos, intercala un bloque de tierra sembrado de pasto, que acaba germinando entre los resquicios de las tablas de madera (figura 1, derecha).

*A través del cristal* (2010), de Óscar Muñoz (Popayán, 1951), se compone de una serie de vídeos de imagen aparentemente fija que muestran sendos retratos familiares que el artista graba en varias viviendas de su ciudad natal. Exhibidos en pequeñas pantallas montadas en marcos iguales a los de las fotografías originales, los vídeos reproducen las imágenes de las fotografías, sobre las cuales se superpone el espacio (que aparece reflejado en el cristal protector) y el tiempo (sonido de conversaciones, ruidos, murmullos) que la cámara registra en el lugar en el que estaban originalmente situadas (figura 2, izquierda).

Por último, Mariana Varela (Ibagué, 1947) es una reconocida autora de dibujos hiperrealistas a carboncillo, algunos de los cuales, como los del

## Figura 1.

Grano (1980),  
de Miguel Ángel Rojas



Fuente: <http://banrepultural.org/colección-de-arte-banco-de-la-republica/>

Plegaria muda (2005),  
de Doris Salcedo



Fuente: <http://esferapublica.org/nfblog/>

proyecto *Inextricable* (1999-2000), hacen referencia a la selva colombiana y a las bananeras abandonadas. Su proyecto *Morada* (2007) es una escultura construida con lajas procedentes de viviendas de diferentes regiones del campo colombiano, documentadas minuciosamente para mostrar el paso del tiempo y la suerte de sus habitantes, afectados por las presiones de los grupos armados. Además de la estructura en forma de casa compacta (figura 2, derecha) ubicada a la entrada del edificio de la Cámara de Comercio de Bogotá, la instalación se compone de fotografías de las viviendas de las que provienen las lajas.

El realismo como movimiento artístico y literario iniciado a mediados del siglo XIX, y basado en la observación y representación de aspectos cotidianos, tiene su máxima expresión a partir de finales de la década de 1950. El trabajo del artista tradicional y artesano se ve desplazado por la reflexión sobre realidades traumáticas cercanas, con las que cohabita y experimenta directamente. En el caso particular de Colombia, los artistas naturales de este país son testigos directos del conflicto y transmiten su impacto emocional a través de su obra.

Los cuatro proyectos que hemos propuesto para este análisis son el resultado de una posproducción, según Bourriaud (2004), que se nutre de

## Figura 2.

A través del cristal (2010),  
de Óscar Muñoz



Fuente: <http://banrepicultural.org/oscar-munoz/index.html>

Morada (2007),  
de Mariana Varela



Fuente: <http://centrodememoriahistorica.gov.co/museo/oropen-dola/index.php>

las vivencias personales y de los testimonios directos del conflicto armado en Colombia, con la finalidad de conseguir un efecto perturbador que compense la pasividad con la que se consumen las imágenes televisivas, por citar un ejemplo de los medios de masas. El artista se sitúa, por tanto, dentro del realismo, en cuanto testigo documentado a partir de las fuentes directas, para mostrar, de manera velada, la cruda realidad.

En un artículo sobre las relaciones entre artes visuales, cuerpo y violencia política en Colombia, Ordóñez (2013) realiza un recorrido a lo largo de la obra de artistas en las que el cuerpo está presente, pero no como algo fugaz y sensacionalista, capaz de minimizar el dolor, ni como una ilustración secundaria y obvia del texto historiográfico, sino como una forma de elevar el protagonismo de las narraciones al mismo nivel que otras fuentes primarias, como la prensa y el documento escrito. El propósito final de las artes visuales, apunta esta autora, es devolver la perturbación que deben provocar tales imágenes en el “espectador anestesiado”. Este realismo traumático que se corresponde con la recuperación de “lo Real” lacaniano (Forster, 2001) y con la entrada del artista en la vida cotidiana (De Certeau, 1990) es una

realidad en exceso dentro de la neofiguración como movimiento artístico que abandona la abstracción y representa la realidad (iconicidad), en particular la figura humana, con un sentido de denuncia social.

En la cara opuesta, la que queremos descubrir y mostrar en estos cuatro proyectos, la realidad insinuada, la oculta, la ausente, produce una sensación de extrañeza y sacude la mirada ante la no presencia del cuerpo tras el hecho violento o la huida de este, cuerpo que es suplantado por una especie de “escenario del crimen” o de silencio, el que queda tras la desaparición, y el que reciben los familiares por parte del Gobierno.

Llegado a este punto de convergencia de los cuatro proyectos, aún queda por preguntarnos la causa que origina en el espectador la transformación de la no visión en un planteamiento histórico-político. La casa construida a partir de un conjunto de retazos abandonados, la reproducción modular de un suelo texturizado, unas mesas enfrentadas anuladas en su función habitual o un audiovisual de una escena que se vislumbra en una fotografía, aparentemente, poco tienen que decir sobre la memoria a la que aluden. Y es precisamente esta ausencia la que extravasa lo habitual y cotidiano, la que señala la *huella*, la cual pertenece a lo que hubo antes de la desaparición física, y de la desaparición representada como metáfora en calidad de “presencia indíxica”, como lo califica Malagón-Kurka (2010, p. 207).

Es, por tanto, la huella de la desaparición lo que, metafóricamente como ausencia del cuerpo, y literalmente como eliminación u ocultación de su representación, genera en el espectador un mayor grado de emotividad. Lo que escapa de la escena para punzar (*punctum*, en términos de Barthes en su obra *Cámara lúcida*) y despertarlo de su inmunidad frente a la representación del drama. El polvo que recubre el suelo de *Grano* es el sedimento visible mientras el tiempo transcurra sin que nadie lo pise. También lo que queda después de quemar el cadáver o, como apunta Hernández Navarro (2006) en el análisis de la obra *158 metros cúbicos*, de Josechu Dávila (2002), el resto del resto, un polvo tautológico. En *A través del cristal*, el vídeo del retrato de un joven ausente que se ha marchado

a vivir al extranjero huyendo de la violencia, muestra a través del reflejo la casa de su madre, en la que se encuentra ella limpiando en soledad. De esta manera, las imágenes fijas, documentos que retienen un pasado (el del hijo) se convierten en un soporte de información que reconstruye el contexto en el que la fotografía adquiere sentido (Henao-Jaramillo, 2015). *Plegaria muda* alude a los “falsos positivos”, unos dos mil jóvenes que, tras ser atraídos desde las provincias marginales entre 2006 y 2009 bajo la promesa de empleo, son asesinados, y sus cadáveres se presentan a la sociedad como pertenecientes a guerrilleros o delincuentes muertos en combate (Alzate, 2013). Doris Salcedo dialoga con las madres a las que nadie escucha, las acompaña y trata de aliviar por medio de la brizna de esperanza, que brota en forma de hierba entre los ataúdes vacíos, representados por mesas que han perdido totalmente su función. Mariana Valera, en fin, documenta *in situ* casas abandonadas tras la huida del medio rural hacia una ciudad en la que solo queda mendigar. Los fragmentos que recoge para fabricar una nueva casa, sin puertas ni ventanas o cerradas a cal y canto, reflejan materiales artesanales inexistentes en el medio urbano, en el cual se han sustituido por lo prefabricado e industrial. *Morada* es el grado máximo de fragmentación y abandono total del lugar de habitar y de unión familiar.

Ningún cuerpo en los cuatro proyectos. Sin embargo, lo cotidiano, donde se habita y con quien se cohabita (polvo, soledad, mesas y la casa como hogar) persisten y dan fe de una desaparición y de una huida trágica e injusta en la que la metáfora de la ausencia sitúa al espectador como un familiar más del desaparecido para rescatar la memoria de la historia colombiana a través del arte.

## Conclusiones

En las últimas décadas, el giro historiográfico y la apertura de la historia como ciencia social ha permitido la participación de profesionales de otros ámbitos diferentes al del historiador en la comunicación y transmisión de un pasado más justo y real. Entre estos profesionales, el artista asume su pa-

pel recopilando documentos y produciendo archivos que desestabilizan la mirada de un espectador inmutable y habituado al bombardeo diario de imágenes sensacionalistas distribuidas por los medios de comunicación. El papel del artista historiador, por tanto, es doble. Por una parte, investiga aquellos colectivos, los vencidos y los silenciados, haciendo frente al olvido. Por otra, produce imágenes o archivos de imágenes subvertidas o manipuladas para incitar al espectador a una lectura reflexiva, lejos de la inercia cotidiana a la que está acostumbrado.

Algunos de los proyectos a los que nos hemos referido para ilustrar cada uno de los grupos de artistas historiadores según la clasificación de Van der Stok (2008), se encuadran dentro de la memoria individual y colectiva de transmisión oral, mostrando sus propias vivencias personales o prestadas de los recuerdos ajenos. Otros asumen el papel de historiadores críticos contemporáneos comprometidos con una reescritura de la historia que da cabida a la reivindicación política de todas las identidades, y no solo a las que han sido tenidas en cuenta en la historiografía oficial.

En el caso concreto de la historia colombiana reciente, dominada por la violencia, las desapariciones y las huidas, el artista cohabita y convive con las víctimas del duradero y degenerado conflicto bélico. La extensión en el tiempo y la desinformación que genera la sobreinformación o tergiversación diaria de las noticias han provocado una cierta inmunidad en la sociedad que pone en peligro la memoria histórica de este país. Dentro de la vasta producción creativa de artistas colombianos sobre el tema, hemos analizado cuatro proyectos en los que se potencia el vacío frente al exceso, la ocultación frente a la exposición como metáfora de la desaparición y como forma de resistencia capaz de sacudir la mirada del espectador. Elementos tan cotidianos y residuales como el polvo (*Grano*, Miguel Ángel Rojas, 1980), unas mesas entre cuyas grietas crece el pasto (*Plegaria muda*, Doris Salcedo, 2005), unas fotos familiares (*A través del cristal*, Óscar Muñoz, 2010) y la construcción rudimentaria de algo parecido a una casa a base de retazos, a manera de un “menos es más” minimalista, señalan la presencia de un dolor que no debe ser olvidado.

## Referencias

- Agamben, G. (2007). *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alzate, G. (2013). Absence and pain in the work of Doris Salcedo and Rosemberg Sandoval. *South Central Review*, 30(3), 5-20.
- Bal, M. (2010). *Of what one cannot speak: Doris Salcedo's political art*. Chicago: Chicago University Press.
- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1920/1992). *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Image Mundi.
- Benjamin, W. (1927/2005). *Libro de los pasajes* (trad. L. Fernández Castañeda, F. Guerrero e I. Herrera Baquero). Madrid: Akal.
- Bergson, H. (1896/2006). *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- Bourriaud, N. (2004). *Posproducción: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Crenzel, E. (2010). Historia y memoria: reflexiones desde la investigación. *Aletheia*, 1(1), 1-13.
- Cruz, M. (2007). *Cómo hacer cosas con recuerdos: sobre la utilidad de la memoria y la conveniencia de rendir cuentas*. Madrid: Katz.
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien*. París: Gallimard.
- Díaz, D. A. (2013). *Maurice Halbwachs y los marcos sociales de la memoria (1925). Defensa y actualización del legado durkheimiano: de*

*la memoria bergsoniana a la memoria colectiva.* Ponencia presentada en X Jornadas de Sociología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Florescano, E. (2012). Pilares de la historiografía. *Revista de la Universidad de México*, 103, 9-16.

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real.* Madrid: Akal.

Giraldo, M. L. (2012). Registro de la memoria colectiva del conflicto armado en Colombia: un estado de la cuestión. *BID, textos universitarios de biblioteconomía i documentació*, 28, 1-8.

Goyeneche-Gómez, E. (2012). Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual. *Palabra Clave*, 15(3), 387-414.

Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia*, 5, 157-183.

Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades.* Madrid: Akal.

Halbwachs, M. (1925/2004). *Los marcos sociales de la memoria.* Barcelona: Anthropos.

Halbwachs, M. (1941). *La topographie légendaire des évangiles en Terre Sainte.* París: Presses Universitaires de France.

Halbwachs, M. (1950/2011). *La mémoire collective.* París: Presse Universitaires de France.

Henao-Jaramillo, S. (2015). *La fragilidad de las imágenes: Fernando Cruz Kronfly y Óscar Muñoz.* Ponencia presentada en IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Rosario, Argentina. Recuperado de: [http://www.celarg.org/int/arch\\_publi/henaojaramillocc2015.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publi/henaojaramillocc2015.pdf)

Hernández, M. A. (2006). El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro. *Revista de Occidente*, 297, 7-25.

Hernández, M. A. (2010). *Hacer visible el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)*. Ponencia presentada en Congreso Europeo de Estética, Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética, Madrid, España.

Hernández, M. A. (2012). *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.

Löwy, M. (2003). *Walter Benjamin: aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Malagón-Kurka, M. M. (2010). *Arte como presencia indéxica: la obra de tres artistas colombianos en tiempo de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Oberti, A. y Pittaluga, R. (2006). *Memorias en montaje: escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Ordóñez, L. F. (2013). El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano. *Nómadas*, 38, 233-242.

Ortuño, J., Ponce, A. I. y Serrano, F. J. (2016). La idea de causalidad en las explicaciones históricas del alumnado de educación primaria. *Revista de Educación*, 371, 9-34.

Ruttmann, W. (1927). *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. Deutsche Vereins-Film.

Seydel, U. (2014). La constitución de la memoria cultural. *Acta Poética*, 35(2), 187-214.

Spiegelman, A. (2012). *Metamaus*. Barcelona: Reservoir Books.

Van der Stok, F. (2008). Mental Images. En Van der Stok, F., Gierstberg, F. & Bool, F. (Eds.), *Questioning History. Imagining the Past in Contemporary Art* (pp. 104-118). Rotterdam: Nai Publishers.