



Revista Científica General José María
Córdova

ISSN: 1900-6586

revistacientifica@esmic.edu.co

Escuela Militar de Cadetes "General José
María Córdova"
Colombia

Aponte Isaza, María Cecilia

Función social del arte. Aporte de la obra de la artista Doris Salcedo al proceso de justicia
transicional en Colombia

Revista Científica General José María Córdova, vol. 14, núm. 17, enero-junio, 2016, pp.
85-127

Escuela Militar de Cadetes "General José María Córdova"
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476255357005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Cómo citar este artículo: Aponte Isaza, M.C. (2016, enero-junio). Función social del arte. Aporte de la obra de la artista Doris Salcedo al proceso de justicia transicional en Colombia. *Rev. Cient. Gen. José María Córdova* 14(17), 85-127



Función social del arte. Aporte de la obra de la artista Doris Salcedo al proceso de justicia transicional en Colombia*

Recibido: 10 de septiembre de 2015 • Aceptado: 25 de noviembre de 2015

Social Function of Art. Doris Salcedo's Work Art Contribution for the Colombia's Transitional Justice process

Fonction sociale de l'art. L'apport de l'oeuvre visuelle de l'artiste Doris Salcedo dans le processus de justice transitionnelle en Colombie

Função social da arte. Contribuição da obra da artista Doris Salcedo no processo de Justiça Especial de transição

María Cecilia Aponte Isaza^a

* Artículo de investigación asociado al proyecto de maestría: "Arte en procesos sociales y políticos", Maestría en gestión cultural con énfasis en investigación, Universidad Abierta de Cataluña; Patricia Castellanos, PhD (directora).

^a Universidad Abierta de Cataluña. Cataluña, España. Maestra en Arte con énfasis en artes plásticas y proyectos culturales de la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia (2008); Magister en Nuevos Medios de la Academia China de Arte, Hangzhou, Republica Popular China (2014); Magister en Gestión Cultural con énfasis en investigación de la Universidad Abierta de Cataluña (2015). Comentarios a: mac_400@hotmail.com



Resumen. El artículo presenta resultados de una investigación orientada a demostrar cómo el arte y, en este caso en particular, la obra de la artista colombiana Doris Salcedo, puede constituirse en un mecanismo de apoyo fundamental para el proceso de justicia transicional que vive actualmente Colombia. A través de la investigación, se destaca la labor social que cumple el arte y cómo este se convierte en un medio adecuado, capaz de dar voz a las víctimas del conflicto. Se trata de un estudio de caso que analiza en profundidad la obra de la artista colombiana Doris Salcedo, con el propósito de identificar su aporte en la preservación de memoria histórica y la reparación simbólica y moral de las víctimas del conflicto armado interno en Colombia.

Palabras claves: Función social del arte, justicia transicional, memoria histórica, reparación simbólica.

Abstract. This research seeks to demonstrate how art, and in this particular case, the artwork of Doris Salcedo, can become a key support mechanism for the Colombia's Transitional Justice process. It shows the social work of art and how it becomes a suitable medium, able to give voice to the victims of the conflict. It is a case study, which analyzed in depth, the Colombian artist Doris Salcedo's work art. The purpose is to identify which has been its contribution to the preservation of historical memory and moral and symbolic reparations to victims of the Colombia's internal conflict.

Keywords: Social function of art, transitional justice, historical memory, symbolic reparation

Résumé. Cette étude cherche à démontrer comment l'art et, dans ce cas particulier, l'oeuvre de l'artiste colombienne Doris Salcedo, peut représenter un mécanisme de soutien fondamental dans le processus de justice transitionnelle qui se vit actuellement en Colombie. Cette recherche met en relief le travail social qu'exerce l'art et comment il se convertit en un moyen approprié, capable de donner voix aux victimes du conflit. Cette recherche est donc une étude de cas dans laquelle est analysée en profondeur l'oeuvre de l'artiste Doris Salcedo, dans le but d'identifier son apport dans la préservation de la mémoire historique et de la réparation symbolique et morale des victimes du conflit armé interne en Colombie.

Mots-clés: Fonction sociale de l'art, justice transitionnelle, mémoire historique, réparation symbolique

Resumo. A seguinte pesquisa tem como objetivo demonstrar como a arte, e neste caso particular, a obra da artista colombiana Doris Salcedo, pode constituir-se em um mecanismo de apoio fundamental para o processo de Justiça Especial (de transição) que se vive atualmente na Colômbia. Por meio desta pesquisa, se destaca o trabalho social que cumpre a arte e como esta se converte em um meio adequado, capaz de dar voz às vítimas do conflito. Trata-se de um estudo de caso, no qual se analisa a profundidade da obra da artista colombiana Doris Salcedo, com o propósito de identificar qual tem sido seu aporte na preservação da memória histórica e da reparação simbólica e moral das vítimas do conflito armado interno na Colômbia.

Palavras-chave: Função social da arte, Justiça Especial (de transição), memória histórica, reparação simbólica.

Introducción

El objetivo principal de este trabajo es identificar el aporte de la obra artística de la escultora Doris Salcedo a la preservación de la memoria histórica del conflicto armado interno en Colombia; y, a la vez, establecer su aplicabilidad como contribución al modelo de justicia transicional adoptado en el país.

Se han fijado los siguientes objetivos específicos generadores de un marco dentro del cual se analizará la obra de la artista Doris Salcedo: a) determinar la función social que cumple el arte, especialmente en escenarios de conflicto; b) identificar el aporte de las expresiones artísticas a los



procesos de justicia transicional; c) determinar de qué manera se puede, a través de las artes plásticas, contribuir al proceso de justicia transicional que se adelanta para la terminación del conflicto armado interno en Colombia.

Con esto en mente, y en síntesis, el trabajo responde al siguiente interrogante: ¿cuál ha sido el aporte de la obra visual de la artista Doris Salcedo a la preservación de la memoria histórica del conflicto armado interno en Colombia, para comprender el actual modelo de justicia transicional adoptado en el país?

Metodología

Se trata de una investigación cualitativa enfocada al estudio de la obra visual de la escultora colombiana Doris Salcedo y su contribución al modelo de justicia transicional adoptado en Colombia, con referente en la situación de conflicto vivida por la sociedad colombiana en las últimas cinco décadas y la coyuntura actual, cuando se desarrolla un proceso de paz con la perspectiva de aplicar mecanismos de justicia transicional que permitan la reconciliación nacional.

Como investigación busca identificar el aporte de la obra artística de la escultora Doris Salcedo a la preservación de la memoria histórica, la reparación simbólica de las víctimas del conflicto armado interno en Colombia y la generación de conciencia social, para determinar su aplicabilidad como contribución al modelo de justicia transicional adoptado en el país, se empleará la metodología fenomenológica desarrollada por Husserl (Leal, 2008), teniendo en cuenta las siguientes etapas:

- a. Etapa previa: parte del supuesto de que el arte cumple una función social trascendental en la generación de cultura y educación de los pueblos; función que se hace más relevante en procesos de transición como el que vive actualmente Colombia. Este supuesto influye directamente en el desarrollo de la investigación si se tiene en cuenta que se basa en experiencias previas de diferentes artistas colombianos y extranjeros, en situaciones de conflicto.
- b. Etapa descriptiva: en la que se exponen las experiencias de artistas, académicos, grupos de investigación y víctimas, respecto de la función social del arte y su impacto. De igual forma, se toman los resultados pertinentes de la encuesta adelantada por el Centro de Memoria Histórica en el año 2012, denominada: “¿Qué piensan los colombianos después de siete años de Justicia y Paz?”, que hace una evaluación social del impacto de la Ley 975 de 2005, conocida en Colombia como Ley de Justicia y Paz, primer documento legal del proceso de justicia transicional implementado en el país.
- c. Etapa estructural: en esta se hace un análisis de la obra visual de Salcedo y su aporte al proceso de justicia transicional adoptado en Colombia. Para ello se consideran, en primer lugar, los conceptos de críticos de arte respecto de sus obras. En segundo término, la observación directa de dos obras de arte de Salcedo, escogidas por la investigadora porque aluden a dos importantes hechos violentos, que marcaron la historia reciente del país.



- d. Etapa de discusión: aquí se relacionan los conceptos contenidos en el marco teórico y en el marco conceptual con el aporte de la obra de Salcedo. Con esto se pretende, mediante un método deductivo, demostrar cómo, desde el arte, se puede contribuir a la preservación de la memoria histórica, a la reparación moral y simbólica de las víctimas del conflicto y a la generación de conciencia con el fin de impedir la repetición de hechos deplorables como los observados a lo largo del conflicto armado interno en Colombia.

Luego se analiza las instalaciones y esculturas hechas por Salcedo en relación con el contexto en que se realizaron, los elementos y materiales empleados, el tema y su conexión con el entorno sociopolítico, el o los propósitos de la artista, y su aporte al modelo colombiano de justicia transicional. En su desarrollo, se emplea una técnica mixta que incluye tanto elementos objetivos como subjetivos, a través de un análisis formal, temático y de estilo de dos obras visuales de la artista, contemplados en la ficha técnica desarrollada para tal fin, que se presentará en el siguiente apartado.

Para este trabajo se seleccionaron dos obras de arte de Salcedo, cada una de las cuales obedece a una técnica artística específica, así:

Atrabiliarios: 1.992, (instalación).

Noviembre 6 y 7: 2.002. (intervención).

La selección de las obras obedeció a dos criterios fundamentales: en primer lugar, que hicieran referencia a importantes sucesos violentos que hayan marcado la historia reciente del país y, en segundo término, que los hechos referenciados correspondieran a diferentes períodos y/o acontecimientos de la violencia en Colombia. Lo anterior, con el fin de enfatizar en el lenguaje artístico de Salcedo y ver cómo la artista ha construido su obra en torno a la violencia, a lo largo del tiempo.

Ficha técnica

La presente ficha técnica fue diseñada específicamente para analizar las obras de la artista colombiana Doris Salcedo (UNED, 2013). Se tuvieron en cuenta tres aspectos: a) identificación de la obra; b) crítica de arte; c) contexto social-histórico (véase tabla 1).

**Tabla 1.** Ficha técnica para el análisis de la obra de la artista colombiana Doris Salcedo.

Aspectos	Categorías
Identificación de la obra Características generales de la obra de arte, tales como título, artista, fechas de realización y de exhibición, técnica, tipo de obra, materiales, tamaño, ubicación.	Título. Corresponde al nombre dado por la artista la obra objeto de análisis.
	Artista. Nombre del autor de la obra de arte.
	Fecha de realización. Año de creación.
	Fechas de exposición. Años de exhibición.
	Tipo de obra. Clasificación de la obra.
	Técnica. Tipo de técnica empleada.
	Materiales. Elementos constructivos utilizados para la creación de la obra.
	Tamaño. Dimensiones.
Crítica de arte Contexto social-histórico, análisis formal, análisis temático y análisis de estilo de la obra.	Ubicación. Lugar de exhibición.
	Contexto social-histórico y su influencia en la obra. Puesto que las obras de Salcedo se desarrollan dentro de un contexto histórico determinado, su temática corresponde a acontecimientos sociopolíticos específicos y, para su elaboración se basó o bien en los relatos de las víctimas, o bien, en el recuento de los hechos, en este aparte se hace una descripción general de la situación política del país y de la situación particular del hecho o fenómeno socio-político a que se refiere la obra, para determinar su influencia en la concepción y su desarrollo.
	Análisis de las obras. Análisis formal, temático y de estilo de las obras de Salcedo.
	Análisis formal. Descripción general de la obra, del entorno donde se realiza, tipo de materiales empleados, disposición de los objetos en el espacio.
	Análisis temático. Hechos o fenómenos que dieron lugar a la realización de la obra y el tipo de relación de esta con el contexto.
Función social de la obra Efecto social como espacio de reflexión que ofrece la obra de arte en sus funciones cognoscitiva, estética, pedagógica, ideológica, propagandística, entre otras.	Análisis de estilo. Tipo de obra, características desde el punto de vista artístico, técnicas o estilos empleados, la experiencia que busca ofrecer a los espectadores.
	Efecto social al modelo de justicia transicional. Se destaca la contribución de la obra de Salcedo a la memoria histórica y a la reparación moral y simbólica de las víctimas del conflicto armado colombiano, en el marco de la función pedagógica de la relación entre arte y justicia transicional.

Fuente: elaboración propia, con fundamento en la UNED, 2013.



Algunos aspectos conceptuales de la relación entre arte y justicia transicional

Se tiene como fundamento conceptual dos áreas: 1) la función social del arte, con atención especial en el campo de las artes plásticas o artes visuales y el arte conceptual; 2) la justicia transicional, que se toma como evidencia para el desarrollo de la argumentación.

A continuación se explica cada uno de los conceptos que sirven de referentes para el análisis de la obra visual de la escultora Doris Salcedo y su aporte social, así como la aplicabilidad de las expresiones artísticas en el proceso de justicia transicional en Colombia.

Arte, artes plásticas/artes visuales y arte conceptual

Si bien existen innumerables definiciones de la palabra, en el presente trabajo se aborda este concepto desde una perspectiva antropológica, en atención al efecto de las expresiones artísticas en el comportamiento de los seres humanos:

(...) algunas definiciones de arte destacan su cualidad evocativa. Desde el punto de vista de la persona que lo crea, el arte expresa sentimientos e ideas; desde el punto de vista del observador o del participante, evoca sentimientos e ideas. Los sentimientos e ideas de cada una de las partes pueden o no ser exactamente los mismos. Y pueden ser expresados en variedad de formas: dibujos, pintura, grabados, danzas, cuentos, etc. Un trabajo o actuación artística intenta excitar los sentidos, provocar la emoción del observador o del participante. Puede originar sentimientos de placer, temor, repulsión o miedo, pero generalmente no indiferencia (Ember & Peregrine, 2004, p. 552).

De esta manera, se reconoce el arte como una práctica “provocadora” y generadora de nuevos conceptos e ideas que suscitan en el espectador una mirada crítica frente a lo observado. Es esta, precisamente, la función social primaria que cumple el arte.

Las artes plásticas son aquellas creaciones elaboradas con materiales manipulables y moldeables, tales como la escultura, la pintura y el dibujo, entre otras. Por su parte, se conocen como artes visuales “aquellas producciones artísticas relativas a la creación de obras que se aprecian esencialmente por la vista, como la pintura, la fotografía, el cine, el comic, la instalación, el video-arte, entre muchas otras” (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2012, p. 3). Las obras de pintura, dibujo, escultura, etc., pertenecen a ambas clasificaciones, ya que requieren de un uso activo de la materia y son, a su vez, netamente visuales.

Justicia transicional

La Organización de Naciones Unidas define la justicia transicional como “toda la variedad de procesos y mecanismos asociados con los intentos de una sociedad por resolver los problemas derivados de un pasado de abusos a gran escala, a fin de que los responsables rindan cuentas de sus actos, servir a la justicia y lograr la reconciliación” (Naciones Unidas, 2014, p. 10). Este tipo de justicia, según las Naciones Unidas, se fundamenta en “cuatro de los principios de las normas internacionales de derechos humanos:



- a. la obligación del Estado de investigar y procesar a los presuntos autores de violaciones graves de los derechos humanos y del derecho internacional humanitario, incluida la violencia sexual, y de castigar a los culpables;
- b. el derecho a conocer la verdad sobre los abusos del pasado y la suerte que han corrido las personas desaparecidas;
- c. el derecho de las víctimas de violaciones graves de los derechos humanos y del derecho internacional humanitario a obtener reparación;
- d. la obligación del Estado de impedir, mediante la adopción de distintas medidas, que tales atrocidades vuelvan a producirse en el futuro (ONU, 2014, p. 10).

Por su parte, el Ministerio del Interior de Colombia define justicia transicional como el “conjunto de mecanismos y herramientas que permiten hacer tránsito de una situación de graves y masivas violaciones de derechos humanos, hacia la reconciliación nacional y, eventualmente, hacia la paz” (Ministerio del Interior y de Justicia, Unión Europea, 2011, p. 11). En términos más puntuales, el Congreso de la República de Colombia, a través de la Ley 1448 de 2011, la define así, en su artículo 3º:

Entiéndase por justicia transicional los diferentes procesos y mecanismos judiciales o extrajudiciales asociados con los intentos de la sociedad por garantizar que los responsables de las violaciones contempladas en el artículo 3º de la presente ley, rindan cuentas de sus actos, se satisfagan los derechos a la justicia, la verdad y la reparación integral a las víctimas, se lleven a cabo las reformas institucionales necesarias para la no repetición de los hechos y la desarticulación de las estructuras armadas ilegales, con el fin último de lograr la reconciliación nacional y la paz duradera y sostenible.

De otra parte, el Centro Internacional de Justicia Transicional¹ la define como “el conjunto de medidas judiciales y políticas que diversos países han utilizado como reparación por las violaciones masivas de derechos humanos. Entre ellas figuran las acciones penales, las comisiones de la verdad, los programas de reparación y diversas reformas institucionales” (ICTJ, 2009).

En los anteriores conceptos se observan varios elementos comunes: En primer lugar, que se trata no solo de procesos judiciales tendientes a esclarecer y castigar hechos relacionados con violaciones a la ley, como es el caso de la justicia tradicional, sino, por el contrario, de “toda variedad de procesos y mecanismos” con los cuales se busca resolver “problemas derivados de abusos a gran escala”. Estos mecanismos pueden ser de diversos órdenes, tales como judiciales (procesos penales), administrativos (indemnizaciones), históricos (comisiones de la verdad), simbólicos (reconocimiento de los hechos), sociales (pedir perdón públicamente), e incluso culturales y artísticos (a través de distintas modalidades). Al respecto, concreta Miguel Samper, director de justicia transicional del Ministerio del Interior y Justicia, que “todo proceso de transición no se concentra únicamente mediante la adopción de normas e instrumentos de carácter jurídico. Por el contrario, la aplicación de un modelo de justicia transicional implica toda una transformación

¹ El Centro Internacional de Justicia transicional (ICTJ por su nombre en Inglés), es una ONG internacional con sede en Nueva York, especializada en la “justicia en periodos de transición” que proporciona asistencia técnica a la ONU, a Gobiernos y a organismos judiciales a nivel internacional, asesora a las víctimas para preparar iniciativas y estrategias sobre diversos aspectos de justicia transicional y elabora informes sobre la evolución de la justicia transicional en el mundo. En Colombia trabaja desde el año 2006 asesorando a entidades nacionales y de la sociedad civil en la creación y aplicación de mecanismos de protección de los derechos de las víctimas del conflicto interno. Tomado de www.ictj.org



social” (Ministerio del Interior y de Justicia, Unión Europea, 2011, p. 7). En segundo término, se determinan claramente cuatro pilares que, proviniendo del derecho internacional, son aplicables a los procesos internos del país: el derecho de las víctimas a conocer la verdad, el derecho a la justicia, el derecho a la reparación y la garantía de no repetición de los hechos.

En el caso particular de Colombia, se ha venido trabajando, desde hace más de una década, en la implementación de un proceso de justicia transicional que permita no solo la aplicación de la justicia sino también el esclarecimiento de los hechos, la reparación de las víctimas y las garantías de no repetición de graves violaciones a los derechos de las personas. Hoy se cuenta con un conjunto de leyes que contemplan medidas de justicia transicional, que han venido formando el modelo propio del país, tales como la Ley 975 de 2005 conocida como Ley de Justicia y Paz, el Decreto 1290 de 2008, conocido como el Decreto de Reparación por Vía Administrativa, la Ley 1424 de 2010, la Ley 1448 de 2011, conocida como la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, además de diversa jurisprudencia emanada de las Altas Cortes.

Víctimas

El segundo concepto que requiere claridad es el de las víctimas, toda vez que es a ellas a quienes se refieren tres de los principios de las normas internacionales de derechos humanos consagrados por las Naciones Unidas.

En Colombia, la Ley 1448 del 10 de junio de 2011, en su Artículo 3° considera víctimas a

aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1° de enero de 1985, como consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno.

La misma Ley amplía luego el espectro al determinar que

También son víctimas el cónyuge, compañero o compañera permanente, parejas del mismo sexo y familiar en primer grado de consanguinidad, primero civil de la víctima directa, cuando a esta se le hubiere dado muerte o estuviere desaparecida. A falta de estas, lo serán los que se encuentren en el segundo grado de consanguinidad ascendente. De la misma forma, se consideran víctimas las personas que hayan sufrido un daño al intervenir para asistir a la víctima en peligro o para prevenir la victimización. La condición de víctima se adquiere con independencia de que se individualice, aprehenda, procese o condene al autor de la conducta punible y de la relación familiar que pueda existir entre el autor y la víctima (República de Colombia, Ley 1448, de 2011).

Si bien la fecha a partir de la cual se consideran las víctimas del conflicto, establecida por la Ley 1448 de 2011 –1° de enero de 1985– fue escogida en forma arbitraria en consideración con que el conflicto interno data de mediados de los años 60, el número de víctimas en Colombia es muy alto, aún sin contar las dos décadas anteriores. Hasta el primero de abril de 2015, el Registro Único de Víctimas tiene registradas 7.124.829 víctimas del conflicto armado (RNI, consultada el 1o de abril de 2015).



Reparación

El Artículo 25 de la referida Ley 1448 de 2011 consagra el derecho a la reparación integral así:

Las víctimas tienen derecho a ser reparadas de manera adecuada, diferenciada, transformadora y efectiva por el daño que han sufrido como consecuencia de las violaciones de que trata el artículo 3° de la presente ley. La reparación comprende las medidas de restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición, en sus dimensiones individual, colectiva, material, moral y simbólica. Cada una de estas medidas será implementada a favor de la víctima dependiendo de la vulneración en sus derechos y las características del hecho victimizante (Ministerio del Interior y de Justicia, Unión Europea, 2011, p. 15).

Adicionalmente, el Artículo 69 se refiere a las “Medidas de reparación” en este mismo sentido:

Las víctimas de que trata esta ley, tienen derecho a obtener las medidas de reparación que propendan por la restitución, indemnización, rehabilitación, satisfacción y garantías de no repetición en sus dimensiones individual, colectiva, material, moral y simbólica. Cada una de estas medidas será implementada a favor de la víctima dependiendo de la vulneración en sus derechos y las características del hecho victimizante (Ministerio del Interior y de Justicia, Unión Europea, 2011, p. 35).

Como bien podemos observar, la legislación enunciada contempla específicamente la “reparación moral y simbólica” de las víctimas, aspecto fundamental para el desarrollo del presente trabajo de investigación.

Reparación moral

Se encuentra contemplada en el Artículo 139 de la Ley de Víctimas como “medidas de satisfacción” que buscan restablecer la dignidad de las víctimas y difundir la verdad sobre lo sucedido, y las define como “aquellas acciones que proporcionan bienestar y contribuyen a mitigar el dolor de la víctima” (Ministerio del Interior y de Justicia, Unión Europea, 2011, p. 65). Incluyen, entre otras actividades, el reconocimiento público de las víctimas y de su dignidad; la realización de actos conmemorativos y de homenajes públicos; y la construcción de monumentos públicos destinados a la reparación y la reconciliación.

Reparación simbólica

La reparación simbólica está definida en el Artículo 141 de la mencionada Ley 1448 de 2011 como

toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad en general que tienda a asegurar la preservación de la memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, la solicitud de perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas (Ministerio del Interior y de Justicia, Unión Europea, 2011, p. 66).



Memoria histórica

Antes de abordar el tema del arte y su relación con la memoria histórica conviene determinar, en un contexto social, qué entendemos por memoria, qué por memoria colectiva y qué por memoria histórica: ¿se trata de conceptos divergentes, de conceptos afines, o de conceptos complementarios?

Sin embargo, una aproximación holística al concepto, nos permite ver que se trata no solo de la capacidad del individuo sino también de la colectividad, y que en su construcción influyen elementos de órdenes psicológico, social, cultural, económico e, incluso, político. Estos elementos, aplicados en una temporalidad determinada, son los que dan lugar a lo que Halbwachs (1968) denomina la “memoria colectiva”, basada en la historia vivida por la colectividad y no en la historia aprendida por ella. De manera que, aclara el mismo Halbwachs, la memoria colectiva no debe confundirse con la historia, habida cuenta de que “la historia se sitúa fuera de los grupos y por encima de ellos” (Halbwachs, 1968), mientras que la memoria es la recordación de los hechos particulares vividos por los grupos.

De otra parte, el concepto de “memoria histórica” es un concepto historiográfico que ha generado posiciones divergentes, en la medida en que, aun con orígenes similares, los elementos que lo componen –memoria e historia– difieren sustancialmente en su aplicación práctica. Al respecto, Halbwachs afirma que “la expresión memoria histórica no ha sido una elección muy acertada puesto que asocia dos términos que se oponen en más de un punto” (Halbwachs, 1968, p. 212). Por un lado, indica Halbwachs, hacen parte de la memoria tanto los recuerdos del pasado como algunos datos tomados del presente, además de reconstrucciones hechas en épocas anteriores donde la imagen ha sido alterada. Esta memoria pertenece a grupos específicos que la van enriqueciendo con sus vivencias y se transmite dentro de los mismos grupos, en la mayoría de los casos a través de medios informales, tradiciones y costumbres. Por otro lado, señala Halbwachs (2012, p. 212),

La historia es, sin duda, la colección de los hechos que más espacio han ocupado en la memoria de los hombres. Pero leídos en los libros, enseñados y aprendidos en las escuelas, los acontecimientos pasados son elegidos, cotejados y clasificados siguiendo necesidades y reglas que no eran las de los grupos de hombres que han conservado largo tiempo su depósito vivo.

Acerca de la temporalidad, otro factor diferenciador de los conceptos, afirma el mismo autor:

En general, la historia solo comienza en el punto en que acaba la tradición, momento en que se apaga o descompone la memoria social. Mientras un recuerdo subsiste es inútil dejarlo por escrito, ni siquiera fijarlo pura y simplemente. Sólo se despierta la necesidad de escribir la historia de un período, de una sociedad y hasta de una persona cuando ya está lo bastante lejos en el pasado como para tener la suerte de encontrar mucho tiempo aún en nuestro entorno testigos suficientes que conserven algún recuerdo de ello (ídem: p. 213).

Sin embargo, más que insalvables diferencias entre los conceptos de memoria, historia, memoria colectiva y memoria histórica, lo que podemos observar en ellos es una relación complementaria. En este sentido, Jelin indica que



No hay una manera única de plantear la relación entre historia y memoria. Son múltiples los niveles y tipos de relación. Sin duda, la memoria no es idéntica a la historia. La memoria es una fuente crucial para la historia, aun (y especialmente) en sus tergiversaciones, desplazamientos y negaciones, que plantean enigmas y preguntas abiertas a la investigación. En este sentido, la memoria funciona como estímulo en la elaboración de la agenda de la investigación histórica. Por su parte la historia permite cuestionar y probar críticamente los contenidos de las memorias, y esto ayuda en la tarea de narrar y transmitir memorias críticamente establecidas y probadas (Jelin, 2002, p. 75).

Adicionalmente, además de su uso cada vez más frecuente, memoria e historia constituyen pilares de recordación en una sociedad donde la violencia ha sido protagonista y se halla *ad portas* de una transición a un periodo de paz. Así lo presenta Villa (2009) al indicar que

La memoria es como la cartografía política de un territorio, define al ser individual y colectivo de una sociedad, puesto que es la base para la escritura de la historia, para la construcción de las imágenes de cómo la sociedad se ve a sí misma y las directrices que trazan su futuro (Villa, 2009, p. 74).

Función social del arte

Desde el punto de vista sociológico, se concibe la función social a partir dos perspectivas: a nivel individual, como el papel que desempeñan los individuos en la sociedad y su contribución a la misma; a nivel grupal, como el rol de las instituciones en la sociedad y su aporte a la preservación de la misma. Pero la función social no se puede circunscribir a los individuos y las instituciones solamente. Una aproximación holística nos permite ver que el rol y la contribución al desarrollo de la sociedad proviene, además de los individuos e instituciones, desde muy diversas disciplinas, entre ellas, las artes visuales.

Son varios los autores (Antoine-Andersen, Gombrich, Furió, Gil, entre otros), que nos indican que el arte visual, además de sus reconocidas funciones estética y comunicativa, cumple una importante labor social en campos que van desde la representación básica, característica del arte figurativo, hasta la educación en valores que influyen el comportamiento de los individuos. Antoine-Andersen (2005), por ejemplo, encara el tema de la funcionalidad del arte a partir de una pregunta básica: ¿para qué sirve el arte? Responde a ella de una forma bastante pragmática, desde cinco perspectivas: 1) El arte para actuar en el mundo, 2) El arte para conquistar la belleza, 3) El arte para conquistar al mundo, 4) El arte para dar testimonio, enseñar y reflexionar y 5) El arte para expresar las emociones. De esta manera y basándose en ilustraciones de obras representativas, explica lo que ella misma denomina “la formidable vitalidad del arte a lo largo de los siglos y de su papel fundamental entre los humanos para aprehender y comprender al mundo” (2005, p. 33). Es una visión bastante holística en la medida que aborda cada uno de los aspectos de la aplicación práctica del arte y su influencia social. Gombrich (2003), desde una perspectiva histórica, argumenta que las obras de arte, así como los estilos artísticos, han obedecido, a través de los tiempos, a la ley de la oferta y la demanda, razón por la cual la función social del arte está necesariamente ligada a las fuerzas del mercado. Quiere ello decir que la función social que cumple el arte varía de acuerdo con los intereses particulares de la sociedad en un momento específico,



y que es la misma sociedad la que determina las funciones de las imágenes, mientras lo que hace el artista es adaptar su obra, incluso, para dar lugar a los cambios de estilo. En esta variación de la demanda, encuentra Gombrich funciones mágicas, de reconocimiento social, religiosas, de culto, evocadoras, pedagógicas, protectoras y de placer estético, entre otras. En sentido similar, Furió (2000) enfatiza en las múltiples funciones del arte y en su variabilidad de acuerdo con el momento histórico y del contexto cultural. Considera, además, que son muchos y muy variados los elementos extra artísticos que inciden en las características propias del arte y, por lo tanto, en su función social. De igual forma, hace referencia a la “interrelación” de las funciones, aspecto que también advierte Gil Tovar (1988, p. 18), al referirse a las “motivaciones del arte” para explicar el origen, pero también la función de las obras artísticas, aclarando que en lugar de sentido de exclusión de unas a otras, les ve complementariedad, al afirmar que

Antes de parecer excluyentes, todas las teorías parecen complementarias y en cada una de ellas y en todas a la vez puede apoyarse una explicación de la razón de ser del arte de ayer y de los elementos y valores que deben encontrarse en el de cualquier tiempo (Gil Tovar, 1988, p. 23).

No obstante todo lo anterior, no existe consenso total en la clasificación de las funciones sociales del arte, son varias las áreas en que coinciden los autores nombrados. Se destacan, entre otras,

1. La función cognoscitiva, teniendo en cuenta que desde las representaciones propias del arte rupestre, muchas obras dan testimonio de la cultura de los pueblos. Gran parte del conocimiento que hoy tenemos de las tradiciones y costumbres de pueblos ancestrales se deben al descubrimiento de obras en que los artistas plasmaron la realidad social del momento. Este campo ha sido abordado por autores como Furió, Gombrich, Kottak y Gil Tovar, entre otros.
2. La función estética, entendida como la capacidad de generar sensaciones y sentimientos en el público espectador; tal como sucedió con las esculturas de la Grecia clásica, inspiradas, de una parte, en la perfección y armonía de la figura materializada en esculturas del cuerpo humano, y de otra, en el culto a los dioses, con lo que se logró crear estándares de belleza a la vez que generar un profundo orgullo nacional. Coinciden en reconocer la importancia estética del arte, autores como Sansivens y Antoine-Andersen, entre otros.
3. La función ideológica, materializada en la expresión de ideas e ideales sociales, políticos, religiosos, etc. A ella se refieren autores como Saxl, Piper, Morató, Fisher y Gil Tovar, entre otros. Antoine-Andersen, al referirse al arte político, por ejemplo, señala que “El arte tiene el poder de convencer y propagar las ideas, aunque las guerras jamás hayan cesado” (Antoine-Andersen, 2005, p. 68).
4. La función propagandística, empleada especialmente en el campo político, como fue el caso de la escultura romana: “Muchas estatuas estaban diseñadas para engrandecer el prestigio del emperador, mientras que los relieves de columnas y arcos triunfales conmemoraban sus hazañas con todo lujo de detalles” (Arte: La guía visual definitiva, 2010, p. 79). Gombrich y Furió, entre otros autores, hacen referencia al rol propagandístico que ha cumplido el arte a través de la historia.



5. La función pedagógica que, como su nombre lo indica, emplea el arte como mecanismo de enseñanza y también de adoctrinamiento. Así como la Biblia fue enseñada al pueblo, durante la Edad Media, mediante las imágenes del arte religioso, muchos acontecimientos históricos han sido transmitidos de generación en generación, a través de obras de arte.

Sin descartar la complementariedad de las funciones del arte a que se ha hecho referencia anteriormente, para la presente investigación nos ocupamos, en forma prioritaria, de las funciones comunicativa, ideológica y pedagógica del arte, por ser las que más directamente atañen a nuestro objeto de estudio, como se demostrará más adelante. Respecto de la funcionalidad pedagógica del arte, se destacan los conceptos de Kottak, Rose, Bastide y Gombrich, entre otros.

Un segundo aspecto fundamental para conformar el marco teórico, consiste en la relación entre el arte y la sociedad. En esta área, no solo su relación es de vieja data sino que su interdependencia es cada día más evidente, como lo demuestran recientes estudios. Al respecto, Furió (2000, p. 13) enfatiza que “La interdependencia del arte con su medio social es una realidad que se puede estudiar y probar (...). Las influencias y conexiones mutuas entre el arte y la sociedad presentan una enorme casuística y muchos matices distintos”. En un sentido práctico, insiste en que “Las relaciones entre el arte y la sociedad a menudo quedan ilustradas y demostradas por las propias obras de arte. También, el conocimiento de aquellos aspectos sociales que se relacionan con las obras nos ayudan a comprenderlas mejor” (2000, p. 13). Para ratificarlo, Jorge Gaitán Durán indica que “toda obra de arte que traiciona su época, que escapa voluntariamente de sus elementos esenciales, que ignora las transformaciones político-sociales-económicas de un pueblo, no es en rigor una obra de arte y está condenada a desaparecer” (CFr. Barrios, 2011, p. 152).

En concordancia con lo anterior, Bastide afirma que “el hecho artístico y el hecho social presentan un carácter común” (Bastide, 2006, p. 57), a tal punto en que no solamente es difícil discriminarlos sino que se confunden e identifican tanto, que dan lugar a lo que él mismo denomina “las artes sociológicas”. Pero sus observaciones van más allá, al considerar que la forma estética ejerce influencia sobre la forma social generando, de esta manera, la posibilidad de una “estética sociológica” (Bastide, 2006, p. 58). La anterior aseveración es ratificada por Sansivens, al indicar que

La forma estética ejerce influencia considerable sobre la forma social. Se advierte, objetivamente, el estrecho contacto entre lo artístico y lo social. El arte tiene una autonomía relativa, mas es incuestionable su convergencia con la sociedad, la influencia mutua que existe entre ésta y aquél. Lo social, incluso, puede ser interpretado como un arte vivido por la sociedad (Sansivens, 1987, p. 48).

Kavolis (1964), por su parte, destaca tres características en la relación entre el arte y la realidad social. En primer lugar, se refiere a la importancia del arte como legitimador dentro de las estructuras sociales. Es decir, la interpretación y representación que ha hecho el arte de la sociedad le ha dado a esta la posibilidad de “construir” una identidad y autenticidad propia. En segundo término, indica que el arte refuerza valores culturales dominantes al ofrecer imágenes psicológicamente congruentes con los grupos. La construcción de imágenes con fuertes componentes culturales permite a los individuos y grupos de personas, internalizar valores que hacen parte de su cotidiana-



nidad y de esta forma construir una sólida identidad colectiva. Tercero, indica que el arte expresa un comprometimiento subjetivo al representar sucesos contemporáneos, con lo que puede llegar a fomentar identidades en grupos emergentes.

Adicionalmente, Marcuse evidencia no solo un acercamiento de las expresiones artísticas, conocidas tradicionalmente como bellas artes, con el común de la población, sino su incidencia sobre la misma, al expresar que “esos valores culturales sirven como instrumentos de unión social” (Marcuse, 1965, p. 87). En el mismo sentido, Bastide (2006) considera el arte como un instrumento de solidaridad social, mientras Sanvisens concluye que

Aunque el arte goza de una relativa autonomía, son innegables sus implicaciones sociales. Los valores artísticos apuntan a algo objetivo y real, pero su objetividad depende de la emoción y del juicio provocados en el grupo social, lo cual hace necesaria una “conciencia colectiva” para su estimación... La dimensión social de la obra artística constituye un valor cuya estabilidad depende de la universalidad de la estimación estética Sanvisens (1987),

con lo que reafirma, una vez más, no solamente la relación del arte con la sociedad, sino su interdependencia.

El arte en la difusión y preservación de la cultura: función comunicativa

Se comunica para transmitir mensajes. El arte es por excelencia un mecanismo dinámico que lleva un mensaje al espectador. Confucio decía: “Una imagen vale más que mil palabras”. Las artes plásticas involucran el hacer manual en el proceso creativo en que artista y espectador convergen en una obra de arte para darle un sentido cultural que se arraiga en el imaginario popular, a la vez que fortalece la identidad social y fomenta la preservación de la cultura. Pero ante todo inquieta al espectador, le produce angustia y lo exhorta a saber más de lo ocurrido, en virtud de la función comunicativa del arte.

Además de la reconocida finalidad estética del arte, ampliamente sustentada en el lema “el arte por el arte”, la función que este ha cumplido a través de los siglos, como medio de comunicación social, es innegable. En este sentido, Gil Tovar (1988) concibe las obras de arte como medios fundamentales de comunicación social, teniendo en cuenta, en primer lugar, que las relaciones sociales se basan en la comunicación; en segundo término, que la comunicación es una expresión transmitida; y finalmente, que el fundamento del arte está en expresar y en comunicar la expresión, en este caso por el artista a través de su obra, compartida a otros: el público.

Al respecto, la historia del arte nos da innumerables ejemplos que demuestran cómo, a través de los tiempos, las expresiones artísticas han servido como medio de comunicación social. En muchas sociedades:

Los mitos, las leyendas, los cuentos y el arte de la narración de historias influyen para transmitir la cultura y preservar la tradición. En ausencia de la escritura, las tradiciones orales pueden conservar detalles de historia y genealogía, como en muchas partes de África Occidental (Kottak, 2011, p. 356).

Es el caso de la imagería que, como bien lo demuestra Saxl (1989), constituye un lenguaje y se halla presente en todos los campos de la vida social, desde la épocas inmemoriales. A través de ella



se han difundido ideas religiosas y políticas, además de filosofías; se han divulgado las ciencias; se han dado a conocer costumbres y tradiciones de los pueblos; se han difundido cultos y ritos; en fin, se han preservado y comunicado culturas.

En relación con las nociones de la divinidad, en diferentes pasajes de la Biblia, por ejemplo, Saxl indica que estas “ideas del Señor como pastor o del Señor como arquero están cargadas de significado, pero solo pueden transmitirse a través de la imagen, no por medio de cualquier otra forma de lenguaje” (Saxl, 1989, p. 12), con lo que afirma la importancia histórica de las imágenes en la difusión y consolidación del cristianismo. Pero también de todas las demás religiones alrededor del mundo: el Islam, por ejemplo, fue ampliamente propagado, desde sus inicios, a través de la caligrafía, conocida como “arte islámico”. Su libro sagrado, El Corán, según afirma Piper, “fue siempre escrito con pluma roja de corte inclinado en una caligrafía que buscaba no solo transmitir su mensaje, sino también, en su belleza, reflejar la gloria de Dios” (Piper, 2004, p. 270). Como expresión artística, señala igualmente Piper, “La caligrafía, el arte de escribir el libro sagrado, fue reconocida como la más grande de todas las artes, y las formas caligráficas de las letras árabigas fueron pronto empleadas como ornamentos en textiles, metales, cerámicas, decoración y arquitectura” (ídem.).

No menos ha sucedido con las ideas políticas. Uno de los ejemplos más conocidos de la historia lo encontramos en la pintura y escultura neoclásicas del siglo XVIII, encargadas de difundir las ideas de la Ilustración, a través de la representación de aspectos políticos y sociales de la época. Si bien los artistas neoclásicos tomaron como referencia los fundamentos del arte antiguo, el propósito de sus obras fue eminentemente ético, el de dar lugar a un nuevo mensaje político. Como afirma Piper, “el neoclasicismo fue tal vez el primer movimiento en el arte occidental en colocar la teoría antes de la práctica” (Piper, 2004, p. 304), circunstancia manifiesta en la representación de los valores cívicos e ideas moralistas expuestos por los grandes pensadores de la Ilustración. En una época de ilustración, pero también de revolución social, los mensajes expresados a través de sus obras lograron llegar e influenciar a amplios sectores de la población, para cumplir no solo con el carácter de expresión de ideas sino con la función comunicativa del arte, con lo que se consuma el ciclo expresión-comunicación expuesto por Gil Tovar (1988).

En relación con la difusión de filosofías, los más claros ejemplos los encontramos en el arte oriental. Budismo y confucianismo, entre otras corrientes no teístas, han empleado las expresiones artísticas, particularmente la pintura y la escultura, para propagar sus doctrinas y enseñanzas, mediante una iconografía que logró expandirse e influenciar gran parte del continente asiático. Las estatuas de Buda en sus diferentes poses rituales, por ejemplo, además de servir como columna vertebral de lo que se conoce hoy como “arte budista”, están asociadas con la espiritualidad, la sabiduría, la prosperidad, el crecimiento personal, la fertilidad, el éxito y la salud, entre muchas otras metas que se proponen los seres humanos. Por su parte, las estatuas de Confucio en varios países asiáticos representan el sentido del buen gobierno y la armonía social promulgadas ampliamente en sus enseñanzas.

También para la divulgación científica las artes visuales han sido vehículos fundamentales desde la Antigüedad. Descubrimientos y avances científicos en áreas como las matemáticas, la geometría, la geografía, la astronomía, la biología, la medicina, entre otras ciencias, fueron dados a conocer mediante expresiones artísticas. El estudio del cuerpo humano, por ejemplo, se basó



desde sus inicios en su representación artística hecha por pintores y escultores de la época clásica; el conocimiento de los confines de la tierra y sus fenómenos, desde la Antigüedad, se dio gracias a mapas elaborados en buena parte por artistas, aunque no se les denominara así en la época; los resultados de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada se conocieron a través de ilustraciones de especies vegetales y animales elaboradas por científicos y artistas que la acompañaron; las ideas de aplicación bélica como el helicóptero, el vehículo de combate y el submarino, además de otros grandes proyectos de Leonardo da Vinci fueron plasmados por él mismo en sus diagramas, conocidos posteriormente. En fin, son numerosos los ejemplos que demuestran la importancia de las artes visuales en la divulgación científica. El transcurrir del tiempo y la inclusión de nuevas tecnologías relacionadas con las artes visuales contribuye cada día a reforzar tanto el desarrollo de las ciencias mismas como su difusión, gracias a la función comunicativa del arte. En este sentido sostiene Rose (2007, p. 4) que el mundo moderno es “ocular-céntrico”, y que lo visual será igualmente central para la posmodernidad.

El arte y la realidad social: función ideológica

Frente a la comunidad, el arte puede ser empleado de diversas formas: en un sentido que pudiéramos denominar “positivo”, para difundir ideas, generar sentimientos de unidad y cohesión al interior de agrupaciones o gremios, etcétera; en sentido contrario, por no denominarlo “negativo”, para cuestionar la realidad social, a la vez que para generar reacciones en contra de organizaciones o de decisiones que afectan los intereses de un grupo en particular.

Las posiciones enunciadas son evidentes en el momento actual, cuando la relación entre la obra de arte espectador se ha vuelto más dinámica, al pasar de la contemplación a la participación, que involucra, cada vez más, al artista con su espectador, alrededor de una realidad social. Al respecto, indica Morató que

El arte plástico, en el contexto social contemporáneo, ha dejado de ser una actividad creativa individual para transformarse en una vía adicional de reflexión que atañe tanto a la vida política y económica de las sociedades como a su propia dinámica de transformación y desarrollo (Morató, 2011, p. 253).

En ese mismo sentido, señala Fischer que

En el mundo alienado en que vivimos, la realidad social debe presentarse en forma llamativa, bajo una nueva luz, a través de la ‘alienación’ del tema y los personajes. La obra de arte debe penetrar en el público no mediante la identificación pasiva sino mediante un llamamiento a la razón que exige, a la vez, acción y decisión” (Fischer, 2011, p. 17).

Respecto del sentido que hemos denominado “positivo”, Gil Tovar se refiere a la función ideológica del arte, cuando este es puesto al servicio de un ideal, señalándolo como “arte comprometido”. Más aún, indica que en realidad no hay un arte comprometido como tal, sino

artistas entregados a una ideología —filosófica, religiosa, política...— a la que honradamente estiman que deben servir: en consecuencia, utilizan su actividad artística como medio de comunicación



para propagar, exaltar o enseñar el ideal en que creen, en una tarea que sinceramente han de calibrar como superior al mismo arte que producen (Gil Tovar, 1988, p. 88).

En sentido opuesto, en sus reflexiones sobre la “sátira pictórica”, Gombrich (2003) se refiere particularmente a la “imagería política” como un arte empleado, bien para deshonrar a las personas o bien para condenar sus acciones. En su crítica al sentido de identidad de los grupos, indica que este “se apoya siempre en el supuesto de superioridad sobre aquellos que no pertenecen al medio” (p. 184), a lo que añade, que “La sátira pictórica ha contribuido a este sentimiento de superioridad ciertamente necio al reforzar el estereotipo que cualquier grupo tiene de sí mismo y de los demás” (Gombrich, 2003, p. 195),

En este campo, lo importante es determinar el rol decisivo que cumple el arte en la difusión de ideas y formación de sentimientos, así como en la generación de reacciones sociales, muy propio de algunas corrientes del arte contemporáneo con un alto contenido conceptual. Al respecto, observa Furió que

En el arte contemporáneo a menudo ha sido la voluntad de provocación del artista la que ha dirigido al público. La transgresión de los límites ha sido una de las principales características del arte de vanguardia, y el rechazo una de las formas más masivas de reacción” (Furió, 2000, p. 330).

Un ejemplo práctico que demuestra la validez de los conceptos expuestos lo encontramos en la evolución de las expresiones artísticas en territorio africano durante el siglo XX, una clara muestra de la influencia del arte sobre la realidad de una sociedad, tal como lo indica la Embajada de Sudáfrica en Colombia, a través de su página oficial “Las tendencias en la pintura van pasando por periodos de nacionalismo, etnicismo, o apegados al momento político por el que pasa el país. Así, hasta la caída del apartheid en Sudáfrica, los artistas de la llamada Línea del Frente (Sudáfrica, Angola, Zimbabwe, Mozambique y Zambia) no pueden evitar ser transmisores de la lucha política que en ese momento mantenían sus países contra el racismo del gobierno sudafricano” (Embajada de Sudáfrica en Colombia, s. f.).

El arte como generador de cambio social: función pedagógica

Por otra parte, se destaca el valor del arte como generador de conciencia y de cambio social. El arte puede llegar a transmitir infinitud de mensajes y valores a la audiencia a la cual está expuesta. Esto, a su vez, crea un diálogo entre el espectador y la obra que incentiva emociones y reacciones de diversa índole. Es la forma de actuar del espectador acerca de la obra lo que permite generar conciencia frente a lo que está percibiendo y, con ello, un cambio en el comportamiento, tanto individual como colectivo. Veamos por qué:

El arte puede transmitir muchos tipos de mensajes, desde una lección moral hasta contar una historia aleccionadora. Puede enseñar lecciones que el artista, o la sociedad, quieren contar. Como los ritos que inducen, y luego disipan, la ansiedad, la tensión y resolución del drama pueden conducir a catarsis, intensa liberación emocional en la audiencia”. El arte puede mover emociones, hacernos reír, llorar, conmovernos o deprimirnos. El arte apela al intelecto y a las emociones (Kottak, 2011, p. 353).



A esta influencia del arte sobre el individuo también alude Gombrich cuando, a partir de los apuntes de Leonardo da Vinci sobre lo que el mismo Leonardo consideraba el “objetivo preponderante” de la pintura, transcribe:

Los elementos de las escenas pintadas deben hacer que los que las contemplan experimenten las mismas emociones que aquellos que están representados en la historia; es decir, sentir miedo, pánico o terror, dolor, pesar y lamento o placer, felicidad o alegría [...] Si no lo consiguen, la destreza del pintor habrá sido en vano (Gombrich, 2003, p. 18).

A escala colectiva, afirma Bastide que “el arte no es un simple juego individual sin consecuencias, sino que actúa sobre la vida colectiva y puede transformar el destino de la sociedad” (Bastide, 2006, p. 29), a lo cual se llega a través de la función pedagógica del arte. En efecto, la historia nos muestra muchos ejemplos del empleo didáctico de obras de arte y aun de corrientes artísticas. Uno de los ejemplos más conocidos, es el empleo del arte visual, por la Iglesia Católica durante la Edad Media, para enseñar la Biblia: como la mayoría de la población era analfabeta, la Iglesia optó por contratar artistas para que, a través de pinturas, recrearan los diferentes pasajes de la Biblia y así difundirlos de una manera sencilla entre los fieles. Sentenciaba entonces el papa Gregorio Magno: “Para aquellos que no saben leer, la pintura es lo que las letras para quienes sí saben leer” (Gombrich, 2003, p. 25).

Sobre el impacto de las representaciones en la sociedad, Rose identifica tres aspectos: 1) “sus significados pueden ser explícitos o implícitos, conscientes o inconscientes, tomados como verdad o fantasía, ciencia o sentido común” (Rose, 2007, p. 2); 2) pueden ser presentadas a través de muchos medios y; 3) Los diferentes grupos en la sociedad las interpretarán de diversas formas. Sin embargo, sin importar cómo se presenten, “las representaciones estructuran la forma en que la gente se comporta –la forma en que usted y yo nos comportamos– en nuestra vida cotidiana” (ídem), porque ellas tienen su propia intención, con lo que ratifica la influencia de las artes visuales en la vida comunitaria. Llevado a la práctica, observa Furió que “la historia del arte está llena de obras que consiguieron sus propósitos de representar la realidad de una manera convincente, servir de propaganda política, despertar sentimientos religiosos o simplemente la admiración de sus contemporáneos” (Furió, 2000, p. 333).

Uno de los ejemplos más representativos de la influencia del arte en la transformación social en América Latina, lo encontramos en el denominado “renacimiento artístico mexicano”, que acompañó la revolución de 1910 y dio lugar a lo que Azuela de la Cueva (2005) denominó la “explosión cultural paralela a la lucha armada”: “con sus características propias, el renacimiento artístico mexicano fue, ante todo, representativo de la forma como el arte y la cultura en general contribuyeron al proceso de conformación y consolidación de los Estados nacionales del siglo XX” (Azuela de la Cueva, 2005, p. 15). El mismo autor demuestra claramente cómo, con el apoyo de las expresiones artísticas denominadas en su momento “arte popular”, concretamente la pintura mural, se logró consolidar un nuevo orden social caracterizado por la identidad nacional, a la vez que se dio forma al imaginario mexicano. Para ello, los artistas hicieron uso de temáticas novedosas que representaban los intereses de los sectores más amplios de la población, para despertar un profundo sentimiento patriótico. Concluye Azuela de la Cueva que “El discurso nacionalista de este proceso se forjó desde el campo del arte gracias al imaginario y a la imagería que



concibieron los artistas y los intelectuales copartícipes en esa construcción” (Azuela de la Cueva, A., 2005, p. 329-330), con lo que se ratifica el valor de la producción artística como elemento capaz de contribuir decididamente al cambio social.

Arte y reparación simbólica en Colombia

En términos prácticos, existen diferentes mecanismos para ayudar al restablecimiento de la dignidad de las víctimas, tales como la rehabilitación física y psicológica, la conmemoración de los hechos, los ejercicios de memoria, la remembranza de las víctimas, entre otros. En varios de estos mecanismos, las actividades culturales y las expresiones artísticas de diverso orden, cumplen un rol definitivo, tanto en los procesos individuales como en los colectivos, en la medida en que contribuyen a sanar heridas, a cimentar una cultura de perdón y reconciliación y, finalmente, a reconstruir el tejido social. En este campo, las representaciones simbólicas propias del arte conceptual, tales como las instalaciones, los performances, la video-instalación y las presentaciones en público, entre otras, se constituyen en mecanismos de gran valor. Respecto del aporte en procesos de rehabilitación psicológica, por ejemplo, asevera Beristaín que

Los actos simbólicos, como ceremonias y rituales, pueden tener un poder curativo importante para los grupos al hacer tangible un incidente traumático y convertirlo en punto focal de un proceso de duelo. Pueden, incluso, servir de iconos sociales que mantengan vivas las lecciones dolorosas del pasado, por ejemplo en memoriales, museos, parques, placas en las calles y celebración de aniversarios entre otros (Beristaín, 2005, p. 33).

Resalta también la contribución en la preservación de la memoria, al afirmar que

Los actos simbólicos y rituales forman parte también de las medidas de reparación al permitir recordar positivamente un hecho traumático y mantener un recuerdo de las víctimas, sus ideales y aspiraciones. Tales símbolos son más efectivos cuando responden al sentir de los sobrevivientes y son culturalmente relevantes. Pueden incluso tener un beneficio más extenso, como iconos que mantengan para la sociedad las lecciones del pasado como parte de la memoria colectiva (Beristaín, 2005, p. 48).

Por su parte, en el informe sobre la Masacre de Trujillo, en Colombia, la Comisión de Memoria del Centro Nacional de Memoria Histórica, señala que:

La reconstrucción de la memoria histórica en escenarios como este cumple una triple función: de esclarecimiento de los hechos, haciendo visibles las impunidades, las complicidades activas y los silencios; de reparación en el plano simbólico al constituirse como espacio de duelo y denuncia para las víctimas; y de reconocimiento del sufrimiento social y de afirmación de los límites éticos y morales que las colectividades deben imponer a la violencia (Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, 2008, p. 12).

Algunos proyectos artísticos y culturales desarrollados en Colombia, demuestran la validez de las anteriores afirmaciones, dada su contribución a la reparación de las víctimas del conflicto, particularmente en lo que se refiere a las medidas de satisfacción. A manera de ejemplo, veamos unos casos representativos.



Proyecto artístico de reparación de víctimas de la masacre de Trujillo

Por la complejidad de los hechos, por su trascendencia nacional e internacional, por su impacto político, social y cultural y, finalmente, por los esfuerzos para esclarecer la verdad, administrar justicia y reparar a las víctimas, la masacre de Trujillo constituye un caso emblemático. De acuerdo con el informe de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, “entre 1988 y 1994, en los municipios de Trujillo, Bolívar y Riofrío (noroccidente del departamento del Valle) se registraron, según los familiares y organizaciones humanitarias, 342 víctimas de homicidio, tortura y desaparición forzada como producto de un mismo designio criminal” (Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, 2008, p. 11). Estos hechos fueron denunciados ante la justicia interna de Colombia y, posteriormente, ante el Sistema Interamericano de Derechos Humanos, de lo que resultaron algunas condenas para los responsables directos y el reconocimiento de responsabilidad del Estado. Pero lo que aquí nos compete es el proceso de reparación simbólica surtido a partir de iniciativas de organizaciones sociales, tales como la Asociación de Familiares de Víctimas de Trujillo y el proyecto La Orden Perdida, que, como lo indica el informe de la Comisión de Memoria, adelantan “un proceso de recuperación de la confianza, de fortalecimiento de la cohesión interna de las víctimas, en suma, la creación de una comunidad de duelo que asume por sí misma tareas básicas de reparación” (ibid, 2008, p. 174), empleando para ello estrategias de orden artístico, lúdico y cultural.

Desde el punto de vista artístico, Afavit construyó, en las laderas cercanas a la cabecera municipal, el Parque por la Vida, la Justicia y la Paz, Monumento a las Víctimas de los Hechos Violentos de Trujillo, 1987-1994. El Parque está conformado por cuatro secciones: la de los hechos, donde sucedió una de las masacres; la del entierro, donde se encuentran los osarios de las víctimas; la de la memoria, donde se ubican un mausoleo que alberga objetos personales de las víctimas y un muro construido por el escultor Kurdo Hoshayar Rasheed, denominado *Sombra del amor*; y una galería de la memoria (aún sin terminar), que servirá de biblioteca. Además, la Asociación realiza múltiples ejercicios de memoria a través de actividades culturales con participación de los familiares de las víctimas. Respecto de su experiencia, Orlando Naranjo, presidente de Afavit, indica que “con los familiares ha sido un eje transformador y sanador de esas heridas abiertas que por supuesto queremos cicatrizar, pasar de un estado de dolor, de miseria y de abandono, a un estado de sublimación, de transformación” (El Tiempo, 11 de junio de 2015). En este mismo sentido, la Comisión de Memoria afirma que:

Trujillo es quizás una de las experiencias de mayor creatividad cultural y simbólica en Colombia, generada en el proceso de confrontación de la violencia. El monumento de Trujillo puede ser interpretado como una cosmogonía del sufrimiento y un panteón a sus aliados nacionales e internacionales en la resistencia (ibid).

Y resalta que “las víctimas de Trujillo y las organizaciones que las acompañan han logrado conservar vivo el recuerdo de sus seres queridos asesinados, torturados, desaparecidos y revestir con sentido de resistencia y recuperación de dignidad a las actividades conmemorativas”.



Proyecto museístico Salón del Nunca Más

En el campo museístico se destaca el Salón del Nunca Más, inaugurado en noviembre de 2013 en el Municipio de Granada, departamento de Antioquia, para conmemorar los años de terror vividos en esa región, por la lucha entre guerrillas, grupos de autodefensa y fuerzas del Estado. Allí se encuentran fotografías y videos que rememoran y buscan dignificar a los cientos de víctimas, a la vez que recordar su dolor. Al respecto, el Centro de Memoria Histórica señala:

El Salón existe no porque los familiares de asesinados y desaparecidos lo quieran, sino porque ellos, y sobre todo la comunidad, lo necesita. Era, y para algunos todavía es, el único lugar en el que se puede hacer un duelo completo del conflicto que redujo un pueblo de 22.000 habitantes a uno de 4.000 a punta de asesinatos, desapariciones y desplazamientos. Es, para Gloria Elsy Ramírez, voluntaria, la mejor manera de darles a las víctimas la dignidad que se merecen, de mostrarles a sobrevivientes y visitantes cómo era el pueblo física y espiritualmente antes de la llegada de los malos años y de construir una comunidad consciente de lo que ha pasado y capaz de evitar que vuelva a suceder (Revista Arcadia, 2014).

En referencia al Salón, el Instituto Internacional de justicia transicional ICJT (por sus siglas en inglés), asevera que “los museos de la memoria son espacios dedicados a la conmemoración de determinados episodios de violencia y a preservar la memoria de las víctimas. El Salón Nunca Más de Granada, Antioquia, es un proyecto apoyado por ICTJ que construye un escenario donde de manera permanente se visibilizan las historias de vida, los efectos del conflicto armado y los mecanismos de recuperación emocional, social y comunitaria de las víctimas [...] y está concebido como un lugar para que la memoria se vuelva a tejer de manera dinámica, para que el pasado no sea inamovible sino que se revise y se reescriba” (ICTJ, 2009, p. 64).

Proyecto “Conversación con Dios, un regalo a Bojayá” (2014)



Figura 1. *Conversación con Dios: un regalo a Bojayá*, María Cecilia Aponte Isaza, 2014.
Fuente: original de la autora.



Dentro de las iniciativas particulares, debido al bajo nivel de apoyo institucional, pocos artistas han realizado obras conmemorativas a uno de los hechos que, además de enlutar a los colombianos, horrorizaron al mundo entero, aunque su misma población lo ha requerido en varias oportunidades.

El 2 de mayo de 2002, la guerrilla de las Farc incursionó en el pequeño pueblo de Bojayá, departamento del Chocó, Colombia, con el fin de tomar posesión del lugar. Mientras trataban de asentarse allí, se enfrentaron con armas contra las AUC, por lo que la mayoría de los civiles corrieron a refugiarse dentro de la iglesia católica del pueblo. Según algunos testimonios, los habitantes pensaron que el mejor lugar para protegerse era la iglesia, por tratarse de un lugar sagrado. Sin embargo, los grupos ilegales no se anduvieron con este tipo de contemplaciones: la guerrilla de las FARC atacó la población civil, impactando a la iglesia con un cilindro de fabricación casera. En esta incursión guerrillera perdieron la vida cerca de 119 civiles. Doce años después, el diario *El País* hace un balance de tan funesto suceso en estos términos:

El viernes, cuando se cumplieron doce años de una de las matanzas más crueles de la historia de Colombia, el pueblo de Bellavista (cabecera municipal de Bojayá) pidió que la iglesia, donde aquel 2 de mayo explotó un cilindro bomba, se convierta en un santuario a la memoria. Un sitio sagrado donde se recuerde a esos 79 inocentes, entre ellos 48 niños, que quedaron aplastados por los escombros (*El País*, 3 de mayo de 2014).

El Centro Nacional de Memoria Histórica indica:

Los sucesos que configuraron lo que se conoce como la masacre de Bojayá representan un hito y un punto culmen de la degradación del conflicto armado que aún padecen las comunidades negras e indígenas de la región del Atrato y del departamento del Chocó (Centro Nacional de Memoria Histórica, s. f.).

El pueblo fue arrasado y tuvo que ser trasladado a una isla cercana, mientras que muchos de sus habitantes salieron desplazados de la zona. Esa una de las razones, además del abandono por parte del Estado colombiano², por las que ha llamado la atención a organizaciones no gubernamentales y a artistas interesados en contribuir con la reparación simbólica de las víctimas.

Con motivo de la conmemoración de los trece años de la masacre de Bojaya, el 2 de mayo de 2015 se presentaron dos versiones de una de mis obras, una en español y otra en inglés (Aponte, 2015a, 2015b).

Los videos cuentan de una manera sencilla la masacre de Bojayá a través de los ojos de un niño, víctima de tan execrable crimen, con el propósito de contribuir a la preservación de la memoria histórica y la reparación moral de las víctimas. Este cuento hace parte de una colección de relatos infantiles dedicados a la enseñanza del conflicto armado interno colombiano; muestra el horror, la angustia y la desolación vividas, a la vez que invita al perdón y a la reconciliación, busca educar a las nuevas generaciones en el respeto por los derechos humanos. La obra fue se-

² Cumplidos 13 años de la tragedia y luego de varias promesas del gobierno colombiano muy poco se ha hecho por parte del Estado para reparar a las víctimas. En la celebración del décimo aniversario de la masacre, la ONG Bojayá una Década denunció públicamente el abandono estatal y el incumplimiento de las promesas hechas a la población. Ver www.bojayaunadecada.org Hoy la situación sigue igual, pues aparte de iniciativas privadas, poco o nada se ha hecho por restituir la dignidad de las víctimas y repararlas tanto económica como simbólicamente.



leccionada para representar al país en el Segundo Festival Internacional de Cine por los Derechos Humanos en el mes de abril de 2015 (figura 1) y fue presentada como parte de una instalación en la Academia Nacional de Arte en la República Popular China³.

Análisis de las obras

Previo al análisis integral de las obras de Salcedo, es necesario resaltar algunos aspectos que han marcado tanto la historia socio-política como la historia estética de Colombia, en las últimas seis décadas:

En primer lugar, recordar que el actual conflicto interno colombiano es el más antiguo y uno de los más violentos que ha vivido el continente. Tiene sus orígenes más inmediatos en el período comprendido entre 1948 y 1958, conocido como La Violencia, una década de confrontación desencadenada por el choque entre los dos tradicionales partidos políticos, Liberal y Conservador, y que originó una etapa de profunda intolerancia en el país. En diferentes regiones se organizaron guerrillas liberales contra el gobierno, lo que generó una ola de violencia que se extendió a gran parte del territorio nacional. Vendría luego la creación de las primeras guerrillas comunistas, denominadas autodefensas campesinas, que, al igual que las guerrillas liberales y las facciones conservadoras, emplearon el terror y la agresión para controlar sus zonas de influencia. Este período figura en la historia colombiana como La Violencia bipartidista.

A mediados de los 60 y como consecuencia del triunfo de la revolución cubana, se organizaron nuevos grupos insurgentes en diferentes partes del territorio, lo que dio inicio a una lucha interna por la toma del poder. En esta etapa surgieron el Ejército de Liberación Nacional, ELN; las Fuerzas Armadas revolucionarias de Colombia, Farc; y el Ejército Popular de Liberación EPL, entre otros grupos, caracterizados como guerrillas rurales. En la década de los 70 se agregó una nueva modalidad en la guerra revolucionaria: la guerrilla urbana, con su principal exponente, el Movimiento 19 de abril (M-19), que daría otra dimensión a la subversión en Colombia, por la espectacularidad de sus acciones y el empleo de terrorismo en áreas urbanas. Esta formación de grupos irregulares de izquierda, varios de ellos apoyados por organizaciones internacionales como parte del proyecto de expansión comunista en el tercer mundo, constituye la denominada guerra revolucionaria por la toma del poder.

Durante los 80, Colombia se convirtió en el primer productor mundial de cocaína, lo que dio lugar a un nuevo fenómeno de violencia conocido como narcoterrorismo. Las acciones terroristas fueron entonces conducidas por grandes carteles de la coca en contra del Estado. Adicionalmente, por sus ingentes dividendos, el narcotráfico pasó a ser el principal combustible de la guerra interna. Algunos grupos guerrilleros, especialmente las Farc, se beneficiaron de esta nueva actividad ilícita, aspecto que les facilitó un rápido crecimiento en hombres, armas y control de territorios.

Como respuesta a la creciente amenaza que representó para la población campesina el crecimiento y expansión de las guerrillas comunistas en las zonas rurales, surgieron grupos de au-

³ La propuesta pedagógica de este video será objeto de otro artículo, aprobado por la Redacción de la revista. Escrito originalmente en chino e inglés. (N. del E.).



todefensas campesinas que se agruparían luego en las autodenominadas Autodefensas Unidas de Colombia, AUC. Esta nueva organización se vio involucrada muy pronto en actividades de narcotráfico, por lo que su crecimiento y capacidad para aplicar métodos violentos se multiplicó rápidamente para dar lugar al fenómeno conocido como paramilitarismo.

La anterior descripción muestra, en términos generales, que la historia sociopolítica del país, en las últimas seis décadas, ha estado marcada por diferentes tipos de violencia que ha dejado graves efectos en la población y en el tejido social del país.

Una situación similar se observa en la evolución de la historia estética del país. Con el paso de los años y acorde con la evolución del arte en el contexto internacional, han surgido nuevas formas de expresión artística en el país. Sin embargo, la temática de la violencia sigue siendo recurrente.

Los daños que ha causado la violencia crónica en Colombia no son solo de orden material, sino que incluye un amplio espectro, tanto a escala individual como a escala colectiva

La violencia prolongada durante más de 50 años y su progresiva degradación han generado impactos y daños devastadores tanto para las víctimas, familiares, comunidades y organizaciones e instituciones públicas, como para el conjunto de la sociedad colombiana. Los impactos son complejos, de diverso orden, magnitud y naturaleza (Centro de Memoria Histórica, 2014, p. 275).

Estos impactos incluyen, según el estudio realizado por el Centro de Memoria Histórica, los campos emocional, psicológico y moral de las víctimas, la alteración en los vínculos y relaciones sociales, la desestructuración del tejido social, la vulneración de las creencias, prácticas sociales y modos de vivir de las comunidades, entre otros. Es por ello que las medidas de reparación para las víctimas individuales y también para las comunidades afectadas deben contemplar acciones integrales en los campos material, psicológico, moral y social, para lograr la terminación del conflicto y la construcción de una paz sostenible.

En los últimos años y con la promulgación de la Ley 1448 de 2011, comúnmente conocida como Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, finalmente las víctimas del conflicto interno han sido tenidas en cuenta, al igual que sus derechos a la verdad, la justicia, la reparación y la no repetición. Este aspecto es de suma importancia y constituye elemento central en la obra artística de Doris Salcedo, quien ha desarrollado varias de sus instalaciones a partir de los testimonios de las víctimas. En cada una de las obras seleccionadas para el análisis se observa claramente la influencia de los hechos violentos y, especialmente, el interés de la artista por la dignificación de las víctimas.

El modelo de justicia transicional que se ha venido implementando en el país a partir de la Ley 975 de 2005, conocida como Ley de Justicia y Paz, contempla la reparación simbólica de las víctimas que, como se explicó en el marco conceptual, busca asegurar, entre otros aspectos, la preservación de la memoria histórica, la no repetición de los hechos violentos, y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas, aspectos en los que pueden contribuir significativamente las expresiones artísticas.

Dentro de este marco, se han seleccionado dos obras representativas de Salcedo, que cubren diferentes periodos y diversas modalidades del fenómeno violento en el país, con el propósito de analizarlas y determinar su contribución al modelo de justicia transicional colombiano. Para ello, se diseñó una ficha técnica específica, basada en el modelo propuesto por la Universidad Nacional



de Educación a Distancia de Madrid (Uned, 2013). Las obras analizadas son, en su orden: 1) *Atrabiliarios*, 1992, referida a la violencia de género materializada en la desaparición forzada de mujeres, víctimas del conflicto armado en Colombia. 2) *Noviembre 6 y 7*, 2002: relacionada con el asalto al Palacio de Justicia por el movimiento revolucionario M-19 y su posterior recuperación a sangre y fuego por las fuerzas del Estado, en hechos acaecidos el 6 y 7 de noviembre de 1985, en Bogotá.

Efecto social al modelo de justicia transicional

En este apartado campo, se identifica el aporte específico de la obra a cada uno de los elementos que integran el modelo colombiano de justicia transicional (preservación de la memoria, reparación moral y simbólica, no repetición de los hechos). De igual manera, se analiza la contribución de la obra al proceso de reconciliación nacional, para determinar su aplicabilidad.

Atrabiliarios



Figura 2. *Atrabiliarios*, Doris Salcedo, 1992-2006. Instalación, técnica mixta. Zapatos, fibra animal, hilo quirúrgico. Distintos lugares de exhibición. Dimensiones variables.

Fuente: <https://akronartmuseum.org/collection/Obj2716?sid=293&x=28510&port=208>

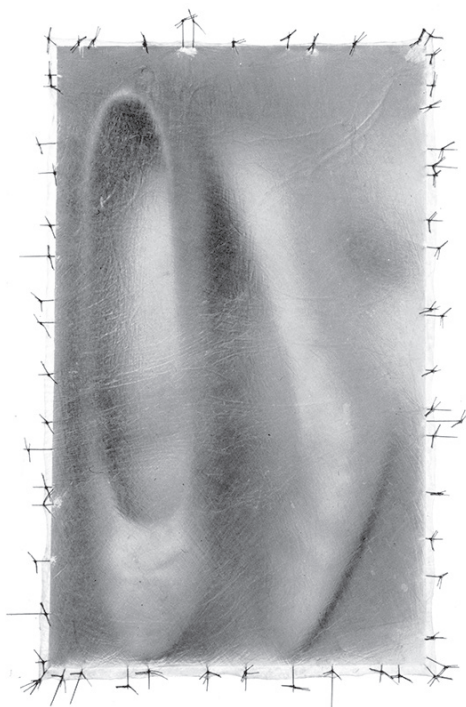


Figura 3. Detalle de la obra *Atrabiliarios*, Doris Salcedo, 2002.

Fuente: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/en/areas-cultura/promociondelarte/premios/premio-velazquez/premiados/velazquez2010.html>

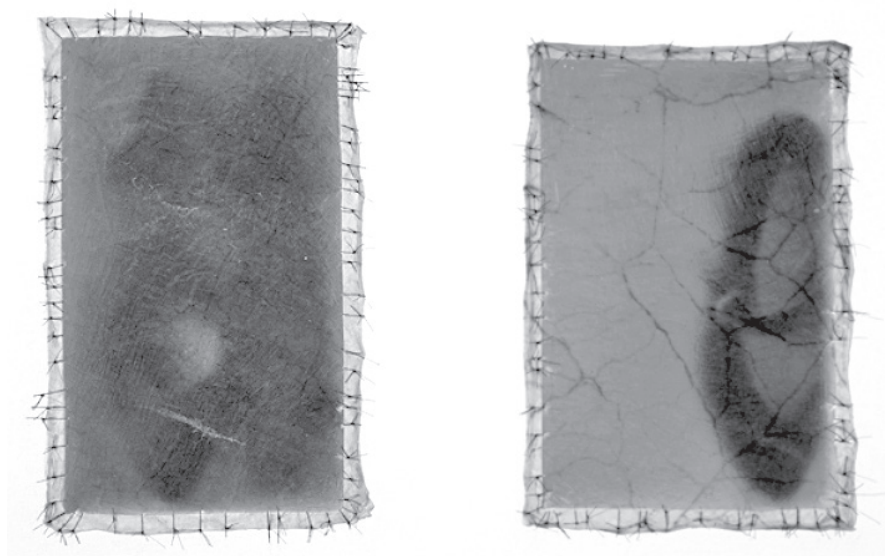


Figura 4. Detalle de la obra *Atrabiliarios*, Doris Salcedo, 199-.

Fuente: <https://akronartmuseum.org/collection/Obj2716?sid=293&x=28510&port=208>



Contexto socio-histórico y su influencia en la obra

La obra *Atrabiliarios* (véanse figuras 2 a 4) se enfoca en sucesos acaecidos en Colombia durante dos periodos específicos del conflicto interno colombiano primero, una etapa de “Expansión guerrillera, políticas de paz y eclosión paramilitar (1982-1996) [período caracterizado por] la proyección política, expansión territorial y crecimiento militar de las guerrillas, el surgimiento de los grupos paramilitares, la crisis y el colapso parcial del Estado, la irrupción y propagación del narcotráfico, el auge y declive de la Guerra Fría junto con el posicionamiento del narcotráfico en la agenda global, la nueva Constitución Política de 1991, y los procesos de paz y las reformas democráticas con resultados parciales y ambiguos” (Centro de Memoria Histórica, 2014, p. 111). En efecto, el país presenció durante este período el mayor crecimiento cuantitativo y cualitativo de los grupos guerrilleros, especialmente de las Farc. La respuesta, ante la incapacidad del Estado para garantizar la seguridad a la población en áreas rurales, fue la emergencia y el acelerado crecimiento de grupos de autodefensa. En forma paralela, el narcotráfico pasó a ser el principal combustible del conflicto, lo que trajo nuevas modalidades de violencia que hicieron más crítico el ya complejo escenario.

El segundo periodo fue el de “los años de la tragedia humanitaria: la expansión de guerrillas y paramilitares, el Estado a la deriva y la lucha a sangre y fuego por el territorio (1996-2005)” (Centro de Memoria Histórica, 2014, p. 156). Fue esta una de las etapas de mayor escalonamiento de acciones violentas en contra de la población civil. Durante este período, el desplazamiento forzado, el despojo de tierras, la desaparición forzada, las masacres, el asesinato selectivo y otra serie de delitos contra la libertad y contra la propiedad fueron cometidos por diferentes actores violentos, en una escala sin precedentes en el país. La lucha por el control territorial y el poder local se extendió a vastas regiones del país y dejó una estela de desolación y un elevado número de víctimas, la mayoría de ellos civiles atrapados en medio de la contienda.

Dentro de la gran cantidad de violaciones cometidas por diferentes actores armados del conflicto durante este oscuro período de la historia reciente del país, la investigación adelantada por Salcedo para el desarrollo de su obra *Atrabiliarios*, se enfoca en la violencia de género y, particularmente, en la desaparición forzada⁴ de mujeres, como se explica más adelante. Al respecto, el Registro Único de Víctimas ha inscrito, hasta la fecha, un total de 165.376 (RNI, 2015) víctimas de desaparición forzada, lo que constituye, además de una grave violación a los derechos humanos y a las normas del Derecho Internacional Humanitario, una verdadera tragedia con nefastas consecuencias tanto para los individuos, por supuesto, como para los colectivos sociales.

“La desaparición forzada tiene gravísimos impactos. Al tiempo que los familiares afrontan la ausencia de su ser querido, experimentan sentimientos de angustia intensa y permanente, derivados del

⁴ La desaparición forzada de personas es la privación de la libertad de una o varias personas mediante cualquier forma (aprehensión, detención o secuestro), seguida de su ocultamiento, o de la negativa a reconocer dicha privación de libertad o de dar cualquier información sobre la suerte o el paradero de esa persona, lo que la despoja de los recursos y las garantías legales. La desaparición forzada constituye una violación de los derechos humanos cuando los hechos son cometidos por el Estado a través de sus agentes o a través de personas o grupos de personas que actúen con la autorización o apoyo del Estado. La desaparición forzada es un crimen de lesa humanidad cuando, entre otras características, los hechos se cometen de manera generalizada (multiplicidad de víctimas) o sistemática (como parte de una práctica frecuente). (Oficina en Colombia del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos, 2009)



desconocimiento de la suerte de su familiar y de la incertidumbre sobre su destino. La desaparición forzada representa un tipo de tortura psicológica para las familias, y en la mayoría de las ocasiones, un sufrimiento prolongado cuyo duelo resulta difícil, cuando no imposible de concluir” (Centro de Memoria Histórica, 2014, p. 290).

De allí la importancia de la obra de Salcedo, al tomar como referente una tragedia humanitaria que no puede pasar inadvertida, ni para el país ni para el mundo.

La obra de Salcedo, y en particular, la instalación *Atrabiliarios* es el resultado de un largo proceso de investigación enfocado en el desplazamiento forzado, como parte de la violencia política que vive el país. Para ello, se centra en las experiencias de familiares de personas desaparecidas, que han vivido la tragedia. Al respecto, Marina Valcárcel amplía:

Salcedo viaja hasta las zonas de conflicto, se instala allí durante semanas o meses, a veces años, junto a las familias que sufren la pérdida de un ser querido, de cualquier ser querido, una niña que busca a su madre, una madre que busca a su hija. Sin grabadoras, escucha su testimonio, deja que estos taladren sus emociones, registra la frecuencia del miedo, convive con su vacío, dibuja lentamente la pesadilla en su cabeza, asiste a la búsqueda de los cuerpos, conoce la textura del pánico, la mirada perdida de una madre ante una fosa común en la quizás esté su hijo. Sin embargo, Salcedo elude la violencia literal, no le interesa la revisión de la tragedia, ni de los hechos concretos. Le gusta ser un testigo secundario. Almacena y registra esas experiencias sin digerirlas y se instala un tiempo dentro de ellas, vinculada a la poesía y a la filosofía, hasta que surge del hemisferio más artístico de su cerebro la imagen que describe el dolor de los que se quedan. Su discurso inicial, que hablaba de la tensión entre la vida y la muerte, ha girado ahora hacia el mundo espectral en el que queda circunscrita la vida de los que presencian la tragedia y los que se quedan separados para siempre de sus seres queridos, ese mundo aparte por el que vagan los familiares de los desaparecidos. Por eso su escultura se vuelve algo metafórica, casi abstracta, porque parte de un discurso poético que pretende abrir un boquete en el centro de nuestros sentimientos. Forzando al espectador hacia la intuición, la duda, le fuerza también a buscar la respuesta a su obra (Valcárcel, M., 2015, p. 1).

Para su obra, el valor del contacto con las víctimas es ponderado en términos absolutos por la propia artista:

Creo que mi trabajo es una colaboración con los testigos, con las víctimas, porque me dan sus testimonios, me dan sus palabras. Ellos me dan el material con el cual estoy trabajando. Mi trabajo cultural no podría ser posible sin su existencia y experiencia previa. Simplemente no existiría. La colaboración principal que tengo es de ellos (Salcedo en: Sollins, 2008).

Análisis formal de la obra

La instalación consta de cuarenta pequeñas fosas en cuyo interior se alojan zapatos pertenecientes a mujeres víctimas de desaparición forzada en Colombia. Las fosas se encuentran cubiertas por fibra animal a la pared con hilo quirúrgico, a manera de suturas. La translucidez de la fibra animal expone una realidad a la vez que, paradójicamente, la oculta. Adicionalmente, la instalación cuenta con pequeñas cajas elaboradas del mismo material de fibra animal, como cajas de zapatos.

En esta obra, los zapatos femeninos tienen características que merecen ser destacadas. Un zapato, al ser un objeto personal de uso cotidiano, nos recuerda la existencia de una vida, así las



anécdotas y sucesos que ella guarda. Aluden a una individualidad y, en este caso en particular, representan la ausencia de quienes, en su momento, fueron sus dueños. Así mismo, al ser un elemento de protección a la hora de caminar, al adaptarse tanto a la anatomía de una persona, nos remite a pensar en una individualidad y en una historia particular. En este caso específico, se constituye en el elemento que evoca una vida segada: “un zapato gastado también invoca la individualidad del propio usuario, ya que el zapato ha sido moldeado a la forma de su propio pie” (Mackie, 2008, p. 3)

La apropiación para esta obra de estos objetos tan particulares, como son los zapatos, obedece a una razón fundamental que explica la misma artista:

Mientras investigaba casos concretos de desaparición, descubrí que la única característica común en todos los casos, lo que permitía la identificación de las personas desaparecidas en las fosas comunes eran los zapatos de cada una de las personas. Los zapatos también representan la huella de la trayectoria que llevó a la víctima a una muerte tan trágica (Mackie, 2008, p. 3).

Según lo expuesto anteriormente, los zapatos se tornan en el elemento probatorio de este hecho lamentable. Se convierten en objetos que representan la ausencia de un cuerpo, la no presencia de una vida. Es así como la colección y exposición de zapatos nos acercan a las víctimas de una forma más personal. Es decir, al tener cierto contacto directo con objetos pertenecientes a víctimas, la percepción del objeto cambia; deja de ser un simple zapato para convertirse en un portador de dolor, de historias, de sufrimiento y, sobre todo, de un cuerpo que ya no existe pero que estuvo allí.

El otro elemento, la fibra animal, es una delgada membrana hecha con vejigas de vaca disecadas, “puede ser porque el cuerpo se orina del miedo y esta obra hace referencia a casos aislados de desaparición forzada”⁵, supone Jaime Cerón (cfr. Revista Semana, 2015), asistente de Doris Salcedo en la materialización de esta obra.

El hilo quirúrgico empleado para suturar la fibra animal a la pared donde se incrustan los zapatos, y así “tapar la realidad”, es un acierto poético que ofrece un significado rico desde el punto de vista conceptual: al ver el hilo quirúrgico pensamos en una herida que debe ser cerrada para evitar el desangramiento. La realidad debe ser suturada para seguir adelante; sin embargo, la herida queda fijada en una gran cicatriz. Nunca la historia va a ser como antes. El dolor queda figurado allí.

Análisis temático de la obra

Aunque no representa un hecho violento puntual, *Atrabiliarios* hace referencia a la desaparición forzada de mujeres en Colombia. Como se indicó anteriormente, la obra es el resultado de una investigación realizada por Salcedo entre los años 1990 y 2002. Parte de experiencias vividas por personas que enfrentaban el duelo por un ser querido desaparecido, y concluye con la invitación a reflexionar en torno a la problemática de la desaparición forzada. De esta manera, la obra repre-

⁵ Citado por la Revista Semana en “*El año de Doris Salcedo*”, edición del 7 de febrero de 2015, Consultado el 16 de julio de 2015 en www.semana.com



senta el testimonio de los dolientes a través de objetos personales pertenecientes a las víctimas; en este caso particular, los zapatos.

Adicionalmente, *Atrabiliarios*, es una obra crítica que incita al acercamiento y posterior análisis del significado intrínseco que conlleva la serie de zapatos dispuestos en fosas. No es un monumento que exalte a un héroe caído en combate o que haga referencia a una guerra: es más bien un llamado de atención sobre una problemática que aun es latente en nuestra sociedad y que ha sido ignorada. La desaparición de un ser querido es, para sus dolientes, una muerte en vida, es incertidumbre por lo que pudo haber ocurrido, es una constante lucha entre la fe y la incredulidad, es un entierro y posterior duelo sin un cuerpo presente. Es aquí en donde la obra de Salcedo emerge en todo ese devenir de sensaciones. La utilización de una piel traslúcida incita al espectador al acercamiento pero le impide ver con claridad lo que sucede. Los zapatos son objetos personales que dejan huella, que cuentan una historia, que transmiten esa angustia por saber lo que ha sucedido; en definitiva, como dice Giraldo (2009), estos zapatos son “tótems de dolor”.

La utilización de zapatos para esta obra, según Birkhofer, “estuvo influenciada por el descubrimiento del hecho de que cuando las mujeres son capturadas en escenarios de violencia política, son a menudo sometidas a largos periodos de tortura y violación antes de ser ejecutadas” (Birkhofer, 2008, p. 55). Por esta razón, la artista enfoca su investigación en el género femenino para sustanciar una forma de denuncia, no solo de un crimen específico, como lo es la desaparición forzada, sino de un conjunto de crímenes de lesa humanidad que adoptan formas particularmente perversas cuando se infligen contra las mujeres. Aunque la obra se puede prestar a infinidad de interpretaciones debido a su grado de abstracción, al ser materializada a través de un objeto tan personal como son los zapatos, “*Atrabiliarios* transmite una sensación de pérdida individual” (Birkhofer, 2008, p. 55).

A través de esta obra, en síntesis, Salcedo explora el impacto humano y social de la desaparición forzada.

Análisis de estilo de la obra

Atrabiliarios es una instalación itinerante, en muro, que se ha venido presentando en diferentes espacios cerrados tanto en Colombia como en el exterior.

Como se puede evidenciar, la obra es metafórica. Todos los elementos que la componen están cargados de significado. Un significado intrínseco —como el caso de los zapatos, que representan a las personas ausentes y su caminar— pero también significados mucho más abstractos, como el de la fibra natural y el del hilo quirúrgico, que inducen a la reflexión. En este caso, Salcedo descontextualiza los objetos apropiados de las víctimas. Los sustrae de su entorno cotidiano y los sitúa en un contexto en el cual hablan por sí mismos y se convierten en las historias vivientes de los ya desaparecidos y de sus dolientes. No representan un hecho concreto, pero sí, de una manera simbólica, transmiten sentimientos al espectador. En este sentido, a propósito de la Retrospectiva de Doris Salcedo, en el Museo de Arte Moderno de Chicago, la crítica especializada señala que



la obra de Salcedo transmite el sentido del cuerpo faltante, ausente, y evoca una sensación colectiva de la pérdida en lugar de crear representaciones literales de los efectos de la guerra. Sus trabajos tienen que ver con dualidades -fuerza y fragilidad, lo efímero y lo duradero- y evocan nociones de curación y reparación a través del proceso cuidadoso y laborioso de su factura.

En segundo término, sobre el proceso de investigación previo a la creación de *Atrabiliarios*, la misma fuente comenta:

Su obra se basa en el trabajo de campo riguroso, incluyendo testimonios de las víctimas que han sufrido traumas y pérdidas debido a la guerra y otras circunstancias injustas, y está profundamente arraigada en el paisaje social y político de Colombia, incluyendo su larga historia de conflictos civiles. Sin embargo, sus esculturas e instalaciones abordan sutilmente estas duras circunstancias con elegancia y una sensibilidad poética. Sus trabajos -a menudo hechos de materiales de uso cotidiano, tales como muebles, ropa y otros objetos vernáculos- sugieren vías para un duelo colectivo que, en palabras de la artista, “intentan devolver el sentido, el significado y la forma que la violencia quitó a sus víctimas.

De otra parte, es importante subrayar que al emplear piezas u objetos pertenecientes a víctimas e introducirlos a un nuevo espacio, donde destaca su significado intrínseco y evoca testimonios de manera metafórica, Salcedo hace evidente aplicación del *ready-made*, propio del arte contemporáneo.

Efecto social al modelo de justicia transicional

En consideración de los cuatro pilares fundamentales de la justicia transicional definidos en el marco conceptual, encontramos que la obra constituye un valioso aporte al modelo colombiano en la medida en que contribuye a la preservación de la memoria colectiva alrededor de un fenómeno violento que ha afectado profundamente a las víctimas y fracturado el tejido social en Colombia.

En este sentido, señala Barbancho que los objetos son “testimonio material que se transforma en memoria” (Barbancho, 2014, p. 128). En el caso particular de *Atrabiliarios*, los zapatos, por haber pertenecido a las víctimas, se constituyen en evidencias. Se convierten en elementos primordiales a la hora de narrar una historia. Claro, la obra de Salcedo es abstracta, pero los zapatos remiten a individuos concretos, lo que nos lleva a pensar en historias personales reales. He aquí la contribución de la obra a la preservación de la memoria colectiva, en lo referente a la desaparición forzada de mujeres.

Es en este mismo sentido que Julián Zugazagoitia, destacado curador y director del Museo del Barrio, en Nueva York, indica:

El agudo trabajo de Doris Salcedo surge de la violencia política y las desapariciones de su Colombia natal. Se convierte en una gran metáfora de la resistencia contra la posibilidad del olvido o la indiferencia frente a las demasiadas frecuentes tragedias de nuestras latitudes. Los objetos cotidianos que transforma poéticamente en testigos de la ausencia de la gente han tenido tal resonancia universal, que la han convertido en una artista esencial de nuestro tiempo (cfr: Correa, 2006, p. 23).

De otra parte, *Atrabiliarios* tiene la particularidad de visibilizar el fenómeno de la desaparición forzada y sus impactos psicológicos y sociales, a través de la denuncia pública. Como indica la misma Salcedo, “*Atrabiliarios* no es solo un retrato de la desaparición, sino un retrato de la condición mental de los sobrevivientes, de la incertidumbre, del anhelo y del duelo” (En: Tansini, 2013). De esta manera, la obra contribuye también a la sensibilización de la sociedad frente a lo que constituye un crimen de lesa humanidad así caracterizado por el ordenamiento jurídico internacional.

Noviembre 6 y 7



Figura 5. *Noviembre 6 y 7*, Doris Salcedo, 2002. Intervención, técnica mixta. Sillas de madera. Lugar de exhibición: Palacio de Justicia, Bogotá, D.C Dimensiones variables.

Fuente: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/en/areas-cultura/promociondelarte/premios/premio-velazquez/premiados/velazquez2010.html>

Contexto social e histórico y su influencia en la obra

En la primera mitad de la pasada década de los 80, Colombia presenció un salto cuantitativo y cualitativo de los grupos subversivos, empeñados en la toma del poder por la vía armada. Así como las Farc, el ELN y el EPL ampliaron su presencia y control en las áreas rurales, el movimiento revolucionario M-19, de más reciente creación, intensificó sus acciones terroristas especialmente en sectores urbanos. Como lo recuenta Rafael Pardo, “la aparición del M-19 cambió la dinámica de la guerra de guerrillas en el país. Su utilización de propaganda, su ámbito de acción en ciudades y sus acciones terroristas elevaron el nivel de la guerra interna” (Pardo, 2004, p. 468). En efecto, sus acciones siempre estuvieron acompañadas de espectacularidad por su osadía y por el impacto que causaron en la opinión pública.



En este escenario de violencia cotidiana, el 6 de noviembre de 1985, a las once y 35 minutos de la mañana, un comando urbano del M-19 incursionó, a sangre y fuego, en el Palacio de Justicia, sede de la Corte Suprema de Justicia de Colombia. Puesto que la edificación se ubica en la Plaza de Bolívar, el corazón político del país, la toma del Palacio, además de impactante para la opinión pública, representaba un golpe sin precedentes a la institucionalidad nacional. En las inmediaciones de la referida Plaza de Bolívar se encuentran, además, el Palacio de Nariño, residencia oficial de la Presidencia de la República; el Palacio Liévano, centro administrativo de la Alcaldía Mayor de Bogotá; el Capitolio Nacional, sede del Congreso de la República; la Catedral Primada y el Palacio Arzobispal, epicentros del poder eclesial.

El propósito de la incursión guerrillera era tomar como rehenes a los magistrados de la Corte Suprema y hacer un juicio popular al Presidente de la República. Sin embargo, en una rápida reacción, unidades militares y de policía iniciaron la retoma del Palacio, lo que desató un fuerte enfrentamiento con el comando guerrillero que se extendió por 28 horas. El hecho dejó como saldo 94 personas muertas (Gómez Gallego, Herrera Vergara y Pinilla Pinilla, 2010, pp. 200-205), entre ellas once magistrados de la Corte Suprema de Justicia, además de once personas desaparecidas (ibídem, p. 261) y la destrucción del Palacio y de los archivos judiciales que allí reposaban. Fue tal la gravedad de los hechos que la Corte Interamericana de Derechos Humanos, en el Caso 10738, correspondiente al estudio de las demandas presentadas por algunas de las víctimas, los agrupó bajo la denominación del “Holocausto del Palacio de Justicia”. Este hecho quedó marcado en la historia del país y también en la memoria de quienes presenciaron los acontecimientos, pues además fue transmitido por la televisión nacional e internacional. Se han escrito varios libros y producido documentales alrededor del tema, que sigue generando debate, treinta años después.

Si bien la justicia colombiana ha proferido algunos fallos, este, como muchos otros casos de violencia política en Colombia, aún no llega a su fin. Víctimas de tan atroz acontecimiento reclaman por la verdad de lo sucedido y la reparación que el Estado debe hacerles. Al respecto, la Comisión de la Verdad sobre los hechos del Palacio de Justicia indicó que

Las secuelas de la violencia en el Palacio de Justicia persisten [...] después de su ocurrencia, y muchos de los interrogantes surgidos durante esas 28 trágicas horas aún subsisten. Colombia se debate entre quienes consideran que este es un capítulo cerrado de la historia del país, quienes no aceptan una reflexión acerca de las dimensiones y responsabilidades de lo ocurrido entonces, quienes desconocen lo sucedido y quienes aún esperan una respuesta de la justicia frente a lo acaecido (Gómez Gallego, Herrera Vergara y Pinilla Pinilla, 2010, pp. 19-20),

Respecto de la influencia de los hechos en la obra de Doris Salcedo, hay que comenzar por anotar que la escultora se encontraba cerca del lugar de los hechos, participando en la muestra Nuevos Nombres, organizada por la Sección Cultural del Banco de la República, razón por la cual tuvo la oportunidad de presenciar, como muchos otros colombianos, los acontecimientos trágicos del Palacio de Justicia. La misma Salcedo lo cuenta: “Yo fui testigo del ataque al Palacio de Justicia, donde se mató a mucha gente. Yo trabajaba a dos cuadras de allí. Los límites de la violencia parecían haberse perdido en esa época en Colombia” (Film & Arts, 2012). Algunos incluso afirman que la toma del Palacio de Justicia significó un punto de quiebre crucial en la obra de Doris Salcedo: “Este incidente hizo que poco a poco la realidad colombiana se fuera convirtiendo en el



eje de su obra y sus piezas comenzaron a reflejar la brutalidad del poder, la fragilidad de la vida humana y la ausencia que conlleva la muerte (Revista Semana, 2015). “Este acontecimiento determinó radicalmente la orientación de su producción artística. Comenzó a elaborar piezas que giraban en torno al duelo y la dificultad de representarlo, usando materiales que transmitían el dolor infligido por la violencia” (Correa, 2006).

Análisis formal de la obra

La obra *Noviembre 6 y 7* (figura 5) consiste en una instalación efímera, *in situ*, conformada por 280 sillas que se descuelgan del techo del Palacio de Justicia de una forma progresiva, representando los cuerpos ausentes de las personas que ocupaban el Palacio el día de los hechos. Explica Salcedo: “Yo simplemente traje algunas sillas y decidí descolgarlas marcando la ausencia de cada persona en el tiempo aproximado en que la autopsia indicó que cada persona o grupo de personas había muerto” (Museum of Contemporary Art Chicago, 2015).

Su carácter de arte público —por cuanto la obra se montó fuera del espacio museal, para quedar accesible a todo tipo de público y medios de comunicación— le imprime a *Noviembre 6 y 7* una singular condición: en primer lugar, la inserción de la arquitectura dentro de la obra de arte. En efecto, todo el espacio abierto de la Plaza de Bolívar se integró de alguna manera a la instalación, por haber sido el escenario original de los hechos. En segundo término, porque la intervención se produjo empleando las mismas instalaciones donde sucedieron los trágicos acontecimientos a los que hace referencia la obra. Con ello, se generó un impacto mayor en el público espectador. Al respecto, Chin-Tao indica: “El propio carácter público de la Plaza de Bolívar, en la capital del país, concede a cualquier acción privada que allá se desarrolle un sentido político que resulta inevitablemente colectivo. Mediante la apropiación de este espacio, Salcedo escenificó una protesta silenciosa de forma pública” (Wu, 2011, p. 64).

Respecto del tiempo, hay dos aspectos para resaltar. En primer lugar, la instalación se realizó los días 6 y 7 de noviembre de 2002, para conmemorar el décimo séptimo aniversario de los sucesos, como un homenaje a las víctimas. En segunda instancia, la intervención artística se inició y se finalizó a las mismas horas en que ocurrieron los hechos. Al respecto, Salcedo indica que

La idea era seguir el tiempo de la batalla, del ataque. Comenzamos a las once horas treinta y cinco minutos en punto, porque a esa hora mataron a la primera persona. Teníamos varios objetos deslizándose por la fachada con diferentes ritmos. La sincronización era muy importante. Era algo que sucedía a través del tiempo. Y el tiempo, sin duda, era un elemento esencial de esta obra, que duró solo 53 horas que fue el mismo tiempo que duró la toma. (Valcárcel, 2015. Par 16)

Sobre los materiales empleados, fueron 280 sillas usadas, pero no pertenecientes al Palacio de Justicia. La razón de ello radica, en primer lugar, a que las sillas originales del Palacio fueron destruidas durante el incendio causado el día de la toma y, segundo, a que el gobierno de Colombia no permitió el uso de elementos oficiales para la intervención artística. Debido a esto, Salcedo debió conseguir sillas deterioradas que reflejaran el paso del tiempo y, a la vez, que se asemejaran a las empleadas en los despachos oficiales.



Análisis temático de la obra

Noviembre 6 y 7 (figura 5), denominada por el Museo Guggenheim de Nueva York como la “memoria artística de una tragedia”, constituye la representación de uno de los sucesos de mayor trascendencia en la reciente historia de violencia política en Colombia: el asalto al Palacio de Justicia. Un hecho traumático que, por su gravedad y las consecuencias para la institucionalidad del país, marcó un hito en la trágica historia sociopolítica del país.

Sin ser una representación literal de los hechos, la intervención de Salcedo se convierte en su monumento conmemorativo y un homenaje a las víctimas fatales de este acontecimiento. Por esta razón, su acción se puede denominar como reconstructiva, conmemorativa y reflexiva. Reconstructiva porque trae a la memoria los acontecimientos para evocar sensaciones colectivas similares a las que pudieron vivir quienes los presenciaron. Conmemorativa porque rinde homenaje a las víctimas a la vez que las dignifica a través del recuerdo. Reflexiva porque invita a recapacitar alrededor de la violencia irracional que ha consumido al país y que amenazó gravemente la estabilidad de las instituciones. Al referirse a la obra, Camilo Jiménez Santofimio indica que La instalación, por supuesto, desborda la fantasía del espectador. Salcedo dice que ella quiere “despertar el momento de contemplación silenciosa”, pero también dice que el “buen arte es político”. Esta obra hace ambas cosas. Ella la dedicó a las víctimas del denominado holocausto, que vivió cuando esa noche [...] salió de la Biblioteca Luis Ángel Arango para encontrar el Palacio en llamas y sentir el “olor a cuerpo quemado”, del que hasta hoy habla con quienes la rodean” (Jiménez, 2014).

El hecho de que las sillas fuesen descendiendo sobre la fachada del Palacio de Justicia, a la fecha y hora y fecha exacta de los acontecimientos, no solo recordó a los colombianos la tragedia sino que también representó la incertidumbre, el horror y la desesperanza de quienes vivieron los hechos. Las sillas vacías, por su parte, buscaban demostrar la ausencia de los cuerpos. ¿Dónde quedaron las personas que deberían ocupar esas sillas? Como bien lo expone Chin-Tao

Las simples sillas de madera eran en su totalidad de segunda mano, y muchas de ellas se veían avejentadas por las marcas de los años pasados. Como objetos cotidianos, aludían a la ausencia de aquellos que ya no se sentarían en ellas, y la cascada a cámara lenta bajando por el lateral del edificio evocaba imágenes de personas con la esperanza de escapar a un lugar seguro (Wu, 2011, p.57).

Análisis de estilo de la obra

En la intervención hecha por Salcedo, ocupar un espacio público como la fachada del Palacio de Justicia, e integrar metafóricamente los acontecimientos a que se refiere la obra con espacio público no museístico, le da originalidad, la distingue de cualquier estilo tradicional. En este sentido, *Noviembre 6 y 7* se constituye en una especie de instalación-intervención artística efímera, *in situ*, que no admite repetición y de la cual quedan solamente imágenes. De un lado, las imágenes tomadas por medios como la fotografía y el video y, por otro, las imágenes en el recuerdo de los espectadores.

De otra parte, dada su temporalidad efímera, su irrepetibilidad y su ubicación, la obra puede considerarse también como un evento. Así lo recuerdan algunos, como Rubén Yepes, cuando afirma que “*Noviembre 6 y 7* constituye un ensamblaje en el cual el carácter metonímico de las



sillas, la función simbólica del edificio y la historia del Palacio de Justicia son indisociables. La remoción de cualquiera de estos elementos causaría el fracaso de la obra. Estos son los elementos que la obra interrelaciona, los elementos que la convierten no en una representación de un evento histórico sino en un evento por derecho propio” (Yepes, 2014, p. 8).

De esta manera, Salcedo logró convertir, en forma temporal, un espacio público en un espacio artístico. Su imaginación ha trascendido los límites artísticos tradicionales en la combinación de espacio y tiempo para causar un impacto conceptual.

Adicionalmente, la obra no fue concebida como un proyecto conceptual ni para representar hechos específicos, enmarcada claramente, como lo está, dentro de las características propias del arte conceptual. Sobre estrategia estética empleada por Salcedo en la obra, afirma Yepes:

Noviembre 6 y 7 es una pieza emblemática tanto de la obra de Salcedo como del arte contemporáneo que busca mediar el conflicto armado. Como ha sido resaltado por la mayoría de los autores que han escrito sobre la obra, *Noviembre 6 y 7* estratégicamente evita la representación. La obra no traza una semejanza visual o una narrativa del evento al cual se refiere, e igualmente evita cualquier pretensión de hablar por sus víctimas. No se pueden encontrar en *Noviembre 6 y 7* referencias específicas a la guerrilla del M-19, a la batalla que acaeció en el centro de Bogotá o a aquellos que murieron en la toma. Mieke Bal sintetiza la estrategia estética de la artista al escribir que su obra trata sobre “aquello de lo cual no podemos hablar” (Yepes, 2014, p. 2).

Efecto social al modelo de justicia transicional

La obra *Noviembre 6 y 7* constituye un valioso aporte para el modelo de justicia transicional en Colombia, en tres aspectos fundamentales.

En primera instancia, como contribución a la preservación en la memoria colectiva de los colombianos, de un lamentable y trascendental acontecimiento. El hecho de que la intervención se haya desplegado en un espacio público que corresponde al mismo lugar donde se perpetraron los acontecimientos que Salcedo rememora, ha dejado huella en la memoria de una sociedad acostumbrada, por la fuerza de los hechos, a convivir con la violencia. Así lo registró el diario *El Tiempo*, el mismo día de la instalación:

Nadie que pase por la carrera 7 con calle 11, en pleno centro de Bogotá, puede permanecer indiferente ante estas sillas de madera, que cuelgan desde el techo del Palacio de Justicia. Algunas, sin espaldares, medio rotas, otras manchadas por el paso del tiempo, dejan su sombra, por efectos del sol, en las paredes amarillas del nuevo edificio que se levantó tras la tragedia del Palacio (El Tiempo, 2002).

En segundo término, porque de una forma simbólica, Salcedo busca la dignificación de las víctimas. En este sentido, Wu anota que “era la intención del acontecimiento artístico efímero de Salcedo el provocar que los transeúntes revivieran sus propios recuerdos de los trágicos acontecimientos, así como mostrar su solidaridad con las familias de las víctimas y con los supervivientes” (Wu, 2011, p. 64), con lo cual se obtiene, además de la recordación de las víctimas del holocausto, su dignificación como seres humanos que no deben olvidarse.

En tercer lugar, por su contribución a la generación de conciencia entre la sociedad. Una vez más, Salcedo, con la sutileza de su obra, hace un llamado a la reflexión en torno a la violen-



cia sin tener que representar el hecho de forma directa. Tal como lo refirió el Informe final de la Comisión de la Verdad sobre los hechos del Palacio de Justicia:

En momentos en los que el país se debate aún en las fauces del conflicto armado interno, de los crímenes horrendos de la guerrilla, del paramilitarismo, del narcotráfico, en el desprecio por la vida y la libertad y en los delitos perpetrados por agentes del orden, la reflexión sobre lo ocurrido en el Palacio de Justicia ofrece al país una oportunidad de enmendar rumbos, de mirarse honestamente en el espejo de la miseria y de la tragedia y, a partir de asumir que esas verdades forman parte también de nuestra identidad, plantear todos el esfuerzo conjunto de construir la paz sobre bases sólidas y de poner la dignidad humana por encima de cualquier otra consideración. (Gómez Gallego, J. A., Herrera Vergara y Pinilla Pinilla, 2010, p. 410).

A este mismo respecto y por su parte, Camilo Jiménez conceptúa que

Noviembre 6 y 7 es un hito del arte colombiano: por su valor estético y porque la obra está atada a (y afectada por) la realidad del país. Salcedo transforma lo familiar en algo espantoso y así llena los vacíos que abundan en nuestra frágil memoria. Bien sabe ella que una silla no es un objeto cualquiera: allí trabajamos, comemos, descansamos y vivimos en confort buena parte de la vida. Al hacerla interactuar con el espacio público (que los colombianos no suelen querer, sino maltratar) y con nuestra historia (que solemos olvidar) abre necesariamente una herida. Pues estas 280 sillas nunca han caído, llevan casi veinte años en el aire, en una eterna caída libre (Jiménez, 2014).

Conclusión

Sin lugar a dudas, como se ha demostrado ampliamente a lo largo de la presente investigación, las expresiones artísticas se han constituido, a través de los años, en herramientas fundamentales para el proceso de creación y preservación de una memoria que trasciende de generación en generación. Son ellas expresiones vivas de fenómenos sociales, testimonios permanentes del acontecer, transmisoras de realidades y generadoras de conciencia social. En sociedades en conflicto o en situaciones de transición, su labor social cobra mayor relevancia, por cuanto se convierten en la expresión real o simbólica de las comunidades, como se ha visto en diferentes casos relacionados a lo largo del trabajo. En este sentido, en forma particular y concluyente, mediante el estudio de caso se ha podido identificar el aporte de la obra artística de la escultora Doris Salcedo a la preservación de la memoria histórica del conflicto armado interno en Colombia y en relación con su aplicabilidad como contribución al modelo de justicia transicional adoptado en el país, como se señalará al final de este apartado final. Para ello, se presentan a continuación las conclusiones más relevantes de la investigación.

En primer lugar, respecto de los objetivos fijados para establecer un marco dentro del cual analizar la obra visual de Salcedo, tenemos aspectos que el presente estudio ha permitido determinar en cuanto a la contribución de las artes plásticas al modelo colombiano de justicia transicional. Veamos por qué:

Queda claramente demostrado que son diversas las funciones de orden social, que cumplen las expresiones artísticas. Se destacan, entre otras: la función comunicativa que contribuye a la



difusión y preservación de la cultura; la función ideológica, a través de la cual se divulgan ideas, se despiertan sentimientos y se generan reacciones frente a los fenómenos sociales; y la función pedagógica como generadora de cambios sociales. Todas ellas han contribuido a la generación de una permanente interrelación y, recientemente, interdependencia, entre el arte y la sociedad, manifestadas en diversas tendencias del arte contemporáneo a nivel mundial. Es así, como el arte hoy se nutre de los fenómenos sociales, los interpreta, los representa, los vive; pero también, el arte incide en el comportamiento de las comunidades, se ha vuelto más incluyente, hace parte del tejido social. Un claro ejemplo de la creciente interdependencia entre el arte y la sociedad está plasmado en las conclusiones de la Cumbre de Arte y Cultura para la paz de Colombia, realizada en Bogotá entre el 6 y el 11 de noviembre de 2015:

El arte en Colombia, como todas las esferas de lo social, ha estado afectado por el conflicto, al mismo tiempo que ha dado cuenta (sic) de él. El conflicto es al mismo tiempo contexto que determina las condiciones de existencia del arte, objeto que es reflexionado y recreado desde la producción artística y realidad que ha sido confrontada y resistida. Múltiples son las experiencias de resistencia, construcción y reconstrucción de vida social e invención de alternativas y opciones para enfrentar el conflicto y construir la paz que se han dado en artistas individuales y comunidades artísticas en el país.

Es evidente el constante interés de los artistas contemporáneos por incursionar en temáticas sociales, razón por la cual, la obra de arte ha dejado de ser una pieza puramente contemplativa, para convertirse en acción, en una obra crítica y con fuertes nociones sociopolíticas, capaz de permear la conciencia de los individuos para suscitarles inquietudes acerca de su entorno inmediato y de la humanidad en general. A través de instalaciones, *performances*, videoinstalaciones, entre otras expresiones artísticas, así como mediante el empleo de materiales diversos y elementos de uso cotidiano propios del *ready-made*, los artistas contemporáneos han logrado vincular a los espectadores con las obras, de tal forma que se convierten en partícipes de una producción social. Como afirma Juan Ramón Barbancho,

La obra de arte hoy ha de constituirse como un “intersticio social, un arte contextual que incida sobre las relaciones humanas, su realidad y su complejidad y sus relaciones con el poder [...] la obra se re-conforma hoy en un espacio para la experiencia, para el intercambio, para la reflexión y, por tanto, en un constructo que anima y llama a la acción. Hoy más que nunca se pone de relieve la necesidad de entendimiento entre ese triángulo “mágico del arte productor-obra-espectador” (Barbancho, 2014, p. 126).

En sociedades en conflicto, la función del arte ha trascendido del campo de lo estético, por varias razones. En primer lugar, por su capacidad de contribuir a la construcción y preservación de la memoria colectiva de los pueblos. Está ampliamente demostrado el papel que cumplen las diversas manifestaciones artísticas en el mantenimiento de la memoria colectiva de las comunidades en conflicto y en la generación de tejidos sociales sólidos. Casos emblemáticos los encontramos en organizaciones artísticas y culturales del Cono Sur, durante y después de las dictaduras militares. Segundo, debido a que el aporte de las expresiones artísticas a procesos de reconciliación nacional en diferentes países ha sido trascendental. Es el caso de Sudáfrica, donde se demostró claramente la manera en que diversas manifestaciones artísticas han venido coadyuvando a la reconstrucción del tejido social, roto por tantos años de conflicto. Tercero, las expresiones artísticas tienen la



capacidad de contribuir, como en efecto lo han hecho en varios casos, a la reparación moral y simbólica de las víctimas y, a la transformación de la sociedad, mediante la generación de conciencia social respecto de los fenómenos violentos. Los ejemplos ya se mencionaron en este trabajo.

En este campo, es concluyente la afirmación de Pertuz (2015), al referirse a las capacidades del arte y, en particular, de las artes plásticas, para contribuir a la preservación de la memoria, a la reparación simbólica y a la generación de conciencia que facilite la reconstrucción del tejido social en sociedades en conflicto:

Hacer memoria es fundamental para la construcción de la paz, sacar a la luz pública los acontecimientos sucedidos puede permitir sanar la herida de una sociedad que necesita reconciliarse consigo misma, y es allí donde la acción simbólica abre espacios para esa reparación cultural, pues nada podrá reparar completamente lo acontecido. Las manifestaciones artísticas tienen un papel importante, pues ellas pueden hacernos reflexionar sobre lo sucedido e iluminar el horizonte hacia donde nos dirigimos. Las artes plásticas y visuales también tienen esa responsabilidad histórica de mantener fresca la memoria para que no se repitan los hechos y para estimular en otros el compromiso social; difundir lo sucedido para concientizar a las comunidades en el rol que debe asumir cada uno en la transformación social (Pertuz, 2015).

De otra parte, en relación con Colombia, tenemos que temas como las masacres, las mutilaciones, el despojo, el desplazamiento forzado, la devastación de los campos y muchas otras manifestaciones de violencia registradas por algunos artistas, en tiempos diferentes y con el recurso técnicas diversas, constituyen una radiografía de la reciente historia violenta del país y, por lo tanto, una contribución invaluable a la construcción de la memoria histórica de una nación que se debate entre la angustia, el dolor y la ambición de poder. Tal como lo afirma Álvaro Medina:

Si Colombia desapareciera en el cataclismo desatado por los extremismos que la están devorando y un día se excavaran con suerte ciertos sitios, los arqueólogos podrían reconstruir a través del arte lo que ha sucedido en este medio siglo de iniquidad, insensatez e intolerancia, la triple madre de la violencia que hoy padecemos. Si nos detenemos un instante a imaginar que las obras de arte recuperadas en las hipotéticas excavaciones son las mismas que figuran (o que al menos debían figurar) en esta exposición del Museo de Arte Moderno de Bogotá, he aquí lo que analizando las expresiones y temas se podría llegar a saber de la Colombia del último medio siglo (Medina, 1999, p. 46).

Podemos concluir, entonces, que la construcción de piezas metafóricas alusivas al sufrimiento, al conflicto armado, a la muerte, al olvido, a la reconstrucción de sucesos, etc., demuestran, una vez más, la necesidad e importancia de incluir el arte como una pieza fundamental en la reconstrucción de nuestra historia, y aun más, en su utilización como portavoz de valores y sentimientos de reparación simbólica y reconciliación de un pueblo que ha vivido tantos años de conflicto. Como bien afirma Luisa Fernanda Ordóñez, “Las imágenes producidas por los artistas colombianos son documentos vivos e irrefutables fuentes primarias de la memoria histórica del cuerpo de la violencia en Colombia: las imágenes son, por tanto, un elemento histórico” (Ordóñez, 2013, p. 235).

Adicionalmente, se concluye que la construcción de la memoria a través del arte no solo se limita a la documentación de sucesos históricos, sino que constituye, además, un medio valioso para representar experiencias y, con ello, llegar a conmover mentes y transformar comportamientos.



tos. Aquí radica la importancia del arte en la generación de conciencia social. Como bien afirmó Lucía González Duque directora del Museo de Antioquia,

Tenemos claro que el arte es un medio muy potente, que a través de él podemos llegar a muchas conciencias, que lo sensible puede movilizar mucho más que la razón y que es posible que el discurso del arte y la cultura logre convocar cada día más a un conjunto heterogéneo de sociedad frente a un propósito común de paz, que el discurso de la política (González Duque, 2008).

Respecto de la pregunta de investigación, sobre con el aporte de la obra visual de Doris Salcedo a la preservación de la memoria histórica del conflicto armado interno en Colombia, concluimos que varias de sus obras han contribuido, evidentemente, a que fenómenos y sucesos violentos de la historia reciente del país, se mantengan vivos en la memoria colectiva de los colombianos. Obras como *Atrabiliarios* (1992), donde representa la ausencia y el dolor causados por la desaparición forzada de mujeres, *Noviembre 6 y 7* (1992), que nos recuerda el holocausto del Palacio de Justicia.

Al mantener vivos en la memoria colectiva los acontecimientos, sin hacer apología de ellos, su obra artística contribuye, en forma paralela, a la dignificación de las víctimas, a su reparación moral y emocional. El Museo de Arte Moderno de Chicago Valora su contribución en este campo, así: “Su trabajo insta al público no sólo a recordar, sino también a resistir el olvido. Su obra se basa en el trabajo de campo riguroso, incluidos testimonios de las víctimas que han sufrido traumas y pérdidas debido a la guerra y otras circunstancias injustas, y está profundamente arraigada en el paisaje social y político de Colombia, con su larga historia de conflictos civiles. Sin embargo, sus esculturas e instalaciones abordan sutilmente estas duras circunstancias con elegancia y sensibilidad poética. Sus trabajos —a menudo hechos de materiales de uso cotidiano, tales como muebles, ropa y otros objetos vernáculos— sugieren vías para un duelo colectivo que, en palabras de la artista, “intentan devolver el sentido, el significado y la forma que la violencia quitó a sus víctimas” (Museum of Contemporary Art Chicago, 2015).

Queda claramente demostrado, entonces, que la obra visual de Doris Salcedo constituye un adecuado referente para apoyar, desde el arte, al modelo de justicia transicional que se viene implementando en Colombia, teniendo en cuenta sus características particulares y el aporte que ha hecho en diversos campos, con lo que se valida plenamente que Salcedo se aleja de la tendencia de hacer del arte un objeto comercial, propio de la creciente industrialización de la cultura, orientando su obra a la crítica socio-política, constituyéndose, de esta forma, en un agente de transformación social. En este sentido, al analizar algunas de las obras de Salcedo, Barbancho concluye que sus trabajos,

como el de otros/as muchos/as artistas, ponen de manifiesto que el arte es —puede ser— un arma de lucha social no violenta, un constructo estético ciertamente, pero también social y político. Ponen de manifiesto que todos/as desde cada espacio que ocupamos en la sociedad debemos sentir esa responsabilidad. Y sobre todo evidencian que no es un divertimento el arte sino una parte, y una parte importante de la memoria que construyen las sociedades (Barbancho, 2015, p. 129).

Adicionalmente, la obra artística de Salcedo, como otras obras de este género, puede contribuir a la sanación de las comunidades víctimas. De acuerdo con Gaborit, y para concluir,



La salud mental de las sociedades, donde se ha dado, permitido y amparado la violencia, pasa por la recuperación de la memoria histórica. Los intentos de todas aquellas personas o instituciones que no desean que las desapariciones, las masacres y las torturas queden relegadas al olvido, lejos de caldear ánimos y reabrir heridas ya cicatrizadas, vienen a cerrar esas heridas, que han permanecido abiertas, y a reforzar la cohesión y el orden social. El recordar, es decir, la acción de hacer memoria, y las narraciones que de ella se desprenden no son una simple discusión verbal que intenta reconciliar versiones distintas de eventos acaecidos en el pasado, es la acción que empodera a las mayorías populares, a las víctimas y a sus familiares, de decir y decirse justicia y que va moldeando un conjunto de actitudes prácticas, cognitivas y afectivas, que posibilitan una verdadera reconciliación social (Gaborit, M., 2006, p. 11).

Referencias

1. Antoine-Andersen, V., (2005). *El arte para comprender el mundo*. Traducción de Conrado Tostado. Abrapalabra Editores.
2. Aponte, M. (2015a). Conversación con Dios, un regalo a Bojayá (<https://www.youtube.com/watch?v=RiI3JTTVPSo>).
3. Aponte, M. (2015b). Talking With God, a gift to Bojaya (<https://www.youtube.com/watch?v=Rh8RD8YrxnY>).
4. Arte: La guía visual definitiva (2010). Prehistoria-300 D.C. Londres, Reino Unido: Dorling Kindersley Ltd.
5. Artishock (2015). "El Museo de Arte Contemporáneo de Chicago acoge una retrospectiva de Doris Salcedo". En: Artishock, Revista de Arte Contemporáneo, 19 de febrero. Santiago de Chile, Chile. Disponible en: <http://www.artishock.cl/2015/02/19/el-museo-de-arte-contemporaneo-de-chicago-acoge-una-retrospectiva-de-doris-salcedo/>. Consultado el 16 de julio de 2015.
6. Azuela de la Cueva, A. (2005) *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social, México 1919-1945*. El Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica.
7. Barbancho, J. (2014). "Arte social y político: el trabajo de Doris Salcedo". En: Laocoonte. *Revista de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes (SEyTA)*, Vol. 1, N.º 1 Pp. 123-129.
8. Barrios, A. (2011). *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Medellín, Colombia: Fondo Editorial Museo de Antioquia.
9. Bastide, R. (2006). *Arte y sociedad*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
10. Beristáin, C. M. (2005), "Reconciliación luego de conflictos violentos: un marco teórico" en *Verdad, Justicia y Reparación: desafíos para la democracia y convivencia social*, San José, Costa Rica: Instituto Internacional para la Democracia y la Asistencia Electoral e Instituto Interamericano de Derechos Humanos. Pp. 15-52
11. Birkhofer, D. (2008). "Trace Memories, clothing as Metaphor in the Work of Doris Salcedo". En: *The violence Issue*. New York University. Consultado el 3 de abril de 2015 en http://www.nyu.edu/pubs/anamesa/archive/spring_2008_violence/trace-memories.pdf
12. Cammaert, F., (2012). "Doris Salcedo en Portugal. Verdaderos positivos". En: *Revista Arcadia*. 16 de diciembre. Bogotá, Colombia: Publicaciones Semana.
13. Centro de Memoria Histórica, (2014). "Salón del Nunca Más, Granada, Antioquia". En: Revista Arcadia, 24 de septiembre. Bogotá, D. C., Colombia: Publicaciones Semana. Disponible en: www.revistaarcadia.com. Consultada el 28 de junio de 2015
14. Centro Nacional de Memoria Histórica, (2014). *¡Basta Ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá, D. C., Colombia: Imprenta Nacional de Colombia.
15. Centro Nacional de Memoria Histórica (s. f.). Bojayá. La guerra sin límites. Disponible en: www.centrodememoriahistorica.gov.co Consultado el 28 de junio de 2015
16. Centro Internacional para la Justicia Transicional (ICTJ). (2009), Recordar en conflicto: iniciativas no oficiales de memoria en Colombia, primera edición: agosto 2009, Bogotá
17. Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (2008). Trujillo, una tragedia que no cesa. Primer Informe de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. Bogotá, D. C., Colombia: Editorial Planeta
18. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile, (2012), Glosario de Visuales y Nuevos Medios, en www.estaciondelasartes.com Consultado el 26 de marzo de 2015.



20. Correa, J. D. (2006). "El extraño silencio de Doris Salcedo" *Revista Arcadia* N.º 4, enero de 2006. Bogotá, D. C., Colombia: Publicaciones Semana., Pp. 22-23, Consultado el 16 de julio de 2015 en: www.books.google.com.co
21. Cumbre de arte y cultura para la paz de Colombia, (2015), en www.cumbrearteculturaypaz.gov.co
22. El País (2014). "Bojayá pide un monumento a la memoria de sus víctimas". 3 de mayo. Disponible en: www.elpais.com.co. Consultado el 27 de junio de 2015.
23. El Tiempo (2002). "Memoria artística de una tragedia". 7 de noviembre. Bogotá, D. C., Colombia: Casa Editorial El Tiempo.
24. El Tiempo (2015). "El arte como actor en el proceso de paz. Entrevista a la dramaturga Jane Taylor". 11 de junio. Disponible en la red: <http://www.eltiempo.com/multimedia/especiales/el-arte-como-actor-en-el-proceso-de-paz/159251371>
25. Embajada de Sudáfrica en Colombia (s. f.) *Arte y artesanía*. Disponible en: www.embajada-sudafrica.cl/download/folleto-folleto-arte-y-artesania.pdf Consultada el 7 de mayo de 2015.
26. Ember, C., Ember, M., y Peregrine, P. (2004). *Antropología* 10ª edición. Madrid, España: Prentice Hall, Pearson Educación.
27. Film & Arts, 2012. *Doris Salcedo* (video). EUA: Art: 21. Disponible en: <https://youtu.be/9AAst32Ss7w>. Consultado el 10 de julio de 2015
28. Fundación Razón Pública (2013) "Arte, violencia y memoria" (video). Disponible en: <http://youtu.be/q88Oq3p9iOQ>. Consultado el 1 de julio de 2015
29. Furió, V., (2000). *Sociología del arte*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
30. Gaborit, M. (2006). "Memoria histórica: relato desde las víctimas". En: *Pensamiento Psicológico*. Vol. 2, N.º 6. Pp. 7-20. Disponible en: <http://www.revistas.javerianacali.edu.co> Consultado el 21 de marzo de 2015
31. Gil Tovar, F. (1988). *Introducción al arte*. Bogotá, Colombia: Plaza y Janes Editores.
32. Giraldo, S. (2009). "Doris Salcedo, las memorias y las cosas". En: *Revista Universidad de Antioquia*, 297 (Julio-septiembre 2009). Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia. Pp.122-27
33. Gombrich, E.H. (2003). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: Fondo de Cultura Económica.
34. Gómez Gallego, J. A., Herrera Vergara, J. R. y Pinilla Pinilla, N. (2010). Informe final de la Comisión de la Verdad sobre los hechos del Palacio de Justicia. Bogotá, D. C., Colombia: Editorial Universidad del Rosario.
35. González Duque, L., (2008). "¿A quién le corresponde sanar esta sociedad?". En: *Coloquio: Conflicto armado: memoria, trauma y subjetividad (memorias)*. Medellín, Colombia: La Carreta Editores. Pp.163-167.
36. González González, J. (2007). "Retratos del dolor". En: Bogotá, Colombia: *Revista Bogotá* N.º 7.
37. Halbwachs, M. (1968). "Memoria colectiva y memoria histórica". Traducido por Amparo Lasén Díaz. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. En: www.reis.cis.es. Consultado el 21 de mayo de 2015.
38. Jelin, E., (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo XXI de España Editores S.A.
39. Jiménez, C., (2014). "Noviembre 6 y 7, Doris Salcedo. En: *Revista Arcadia* N.º 100, edición especial, 24 de enero. Bogotá, D. C., Colombia: Publicaciones Semana. Disponible en: <http://www.revistaarcadia.com/impres/a/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-noviembre-7-doris-salcedo/35117>. Consultado el 12 de julio de 2015.
40. Kavolis, V. (1964). "Art Content and Social Involvement". *Social Forces*, Vol. 42, N.º 4 pp. 467-472.
41. Kottak, C. (2011). *Antropología cultural*. México, D. F.: McGraw-Hill Educación.
42. Leal, N., (2008). *El método fenomenológico*. Venezuela, Universidad Nacional Abierta. www.revistadip.una.edu.ve/volumen1/epistemologia1/lealnestorepistemologia.pdf consultado el 16 de marzo de 2015
43. Diario La Nación (2006). "Los intelectuales del mundo y La Nación". Argentina: miércoles 15 de marzo. En: <http://www.lanacion.com.ar/788817>.
44. Mackie, V. C. (2008). "Doris Salcedo's Melancholy Objects". En: *Journal of Multidisciplinary International Studies*, vol. 5, N.º 1, January. Wollongong, Australia: University of Wollongong. Pp. 1-14.
45. Marcuse, H. (1965). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona, España: Editorial Ariel S.A.
46. Medina, A. (1999). *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá, Colombia: Museo de Arte Moderno.
47. Ministerio del Interior y Justicia - Unión Europea, (2014), *Justicia Transicional. Aporte para construir lenguaje unificado de transición en Colombia*, Bogotá, D.C. Colombia. Editorial Milla Ltda.
48. Morató, M. E. (2011). "Arte y crítica: otras realidades, otros objetivos. Nuevos espacios para la reflexión social" En: *Quaderns de la Mediterrània* 15. Barcelona, Catalunya: Institut Europeu de la Mediterrània.
49. Museum of Contemporary Art Chicago (2015). *Doris Salcedo* (art review). Disponible en: <http://www3.mca->



- chicago.org/2015/salcedo/works/noviembre_6_y_7/. Consultado el 11 de julio de 2015
50. Naciones Unidas (2014), justicia transicional y derechos económicos, sociales y culturales. Derechos Humanos. Oficina del Alto Comisionado. Ginebra, Suiza: Publishing Service, United Nations.
51. Oficina en Colombia del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (2009). *La desaparición forzada de personas en Colombia: Cartilla para víctimas*. Bogotá, D.C., Colombia: OACNUDH.
52. Ordoñez, L. F. (2013). "El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano" En: Revista Nómadas N.º 38, abril. Bogotá, D. C., Colombia: Universidad Central. Pp. 233-242.
53. Pardo, R. (2004). *La historia de las guerras*. Bogotá, D. C., Colombia: Ediciones B.
54. Pertuz, F. (2015). "Reparación cultural y simbólica. Prácticas de resistencia desde el arte". En: [esferapública] (portal de internet). Bogotá, Colombia. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/reparacion-cultural-y-simbolica-practicas-de-resistencia-desde-el-arte/>. Consultado el 25 de julio de 2015
55. Piper, D. (2004). *The illustrated history of art*. London, UK: Bounty Books.
56. Ponce de León, C. (1990). "Doris Salcedo". En: *Nuevos nombres: Seguimiento*. Bogotá, Colombia: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango. Consultado en: International Center for the Arts of the Americas: <http://icaadocs.mfah.org>, el 4 de julio de 2015
57. Revista Semana. (2015). "El año de Doris Salcedo". 7 de febrero. Bogotá, D. C., Colombia: Publicaciones Semana. Disponible en: <http://www.semana.com/cultura/articulo/el-ano-de-doris/417114-3>.
58. RNI-Red Nacional de información. www.rni.unidadvictim.gov.co Consultada el 1º de abril de 2015.
59. Rodríguez, J. y Grynsztejn, M. (2014). "Doris Salcedo". En: Museum of Contemporary Art Chicago & The University of Chicago Press. Chicago and London.
60. Rose, G. (2007). *Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*. London, UK: Sage Publications.
61. Revista Arcadia (2014). "Salón del Nunca Más, Granada, Antioquia". 24 de septiembre. Disponible en: www.revistaarcadia.com. Consultada el 28 de junio de 2015.
62. Sansivens, M. (1987). *Breve introducción a la estética socio-lógica*. Barcelona, España: Universidad de Barcelona.
63. Savater, F. (2013). "Ética por los suelos". El correo, 5 de octubre. Fundación para la Libertad. En: www.paralalibertad.org. Consultado el 25 de junio de 2015
64. Saxl, F. (1989). *La vida de las imágenes, estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Alianza Editorial. Madrid, España.
65. Sollins, S., (2008). "Doris Salcedo: Variations on Brutality". En: <http://www.art21.org/texts/doris-salcedo/interview-doris-salcedo-variations-on-brutality>. Consultado el 11 de julio de 2015
66. Tate Modern (s. f.) "Glossary of art terms". London, UK: Tate Modern. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/i/installation-art?entryId=143>. Consultado el 20 de julio de 2015.
67. Uned (2013). Ficha para el comentario de una obra de arte. Disponible en: https://extension.uned.es/archivos_publicos/webex_actividades/4704/fichaparaelcomentariodeunaobra.pdf.
68. Uzcátegui, J. (2011). "Doris Salcedo: la casa viuda". En: *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas*. Madrid, España: Eutelequia ensayo.
69. Valcárcel, M. (2015). "Doris Salcedo: el arte como cicatriz". Disponible en: <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz> consultado el 28 de junio de 2015.
70. Villa, J. (2009). "La memoria como territorio en disputa y fuente de poder: un camino hacia la dignificación de las víctimas y la resistencia no violenta". En: *Recordar en conflicto: iniciativas no oficiales de memoria en Colombia*. Bogotá, D. C., Colombia: Centro Internacional para la justicia transicional (ICTJ).
71. Wu, C.-T. (2011). "Cicatrices y fallas. El arte de Doris Salcedo". En: *New Left Review*, N° 69. Julio-agosto. Londres, Reino Unido: Ediciones Akal. Pp. 56-70. Disponible en: <http://newleftreview.es/69>. Consultado el 18 de junio de 2015.
72. Yepes, R. (2014). Disponible en: "Afectos sublimes: Arte contemporáneo y guerra en Colombia". Disponible en: https://www.academia.edu/4081479/Afectos_sublimes_Arte_contempor%C3%A1neo_y_guerra_en_Colombia (consultado el 11 de julio de 2015).