

Artivismo, (des)lugarización y re-existencia. Memorias visuales del conflicto armado en Colombia, 2008-2016

Artivism, (Mis)location and Re-existence. Visual
Memories of the Armed Conflict in Colombia, 2008-2016

*Artivismo, (des)localização e reexistência. Memórias
visuais do conflito armado na Colômbia, 2008-2016*

JUAN CARLOS AMADOR BAQUIRO

jcamadorb@udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

 <https://orcid.org/0000-0002-5575-1755>

Artículo de investigación

Recepción: 2 de junio de 2023. Aprobación: 3 de diciembre de 2023.

Cómo citar este artículo

Juan Carlos Amador Baquiro, “Artivismo, (des) lugarización y re-existencia. Memorias visuales del conflicto armado en Colombia, 2008-2016”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 51, n.º 2 (2024): 149-190.

Reconocimiento-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-ND 4.0)

RESUMEN

[150]

Objetivo: analizar las representaciones sobre el conflicto armado colombiano que se evidencian en las obras de tres artistas visuales, en el periodo 2008-2016, así como las relaciones de estas con la configuración de determinados regímenes de la mirada en el despliegue de memorias del pasado reciente. Este objeto de estudio parte de reconocer que, desde el albor de la década del 2000, surgió un giro cultural y estético a través de prácticas artísticas performativas que privilegia la interrelación entre artistas y víctimas, el conocimiento del territorio, la reparación simbólica y la co-creación con comunidades afectadas por la guerra. **Metodología:** se empleó un análisis visual que abordó las dimensiones sintáctica, semántica y pragmática de los acontecimientos visuales tramitados a través de las obras; este permitió develar la composición, los significados y las condiciones de producción y divulgación de estas narrativas. Se empleó también una matriz inductiva que permitió triangular datos de las piezas visuales, así como algunas perspectivas teóricas e interpretaciones propias, a partir de campos semánticos emergentes. **Originalidad:** esta investigación abordó fuentes del arte visual que exploran lenguajes indexicales y evocativos en la construcción de la mirada, como aproximación a la historia reciente del conflicto armado. **Conclusiones:** en primer lugar, se evidencian representaciones que se enmarcan en un artivismo memorial cuya principal función es la tramitación del duelo frente a la desaparición forzada, así como el uso de recursos metonímicos; en segundo lugar, sobresalen narrativas visuales que develan la (des)lugarización de la escuela rural, situación que corrobora la profanación de sus bases comunitarias; por último, surgen estéticas de la re-existencia que se manifiestan en procesos de co-creación, conducentes a nuevas formas de distribución de lo sensible.

Palabras clave: artivismo; comunidad; conflicto armado; memorias visuales; re-existencia; territorio.

ABSTRACT

Objective: To analyze the representations of the Colombian armed conflict that are evident in the works of three visual artists, in the period 2008-2016, as well as their relationships with the construction of certain forms of gaze in the memories of the recent time. This object of study suggests that, since the beginning of the 2000s, a cultural and aesthetic paradigm emerged through performative artistic practices that privilege the interrelation between artists and victims, knowledge of the territory, symbolic reparation and co-creation with communities affected by war. **Methodology:** A visual analysis was carried out. It addressed the syntactic, semantic and pragmatic dimensions of the visual events processed through the works; this allowed us to reveal the composition, meanings and conditions of production and divulgation of these narratives. An inductive matrix was used that allowed triangulating data from the visual pieces, as well as some theoretical perspectives and own interpretations, based on emerging semantic fields. **Originality:** This research analyzed sources of visual art based on indexical and evocative languages in the construction of the gaze, as an approach to the recent history of the armed conflict. **Conclusions:** Firstly, there are representations that are part of a memorial activism whose main function is the processing of mourning in relation to forced disappearance, as well as the use of metonymic resources; secondly, there are visual narratives that reveal the (mis)location of the rural school; this situation evidences the desecration of its community bases; lastly, aesthetics of re-existence arise that are manifested in processes of co-creation, which show new forms of distribution of the sensible.

Keywords: armed conflict; activism; community; re-existence; territory; visual memories.

RESUMO

[152]

Objetivo: analisar as representações do conflito armado colombiano que ficam evidentes nas obras de três artistas visuais, no período 2008-2016, bem como suas relações com a configuração de certos regimes do olhar em a implantação de memórias do passado recente. Este objeto de estudo parte do reconhecimento de que, desde o início dos anos 2000, emergiu uma virada cultural e estética por meio de práticas artísticas performativas que privilegiam a inter-relação entre artistas e vítimas, o conhecimento do território, a reparação simbólica e a cocriação com as comunidades afetadas pela guerra. **Metodologia:** utilizou-se uma análise visual que abordou as dimensões sintática, semântica e pragmática dos eventos visuais processados através das obras; isso permitiu desvelar a composição, os significados e as condições de produção e divulgação dessas narrativas. Foi utilizada uma matriz indutiva que permitiu triangular dados das peças visuais, algumas perspectivas teóricas e interpretações próprias, com base em campos semânticos emergentes. **Originalidade:** esta pesquisa abordou fontes de artes visuais que exploram linguagens indexicais e evocativas na construção do olhar, como abordagem à história recente do conflito armado. **Conclusões:** em primeiro lugar, evidenciam-se representações que se enquadram em um ativismo memorial que tem como função principal o processamento do luto face ao desaparecimento forçado, bem como a utilização de recursos metonímicos; em segundo lugar, destacam-se as narrativas visuais que revelam o (des) situamento da escola rural, situação que corrobora a profanação das suas bases comunitárias; por fim, emergem estéticas da reexistência que se manifestam em processos de cocriação, conduzindo a novas formas de distribuição do sensível.

Palavras-chave: ativismo; comunidade; conflito armado; memórias visuais; re-existência; território.

Uno de los debates de mayor relevancia en el campo de la memoria del pasado reciente refiere a las mediaciones culturales que se producen, circulan y se apropian con el fin de recordar o rememorar hechos pretéritos, cuya génesis es la violencia sociopolítica. Algunas narrativas surgidas del arte visual han desempeñado funciones fundamentales en la divulgación de estos acontecimientos.¹ Una perspectiva teórica que ha problematizado las funciones éticas, políticas y estéticas de estos repertorios simbólicos es la llamada memoria cultural. De acuerdo con Astrid Erll, este tipo de memoria analiza la presencia del recuerdo y/o la rememoración, a partir de símbolos, textos, artefactos y prácticas, al tiempo que contribuye a tramitar regímenes de visibilidad que posicionan ciertas representaciones sobre los orígenes y las dinámicas de estos hechos en la sociedad.²

Algunos autores han analizado las funciones del arte en la representación del pasado reciente. Al respecto, Susan Sontag afirmó que la iconografía del dolor se convirtió, a lo largo del tiempo, en un dispositivo útil para conmover, dado que el espectador podría experimentar una especie de conmiseración a partir de la contemplación. Sin embargo, precisa que fue hasta el siglo XIX, a partir de la obra de Goya *Los desastres de la guerra*, producida entre 1810 y 1820, la cual exhibió la crueldad de la guerra en el marco de la Independencia Española, que se empezó a producir imágenes artísticas que integraron vestigios del acontecimiento con elementos figurativos.³ Este interés se desplegó de manera más profunda a lo largo del siglo XX, especialmente a partir de vanguardias como el Cubismo, el Surrealismo y el Dadaísmo, las apuestas visuales de la fotografía y el cine, así como los planteamientos del arte conceptual.

El arte visual comprende las artes plásticas tradicionales (dibujo, pintura, grabado, escultura), así como expresiones que, con el tiempo, han incorporado tecnologías análogas y digitales para lograr representaciones no convencionales, entre ellas, la fotografía, el videoarte, el fanart, el arte digital y el net.art. En relación con estas últimas expresiones, durante las últimas tres décadas, estas han producido nuevas formas de representación a partir de integraciones novedosas con las artes escénicas, por ejemplo, a

1. Claudia Feld y Jessica Stites, "Introducción. Imagen y memoria: apuntes para una exploración", en *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, compilado por Claudia Feld y Jessica Stites (Buenos Aires: Paidós, 2009), 25-41.
2. Astrid Erll, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2012), 131.
3. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás* (Madrid: Santillana, 2004), 90.

través del happening, el fluxus, el arte interactivo, el grafiti y el performance. Con el llamado giro cultural y la influencia de las vanguardias mencionadas, este tipo de arte transitó de la contemplación a la performatividad y orientó sus prácticas hacia lo popular, lo ancestral, lo colectivo y lo situado, desde horizontes éticos y políticos críticos.⁴

[154]

De manera más reciente, se identifican cinco tendencias de investigación en torno a la relación arte visual-memoria del pasado reciente. La primera analiza las relaciones entre las memorias de la guerra, el arte y el patrimonio, a partir de experiencias de artistas y públicos interesados en la conservación de objetos y lugares como mecanismo de no olvido.⁵ La segunda aborda las prácticas artísticas como resignificación del pasado violento, entendidas como mediaciones que fomentan el ejercicio de exámenes éticos a las huellas de los hechos atroces.⁶ La tercera examina los aportes del arte a la reparación simbólica de las víctimas, a partir de iniciativas de investigación-creación que incentivan la sensibilización y la movilización social, así como acciones performáticas de las propias víctimas.⁷

La cuarta caracteriza narrativas del pasado compuestas por distintas textualidades y modos semióticos que buscan promover la sensibilización y el compromiso político en grupos de la sociedad que no han sido afectados directamente por estos hechos.⁸ Y la última tendencia devela dilemas éticos y

-
4. Nelly Richard, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2007); Juan Carlos Amador, “Memoria del pasado reciente en escuelas rurales de Colombia: una experiencia de investigación-creación”, *Arte, individuo y sociedad* 35, n.º 1 (2023): 238-302.
 5. Julián González-Fraile y Óscar Navajas, “Ley de Memoria Histórica: estrategias para recuperar y comunicar el Patrimonio de la Guerra Civil Española”, *Ebre* 38 (2011): 85-201; Víctor Vich, *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú* (Lima: IEP, 2015).
 6. Estela Schindel, “Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano”, *Política y Cultura* 31 (2009): 65-87; Claudia Feld, “Preservar, recuperar, ocupar. Controversias memoriales en torno a la ex-ESMA (1998-2013)”, *Revista Colombiana de Sociología* 40, n.º 1 (2017): 101-131.
 7. Jenny Perdomo, “Magdalenas por el Cauca: una memoria que fluye entre aguas”, *Prospectiva. Revista de Trabajo Social e Intervención Social* 20 (2015): 21-43.
 8. Camilo Escobar Pazos, “Cultivar ecologías comunitarias: prácticas artísticas en espacios de lucha y manifestación social”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 17, n.º 1 (2022): 220-235; Juanita Cifuentes-Louault, “Antígonas Tribunal de Mujeres: un ejercicio teatral de memoria”, *América* 52, n.º 1 (2018): 37-44.

estéticos que surgen en los artistas y emprendedores de la memoria al exponer imágenes que pueden saturar o banalizar estos hechos, pero que también propician la sensibilidad, el conocimiento y la acción de las audiencias.⁹

En el contexto de Colombia, existen varias generaciones de artistas que se han interesado en representar la violencia. Según el curador Álvaro Medina, es posible identificar tres periodos en los que se ha representado la violencia política por medio del arte: Violencia Bipartidista (a partir de 1948), Violencia Revolucionaria (desde el año 1959) y Violencia Narcotizada (desde la mitad de la década de 1990).¹⁰ Por su parte, María Margarita Malagón planteó que, mientras que las obras de las décadas de 1950 y 1960 se caracterizaron por su lenguaje simbólico y altamente expresivo, las de finales de 1980 sobresalen por el predominio de lenguajes de tipo evocativo e indexical.¹¹ Por último, Elkin Rubiano propone un nuevo giro desde el inicio de la década del 2000 con dos rasgos distintivos: su interés por intervenir lo real y su estrecha relación con las comunidades.¹²

Este último aspecto se enmarca, según el autor, en una nueva agenda del arte que incluye temas como víctimas, restitución, reparación y curación simbólica. Asimismo, se trata de propuestas que, en el marco de los debates sobre las leyes de justicia y paz (2005) y de víctimas (2011), han privilegiado la puesta en escena de narrativas visuales, la construcción de memorias sociales y colectivas y la restauración de la dignidad de los sobrevivientes.¹³

[155]

-
9. Florencia Battiti, "Las exposiciones como forma de discurso: algunas consideraciones sobre las muestras de artes visuales en los espacios de memoria en la Argentina", *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados* 59 (2013): 181-190; Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Buenos Aires; Siglo XXI, 2002).
 10. Elkin Rubiano, "El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia", *Karpa* 8 (2015): 1-7.
 11. María Margarita Malagón, "Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980", *Revista de Estudios Sociales* 31 (2008): 16-33.
 12. Elkin Rubiano, "Las formas políticas del arte: el encuentro, el combate y la curación", *Revista Ciencia Política* 9, n.º 1 (2014): 70-86.
 13. La ley de Justicia y Paz (975 de 2005) se aprobó en el gobierno del presidente Álvaro Uribe y la ley de Víctimas y Restitución de Tierras (1448 de 2011) se sancionó en la presidencia de Juan Manuel Santos. La primera privilegió las negociaciones de paz con las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), promovió la extradición de las cabecillas de este grupo armado y abrió el debate jurídico para la reparación de las víctimas. La segunda se enmarcó en los diálogos de paz con las Farc, que dieron origen al Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción

Algunos ejemplos de esta generación se encuentran en las obras de Óscar Muñoz, Doris Salcedo, Juan Manuel Echavarría, Erika Diettes, Gabriel Posada y Yorlady Ruiz, entre otros.

[156] En esta línea de reflexión, es necesario señalar que este fenómeno social, político y estético plantea interrogantes en torno a la selección de los lenguajes adecuados para la producción de este tipo de contenidos visuales; además de los riesgos posibles que adquieren estas iniciativas al intentar estetizar hechos violentos, los cuales se pueden convertir en instrumentos de banalización o acostumbramiento en las audiencias, así como la eventual simplificación del horror mediante las imágenes cuando estas se difunden masivamente. También invita a cuestionar si las obras y las prácticas artísticas basadas en el lenguaje visual, más allá de la conmoción que puedan producir, contribuyen a transformar los sistemas de significación y si habilitan en las audiencias capacidades de reflexión en torno a estos hechos.¹⁴ Asimismo, parece necesario preguntar si los lenguajes empleados por los artistas para representar hechos de violencia política redignifican o profanan la memoria de los ausentes y los sobrevivientes.¹⁵

Si bien no se resolverán todos estos interrogantes, el presente artículo busca analizar de qué manera estas narrativas visuales se constituyen en referentes o metáforas en la configuración de determinados regímenes de visibilidad en la sociedad. En diálogo con este interés, también pretende evidenciar las relaciones posibles entre estas manifestaciones performativas y las particularidades de la nueva agenda del arte que sugiere Rubiano, la cual privilegia la interrelación entre artistas y víctimas, el conocimiento del territorio, la reparación simbólica y la co-creación con comunidades afectadas por la guerra.¹⁶ Por último, se aproxima a la problematización de estas iniciativas en su interés en propiciar la resignificación de estos hechos y la

de una paz estable y duradera (2016). Uno de los puntos fundamentales de este Acuerdo es el Sistema Integral de Verdad, Justicia y Reparación, que comprende la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición (CEV) y la Unidad para la búsqueda de personas dadas por desaparecidas. Este sistema tiene un enfoque de justicia restaurativa y da prioridad a las víctimas y sobrevivientes del conflicto armado. Ver Amador, "Memoria del pasado".

14. Sontag, *Ante el dolor*, 54.

15. Feld y Stites, "Introducción. Imagen y memoria", 28-29; Sara Sánchez del Olmo, "De males ajenos y lejanos: una aproximación crítica al Museo Memoria y Tolerancia (México)", *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 50, n.º 1 (2023): 123-164.

16. Rubiano, "Las formas políticas del arte", 94.

redignificación de las víctimas, en el marco de la tensión entre esclarecimiento de la verdad y las políticas de olvido promovidas por el establecimiento.

En lo que refiere al corpus del estudio, este se constituyó de las obras: *Río Abajo* (Erika Diettes, 2008), *Silencios* (Juan Manuel Echavarría, 2010-2016) y *Magdalenas por el Cauca* (Gabriel Posada y Yorlady Ruiz, 2008-2010). En relación con los procesos de producción, las tres obras surgieron en el marco de iniciativas de investigación-creación; sus autores recorrieron territorios afectados por el conflicto armado, ubicados en departamentos como Antioquia, Bolívar, Sucre, Chocó, Santander, Valle del Cauca, Risaralda y Caquetá. Asimismo, propiciaron diálogos con los familiares de las víctimas y con comunidades ubicadas en estos lugares, situación que hizo posible implementar prácticas memoriales de tipo colaborativo y comunitario.

[157]

Ahora, frente a sus contenidos, el corpus evidencia el interés de estos artistas por abordar, a través de la metáfora, la alegoría y la metonimia, aspectos alusivos al desplazamiento forzado, los asesinatos selectivos y la desaparición forzada. Las obras también muestran el uso de recursos visuales que exploran la ausencia y lo evocativo, el olvido y la evanescencia de los lugares, así como procesos de co-creación y emprendimientos estético-comunitarios.

De acuerdo con lo expuesto, este estudio se guió por las siguientes preguntas: ¿Qué representaciones visuales sobre el conflicto armado privilegian las obras seleccionadas en sus relaciones con las víctimas, el territorio y las comunidades? y ¿qué relaciones tienen estas representaciones con la configuración de determinados regímenes de la mirada en el despliegue de memorias del pasado reciente?¹⁷

Esta aproximación a otras narrativas sobre el conflicto armado en Colombia, desde lenguajes performativos e indexicales puede hacer aportes al campo de las ciencias sociales en tres direcciones. Por un lado, propone cruces e intersecciones entre la memoria del pasado reciente, la historia nacional y los estudios visuales, a partir de la problematización de acontecimientos visuales relativos a la violencia sociopolítica. Por otro lado, examina las

17. Aunque la Ley 1448 de 2011 define criterios para que el Estado colombiano reconozca a las víctimas y las pueda reparar de manera individual, esta misma norma admite que las formas de restauración también deben tener en cuenta a las comunidades afectadas por estos hechos. Esta perspectiva ha introducido mecanismos de reparación colectiva con muchas limitaciones. Lo anterior indica que, tanto víctimas directas y familiares de estas como comunidades afectadas, deben ser objeto de reparación y restauración. Las prácticas artísticas de los autores seleccionados tienen en cuenta las tres partes.

particularidades sintácticas, semánticas y pragmáticas de algunos lenguajes artísticos de tipo visual que permiten narrar aquello de lo que no se puede hablar. Por último, presenta algunas claves analíticas de tipo estético y político como aporte a los debates sobre la historicidad del arte visual en Colombia.

[158]

En lo que sigue del artículo, se presentará la metodología, los resultados, la discusión y las conclusiones. En la metodología se exponen las consideraciones epistemológicas y metodológicas de la investigación, orientadas por algunas premisas del campo de los estudios visuales. En los resultados se presentan los principales hallazgos del análisis visual de cada una de las piezas que conforman las tres obras seleccionadas; en cada uno de los casos se proponen categorías que guían la lectura de los textos visuales. Y, en la discusión y las conclusiones, se abordan aspectos analíticos que buscan sintetizar y problematizar los hallazgos.

Método: criterios para objetivar la memoria y el acontecimiento visual

La investigación se llevó a cabo desde la perspectiva de los Estudios de Cultura Visual. Se trata de un campo transdisciplinario, orientado por dos dimensiones de la realidad que se imbrican.¹⁸ Por un lado, la visualidad, entendida como el conjunto de procesos y prácticas que posibilitan la construcción social de lo visual y la construcción visual de lo social, entre ellos, los aspectos constitutivos de la visión, los mecanismos que hacen posible producir, difundir y recibir imágenes, así como las manifestaciones de la mirada en la sociedad.¹⁹ Por otro, este tipo de estudios plantean que, tanto los dispositivos que hacen posible percibir y ver, como los discursos visuales, son construidos y puestos en circulación en unas condiciones sociales, políticas y culturales concretas. Esta función opera por medio de artefactos visuales configurados por diversos modos semióticos; estos últimos permiten representar y comunicar la realidad social, política y cultural.²⁰

En lo metodológico, la investigación empleó una perspectiva de análisis visual orientada por tres dimensiones. En la primera, aunque Mitchell afirma que este tipo de estudios no busca examinar los textos visuales de manera estructurada, sino privilegiar la experiencia visual, se propuso una

18. William Mitchell, "Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual", *Estudios Visuales* 1 (2003): 17-40.

19. Richard, *Fracturas de la memoria*, 95-96.

20. Gunther Kress y Theo Van Leeuwen, *Multimodal Discourse* (Londres: Bloomsbury Academic, 2001), 20-21.

descripción del contenido de la imagen, explorando aquellos elementos que son evidentes para el sentido de la vista (objetos, personas y hechos). Esta aproximación sintáctica a la composición del texto operó como punto de partida morfológico para proceder más adelante con el abordaje de las propiedades semánticas y pragmáticas de cada obra.²¹

La segunda dimensión examinó los elementos simbólicos que configuran la escena, haciendo énfasis en las connotaciones culturales que pueden convertirse en marcadores visuales para inferir elementos como el tópico nuclear, el discurso predominante o sus representaciones ideológicas. En otras palabras, se trata de la exploración de una semántica del texto visual que no opera como interpretación de una representación imitativa de la realidad, sino como una posibilidad de leer el acontecimiento desde sus zonas grises y contradicciones. Para Didi-Huberman, esta operación implica ir más allá de las lecturas tautológicas y de las creencias, empleadas a menudo en la interpretación de las imágenes.²²

En la tercera dimensión, teniendo en cuenta que en el marco del giro pictórico los estudios visuales proponen formas relacionales entre texto, imagen y palabra, se analizaron las condiciones sociales, políticas y culturales en las que surgió y se desplegó cada obra. Esta aproximación al acontecimiento visual originado en la producción y divulgación de estas representaciones exigió la búsqueda de relaciones, articulaciones y/o contradicciones entre el texto visual en cuestión con fuentes de información alfabéticas que permitieran ampliar el análisis de índole pragmático-performativo del acontecimiento visual.

De acuerdo con el enfoque y las dimensiones metodológicas descritas, se propuso una herramienta de análisis para la interpretación del corpus, estructurado a partir de estos aspectos. La dimensión sintáctico-compositiva identificó aspectos que constituyen la escena, entre estos, hecho(s), lugar, tiempo, personas/objetos, tamaños, formas, colores, iluminación y textura. La dimensión semántica reconoció los significados generales que se infieren de la escena. Este proceso implicó analizar las posiciones y relaciones de poder de los sujetos y/o los objetos, a partir de planos, ángulos, encuadres, ubicación, formas, tamaños, colores, iluminación y textura. La dimensión pragmática, por su parte, exploró las funciones de la imagen en la sociedad, a partir de algunas preguntas: ¿Quién produce el mensaje visual? ¿Qué objetivos, intenciones, fines tiene este tipo de mensaje? ¿A quién está dirigido? ¿Por qué? ¿Qué efectos posibles tiene el mensaje

[159]

21. William Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual* (Buenos Aires: Sans Soleil, 2017), 419.

22. Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen* (Oaxaca: Ediciones Ve, 2012), 104.

visual? Esta tercera dimensión también examinó los factores sociales, políticos y culturales que se incorporan en el mensaje visual, así como las relaciones posibles entre el mensaje lingüístico y el mensaje visual (anclaje y relevo). Estos criterios fueron tenidos en cuenta para el diseño del instrumento de recolección de datos, titulado ficha de análisis visual.

[160]

Una vez se aplicó esta herramienta de recolección e interpretación del contenido y del acontecimiento visual por cada una de las piezas que conforman las tres obras, se efectuó la codificación abierta de cada unidad. Posteriormente, por cada obra se realizó un proceso de agrupación de códigos abiertos con el objetivo de identificar campos semánticos emergentes que permitieron inferir las categorías de análisis. Por último, por medio de una matriz inductiva, se hizo una triangulación entre los datos del primer instrumento, conformado por las tres dimensiones descritas, algunas perspectivas teóricas de autores que abordan o dialogan con los conceptos de los campos semánticos emergentes y la interpretación propia, a modo de articulación, síntesis y problematización.

Por otro lado, como se anunció, el corpus seleccionado se compuso de tres obras producidas por artistas visuales de origen colombiano, en el periodo 2008-2016. Los detalles de cada una de estas serán expuestos en el apartado de análisis. De manera panorámica, este corpus consiste en: la obra *Río Debajo* de Erika Diettes, de la cual seleccionamos 7 piezas visuales;²³ la obra *Silencios* de Juan Manuel Echaarría de la cual seleccionamos 7 piezas²⁴ y la obra *Magdalenas por el Cauca*, de las cual seleccionamos 3 piezas.²⁵ Cada una de las obras está acompañada de diversas fuentes complementarias.²⁶

23. Exposición Newark Arts Council, (Newark, NJ. USA, 2009); *Río Abajo 1* (2008); *Río Abajo 17* (2008); *Río Abajo 19* (2008); *Río Abajo 22* (2008); Fotografía digital, impresión sobre cristal (1.50 x 0.88 m); Registro visual de exposición Carmen de Viboral (Carmen de Viboral, Antioquia, 2009).

24. *Silencio naranja*, Chinulto, Sucre, Colombia (2011), *Silencio atrapado*, Bojayá, Chocó, Colombia (2010), *Testigo La Esperanza*, La Esperanza, Bolívar, Colombia (2013), *Silencio con mapas políticos*, Chengue, Sucre, Colombia (2013), *Silencio armado*, Bajo Grande, Bolívar, Colombia (2011), *Lo bonito es estar vivo*, Mampuján, Bolívar, Colombia (2010), *Silencio con grieta*, Las Palmas, Bolívar, Colombia (2011).

25. Registro visual de la Galería de procesos de producción de la obra *Magdalenas por el Cauca*, primera etapa; Registro visual de Yorlady Ruiz con la comunidad de Guayabito en la procesión de la Llorona; Realización de autorretratos *Magdalenas por el Cauca*, Galería de Trujillo segunda etapa.

26. Para el caso de Erika Diettes: Entrevista *Semana*, 27 de agosto de 2018; Entrevista Iván Ordoñez, Portal En privado, 2012; Página Web Erika Diettes. Para el caso de

Río Abajo: activismo memorial

El artivismo es una práctica estética que articula arte y activismo. Su propósito es crear y distribuir dispositivos artísticos que irrumpen la vida cotidiana, interpelen aquello que ha sido naturalizado por la sociedad y promuevan mediaciones a favor de la sensibilidad, el conocimiento y la acción de las audiencias. En estos procesos estético-políticos, generalmente las acciones performáticas buscan cierto equilibrio entre visibilidad, durabilidad y riesgo. Además de ser obras abiertas, los artistas-activistas suelen trabajar en contextos en los que se ponen en conflicto las connotaciones de sus propuestas.²⁷ Por esta razón, es una práctica que opera como superficie de inscripción para que los públicos dialoguen, interpelen y, hasta donde sea posible, desempeñen funciones de co-creación.

[161]

En el contexto europeo, el artivismo ha buscado hacer intervenciones de diversa índole a partir de la crisis política producida por la globalización hegemónica, el capitalismo corporativo, la crisis ambiental y el consumo desbordado. Estas condiciones estructurales han motivado a este tipo de artistas a performar espacios urbanos, incomodar a aquellos que hacen apología a la mercantilización de la vida e invadir escenarios masivos que suelen ignorar la dignidad humana. Parte de estas reglas devienen del Dadaísmo, el Surrealismo, el Situacionismo y, recientemente, el arte urbano.

Aunque el artivismo en América Latina coincide con varios de estos principios y estrategias, es importante mencionar que, durante las últimas tres décadas, este se ha destacado por llevar a cabo procesos, prácticas y productos divergentes, que obedecen a marcas históricas, políticas y culturales, atravesadas por las herencias del mundo colonial. En el presente, estas herencias se objetivan en representaciones, discursos y prácticas racistas, clasistas, patriarcales, adultocéntricas y capacitistas. Estos dispositivos de poder que atraviesan la vida cotidiana han sido gestionados por medio de proyectos civilizatorios, imperialistas, desarrollistas y neoliberales.

Como respuesta a esta realidad, han surgido en la región una serie de rebeldías estéticas que conforman el denominado activismo artístico. Para algunos investigadores críticos que se inscriben en el arte conceptual, esta espe-

Echavarría: Entrevista Diario Le Monde, marzo de 2010; Entrevista, Fundación Mimbres, junio de 2018; Página Web Juan Manuel Echavarría, y para el caso de Posada y Ruíz: Blog de Gabriel Posada, Magdalenas por el Cauca.

27. Eva Aladro-Vico, Dimitrina Jivkova-Semova y Olga Bailey, "Artivismo: un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora" *Comunicar* 57 (2018): 9-18.

[162]

cie de red de conceptualismos del sur evidencia formas de producción estética que privilegian la relacionalidad y la acción social, en oposición a la tradición que reivindica la llamada autonomía del arte.²⁸ Este activismo artístico desublima y desidealiza la práctica del arte, se distancia de las lógicas de mecanización que han invadido sus formas de producción y concibe al artista como un ciudadano activo, comprometido en crear alternativas estéticas para cuestionar lo normalizado, provocar el reparto de lo sensible y alentar a la acción social.

En el caso de Colombia, aunque existen muchos ejemplos de este tipo de arte, la obra *Río Abajo* (2008) de Erika Diettes se ubica en esta perspectiva.²⁹ Se trata de una obra que surge del compromiso político de la artista, su sensibilidad hacia las víctimas del conflicto, su conocimiento del territorio y su interés por incidir en la construcción de paz y reconciliación. Su obra hace resonancia a la pregunta de Rivera-Garza, al analizar el activismo artístico en América Latina: “¿cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos confronta el hecho de producir arte, literalmente rodeados de muertos?”³⁰

Este trabajo se conforma de 26 impresiones digitales sobre cristales incorporadas en cajas de madera que sostienen la estructura, en las que se representan prendas y objetos de personas desaparecidas (figuras 1 y 2). La colección contiene una versión en un formato más sencillo que permite la itinerancia de la obra. A modo de evocación y como sistema referencial, las imágenes que están impresas en el cristal permiten asociar los objetos, en estado de ondulación, sobre y entre el agua del río. La narrativa visual propone una relación inmediata con los espacios de la desaparición forzada, específicamente con los ríos en donde se

28. En América Latina se pueden destacar, dentro de esta corriente, obras como “La pocha nostra” de Guillermo Gómez-Peña y colaboradores, “El artivismo” de Julia Antivilo y “Los artentados” de Cesar Martínez. Ver José Motilla, “Puro veneno: artivismo y acción colectiva”, *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales* 10 (2019): 73-81; Alberto López-Cuenca y Renato Bermúdez, “¿Pero esto qué es? Del arte activista al activismo artístico en América Latina, 1968-2018” *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales* 8 (2018): 17-28.

29. Erika Diettes ha producido obras y prácticas artísticas basada en procesos de investigación-creación y acompañamiento a las víctimas del conflicto armado. A través de obras como *Silencios* (2005), *Río Abajo* (2008) y *Relicarios* (2016) ha explorado cómo producir una comunicación más íntima entre el artefacto artístico, las víctimas y las audiencias. Ver Página Web Erika Diettes.

30. Cristina Rivera-Garza, *Los muertos indóciles, neoescritura y desappropriación* (Ciudad de México: Tusquets, 2013).

depositan los cuerpos sin vida de personas víctimas de la guerra, como práctica de grupos armados que pretenden borrar las evidencias de hechos atroces.³¹

Figura 1. Exposición Río Abajo en Newark



[163]

Fuente: “Río abajo”, página web Erika Diettes.

-
31. De acuerdo con el portal Rutas del conflicto, a partir de la investigación titulada *Ríos de vida y muerte*, se identificó responsabilidad de grupos paramilitares en la desaparición forzada en 40 de los 44 ríos analizados. Asimismo, se conocieron evidencias de que, en 18 ríos, estos grupos desaparecieron a sus víctimas de manera sistemática; en 16 emplearon torturas; en 19 señalaron a sus víctimas de auxiliaadoras de sus enemigos; y en 20 realizaron procedimientos atroces con los cuerpos de estas para evitar que flotarán. <https://rutasdelconflicto.com/rios-vida-muerte/>

Figura 2. Río abajo 1.

[164]



Fuente: "Río abajo", página web Erika Diettes.

Tanto los procesos de producción como de circulación evidencian, al menos, dos aspectos que llaman la atención. Por un lado, el agua sobre la cual ondean los objetos devela que estos reposan sobre superficies calmadas y translúcidas, situación que se distancia de la figura del río caudaloso, generalmente compuesto de aguas turbias, en los que suceden los hechos atroces. El modo de exhibición del objeto representado proyecta una trama poética de la narrativa visual en sintonía con el carácter ritual de la instalación, que pretende hacer partícipe a quien mira. Y, por otro, el uso de estas piezas de memoria, pertenecientes a personas desaparecidas, funciona como huella de la ausencia, esto es, una especie de artefacto transicional entre la vida y la muerte, y entre el presente y el pasado.

Ritual de ausencia

El proceso de producción de Río Abajo se basó en una práctica de investigación-creación que, por medio del trabajo de campo, el diálogo y la reflexividad, hizo posible a la artista profundizar en las historias de las personas desaparecidas y sus familias. Luego de varios encuentros, estas decidieron hacer entrega de las respectivas prendas y objetos en una especie de acto ritual, en el que estas piezas adquirieron valor alegórico.³²

Según Diettes, estos actos hicieron posible que varias familias llevaran a cabo cierres parciales de procesos aplazados como consecuencia de la desaparición de sus seres queridos, situación que devino elaboración, despedida y clausura. Al tiempo, esta etapa del proceso de producción se constituyó en ritual de conmemoración, dadas las narrativas sobre la vida y la trayectoria de los desaparecidos que se incorporaron en la entrega solemne de estos artefactos de memoria. Al respecto, Diettes afirma: “Podemos no entendernos como comunidad, como país, pero a partir de mi duelo yo entiendo lo que significa el dolor en otra familia [...] de donde me entregaron un objeto, allá iba para exponer”.³³

A partir de lo anterior, es posible entender la función del artefacto translúcido y el efecto cristalino del agua en la instalación. Para Irene Diéguez, estos atributos de la imagen se constituyen en poéticas del cuerpo ausente (residual), que debe ser imaginado por quien mira, a partir de las huellas introducidas en la composición.³⁴ Dichas huellas fungen como rastros de la violencia padecida sobre esos cuerpos, los cuales hacen posible construir un contraste entre la ausencia de la corporalidad y la presencia alegórica y metonímica de los vestigios de alguien que fue parte de una familia y de una comunidad. Por esta razón, se trata de una poética del dolor que funciona no solo como estrategia de expresión y denuncia sino también como dispositivo transicional.

[165]

32. Erika Diettes, “Río Abajo”, página web, 25 de mayo de 2023.

33. Erika Diettes, entrevistada por José Puentes Ramos, *Semana*, 26 de agosto de 2018.

34. Irene Diéguez, “La memoria adviene en las imágenes”, en *El arte y la fragilidad de la memoria*, editado por Javier Domínguez *et al.*, (Medellín: Universidad de Antioquia / Instituto Filosofía / Sílabo, 2014), 210.

Figura 3. Río abajo 17



Figura 4. Río Abajo 18



Figura 5. Río Abajo 19



[166]

Fuente: “Río abajo”. Sitio web Erika Diettes.

Objeto transicional

El uso de objetos de memoria en la obra es un recurso que cumple varias funciones. En primer lugar, se trata de piezas que evocan la ausencia, aunque también la fractura de la dignidad. La narrativa visual cuenta algo de dicha historia, pero también sugiere situaciones que permiten imaginar un encuentro de despedida, de ritual mortuorio o de silencio. La imagen del pantalón de jean desgastado (figura 3), ondeando en el agua, permite imaginar el rostro-cuerpo del Otro, quizás un hombre que realizaba labores en el campo.³⁵ Esta forma de imaginación narrativa produce una forma de intersubjetividad performada que no se agota en la presencia. Se trata de una imagen que problematiza la experiencia límite y configura una escena que, gracias al artefacto y la iluminación que resalta la alegoría, visibiliza el vacío de la desaparición forzada.

Las siguientes dos imágenes (figuras 4 y 5), las cuales exponen una cartera de cuero y unos zapatos informales, desgastados en la suela, corroboran el recurso metonímico de la artista. De acuerdo con Acaso, la metonimia aparece cuando la sustitución se realiza según un criterio de contigüidad,

35. Emmanuel Lévinas, *Ética e infinito* (Madrid: Machado Libros, 2015), 79.

es decir, cuando la relación entre significado y significante es física en algún punto.³⁶ Esto explica el interés de Diettes por sugerir detalles físicos en la imagen que permiten asociar a una persona de determinadas características con dicha materialidad, y por escoger pertenencias simples de los ausentes que, desde su sutileza figurativa, invitan a pensar e imaginar a quien mira.

En este caso, la cartera, como objeto de almacenamiento que permite guardar y portar elementos personales, invita a imaginar a su dueño(a) en su vida cotidiana. Por su parte, los zapatos, entendidos como accesorios que protegen y dan comodidad al pie mientras que este se encuentra en reposo o en movimiento, por su desgaste, sugieren que se trata de alguien que caminaba mucho en sus labores habituales o que tuvo que recorrer una larga travesía antes de ser dado como desaparecido.³⁷

[167]

Comunidad

Río Abajo es una práctica de artivismo que trabaja con los vestigios de la ausencia. Se trata de la ausencia de cuerpos y materialidades que se invierte por formas de evocación colectiva y pública mediadas por acontecimientos visuales figurativos. Los modos de exhibición de estas narrativas visuales proponen una distribución de lo sensible, al menos, en tres registros. El primero se encuentra en el proceso de creación de la obra, que incluye a los familiares de desaparecidos como principales interlocutores del montaje, tal como ya se analizó. El segundo refiere a las particularidades que configuran la narrativa visual, la cual, al abordar el dolor desde recursos alegóricos y metonímicos, hacen que las audiencias no solo experimenten cierta conmoción, sino que se sientan interpeladas. El tercero se identifica con el carácter comunitario y solidario que adquirió la obra al ser expuesta no solo en museos sino en iglesias y casas de la cultura de municipios de donde eran oriundas las víctimas o de donde procedían sus objetos. En otras palabras, es una experiencia que se convierte en artivismo memorial.

36. María Acaso, *El lenguaje visual* (Barcelona: Paidós, 2014), 88.

37. De acuerdo con David Le Breton, caminar en el mundo contemporáneo es un acto que desafía la inmovilidad geográfica y el desprecio por la presencia humana cuando habita el paisaje. Las víctimas del conflicto armado de origen campesino se caracterizan por construir vínculos identitarios y cosmogónicos con el paisaje. Los vestigios de aquellos que fueron desaparecidos de manera forzada se convierten en huellas de otras sensorialidades que, tal como lo sugiere Le Breton, hacen posible otros modos de contemplación del mundo. Ver David Le Breton, *Caminar la vida. La interminable geografía del caminante* (Madrid: Siruela, 2022), 91.

[168]

A modo de ejemplo, en 2008, la obra fue expuesta en el municipio de Granada (Antioquia), en el marco de las Jornadas de la Luz, que se realizaban los primeros viernes de cada mes.³⁸ Luego de una procesión por el municipio, la comunidad convertida en romería se dirigió al salón principal donde se exhibía la obra. Al llegar al espacio, el recinto se iluminó con las velas que llevaban los asistentes, situación que constituyó un performance ritual sin que la artista se lo hubiera propuesto. Este acontecimiento continuó realizándose con variaciones en 18 municipios más del oriente antioqueño.

Figura 6. Río Abajo, Jornada de la Luz en el Oriente Antioqueño



Fuente: “Río abajo”, página Erika Diettes.

Silencios: territorio y (des) lugarización

Luego del predominio de los enfoques instrumental y fiscalista del territorio, en los que este se asumió como espacio neutral y estático, desde la década de 1970 ha surgido una perspectiva alternativa de esta realidad que otorga valor especial a sus dimensiones social, cultural y política. Por esta razón, el territorio se entiende como una construcción sociocultural de larga duración que se caracteriza por su dinamismo y conflictividad. Los

38. Granada es un municipio de Antioquia que fue objeto de disputa territorial por diversos actores armados desde la década de 1980. A pesar de la devastación física y social de este territorio, como consecuencia de la guerra, muchos habitantes de Granada protagonizaron iniciativas por la humanización del conflicto y la implementación de diálogos de paz regional. Ver Centro Nacional de Memoria Histórica, *Granada. Memorias de guerra, resistencia y reconstrucción* (Bogotá: CNMH / Colciencias / Corporación Reegión, 2016), 31.

actores que tramitan sus usos y sentidos incluyen a las comunidades que los habitan, pero también a agentes que buscan su posesión y productividad, en el marco de los extractivismos coloniales, imperiales y neoliberales.

Esta perspectiva se enmarca en el llamado giro territorial, que introdujo el concepto de territorialidad a partir de tres condiciones. En primer lugar, la existencia de interrelaciones entre significados y prácticas de comunidades ancestrales y campesinas y el territorio. Este proceso devela los sentidos que adquieren ciertas cosmovisiones y planes de vida para estas comunidades en el marco de sus vínculos con el territorio.³⁹ En segundo lugar, la configuración de concepciones de territorio que devienen subjetividades políticas de tipo comunitario, que orientan procesos de lucha y de gestión para la expresión de la autonomía.⁴⁰ Y, en tercer lugar, la visibilización de luchas por el territorio como derecho a la autodeterminación frente a un Estado y unos grupos de poder que han tenido el monopolio y el privilegio de ocupar, explotar, expropiar y mercantilizar estos espacios.

[169]

Además de los aportes de la ecología política, que han hecho visibles prácticas territoriales que dan sentido a la vida de personas y comunidades, desde la identidad territorial en movimiento, así como las asimetrías de dominación, el arte se constituye en un lenguaje fundamental para representar, sensibilizar y movilizar a las audiencias en torno a estos fenómenos. Para el arte conceptual y popular el territorio es un lugar interconectado por flujos y redes horizontales que engloba gestos como mirar, recorrer, divagar y cartografiar.

Esta compleja política de la naturaleza, al decir de Lucy Lippard, comprende los procesos de observación y devenir del entorno, y se ocupa de establecer puntos de contacto entre el territorio con procesos sensoriales, sensibles y dialógicos de agentes sociales y comunidades, por medio de prácticas estéticas.⁴¹ Esta forma de re-ligar, re-encontrar (nos) y hallar sentidos comunes desde el arte tiene varias posibilidades, por ejemplo, la interpretación sensible del territorio despojado, la problematización de sus usos y apropiaciones, las intervenciones que denuncian las profanaciones hacia este, las derivas que interpelan su mercantilización, y

39. Arturo Escobar, "Sentipensar con la tierra: las luchas territoriales y la dimensión ontológica de las epistemologías del Sur". *Revista de Antropología Iberoamericana* 11, n.º 1 (2015): 11-32.

40. Raúl Zibechi, *Movimientos sociales en América Latina. El "mundo otro" en movimiento* (Bogotá: Desde Abajo, 2017), 63.

41. Emma Rodríguez, "Lucy R. Lippard, energía transformadora para el arte y la vida", *Lecturas sumergidas* 1 (2018).

la visibilización de las prácticas cosmogónicas y comunitarias que se producen en este.

[170]

En este contexto de discusión, llama la atención las particularidades estéticas y comunicativas de la obra *Silencios* (2010-2016). Entre los años 2010 y 2016, Juan Manuel Echavarría, con la colaboración de Fernando Grisález, dio a conocer progresivamente este trabajo.⁴² Comprende una serie de fotografías, cuyo objeto de representación son antiguos tableros o pizarras de escuelas rurales abandonadas, claramente deterioradas tras el desplazamiento forzado de las comunidades y el olvido ocasionados por el conflicto armado en muchos territorios de Colombia.

De acuerdo con Echavarría, este proyecto, que cuenta con más de un centenar de imágenes fotográficas y videos cortos de los lugares, planteó tres objetivos: hacer visible los estragos del conflicto armado desde la imagen fotográfica y videográfica; vehiculizar un lenguaje estético capaz de hacer visible lo invisible en las audiencias; y ofrecer piezas de memoria que contribuyan a educar en contra la guerra.⁴³

Un primer aspecto que llama la atención es la escuela como un escenario que se convierte en lugar de memoria.⁴⁴ En entrevista para un medio comunitario, Echavarría explicó que, en marzo del año 2010, mientras asistía a la conmemoración de los 10 años de la masacre de 12 campesinos en la vereda Las Brisas del municipio de San José de Nepomuceno (región de montes de María) descubrió una escuela abandonada, invadida por la maleza y evidentemente deteriorada por el paso de los años. Esta escena lo llevó a imaginar que era posible encontrar más lugares con estas características, hipótesis que corroboró en un recorrido realizado con Grisález, por cerca de seis años.⁴⁵ La narrativa de la obra se conforma de vestigios minimalistas, como el espacio del aula, unos muros derruidos, a modo de ruinas, y el tablero o pizarra, que funge como *punctum* en casi todas las imágenes.

42. Juan Manuel Echavarría es un artista visual nacido en Medellín en 1947, que vive entre Bogotá y Nueva York, y que desde joven incursionó en la literatura, la fotografía y el cine. Con el tiempo, decidió emprender proyectos artísticos que emplean principalmente la fotografía, el video y filme para abordar problemas de la violencia política en Colombia. Dentro de sus obras se destacan *Corte de Florero* (1997), *Bocas de ceniza* (2003-2004), *La guerra que no hemos visto* (2007-2008), *Réquiem NN* (2006) y *Silencios* (2010-2016). <https://jmechavarría.com/es/#1>.

43. “Silencios”, página web Juan Manuel Echavarría, 25 de mayo de 2023.

44. Pierre Nora, *Les lieux de mémoire* (París: Gallimard, 1992).

45. Patricia Ayala, “Ríos y Silencios: un repaso por la más reciente exposición de Juan Manuel Echavarría”, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=LrK2tClI9hs>.

Figura 7. Silencio naranja, Chinulto, (Sucre, Colombia)



[171]

Fuente: "Silencios", página web Juan Manuel Echavarría.

Figura 8. Silencio atrapado, Bojayá (Chocó, Colombia)



Fuente: "Silencios", página web Juan Manuel Echavarría.

[172]

En esta línea de reflexión, es importante resaltar que la escuela rural es un entramado de subjetividades, en el que se producen vínculos pedagógicos, entendidos como interacciones entre congéneres por medio de las miradas, los gestos, las posturas corporales y los dispositivos educativos. Estos aspectos tienen una conexión especial con el territorio, en sus dimensiones simbólica, social y cultural, con las cosmovisiones y planes de vida de las comunidades, y con las prácticas y saberes locales de tipo ancestral, que frecuentemente complementan e interpelan a los saberes escolares. En suma, la escuela rural no es una instancia deficitaria ni la emulación de la escuela moderna urbanocéntrica. Antes bien, es una experiencia vital que, desde el lugar y lo local, ofrece otros horizontes para ser con los otros y construir lo común.

Vaciamiento

De acuerdo con las dos fotografías iniciales (figuras 7 y 8), se puede señalar que los lugares retratados son espacios semiabiertos en ruinas, que representan algo que cambia dramáticamente, que mantienen algunos indicios de sus aspectos funcionales, simbólicos y socioculturales, pero que definitivamente están muriendo. Estos espacios agonizantes, a partir de elementos sutiles que surgen en la composición de la imagen, como la invasión que hace la hojarasca de los muros, el deterioro progresivo de los cimientos y la decoloración que están sufriendo las paredes y los pisos, corroboran el proceso de vaciamiento de estos espacios.

El vaciamiento obedece no solo a la ausencia o el silenciamiento de los actores escolares. Se trata de un proceso por el cual la memoria de los acontecimientos que se desplegó en estos espacios desaparece como consecuencia de una invasión progresiva de objetos, animales, personas y dinámicas que la desfuncionalizan y refuncionalizan. La refuncionalización del espacio refiere a la redefinición de las condiciones de ocupación y habitabilidad, así como la incorporación de actividades distintas a las de su origen. Esto significa que el vacío se produce, paradójicamente, tras la imposición de elementos ajenos a su origen y sentido. En la serie se identifican al menos tres tipos de refuncionalización de la escuela: la cría de animales, su posesión por parte de pobladores y su profanación al convertirse en espacio para el entrenamiento de actores armados.

Figura 9. Testigo, La Esperanza (Bolívar, Colombia)



[173]

Fuente: "Silencios", página web Juan Manuel Echavarría.

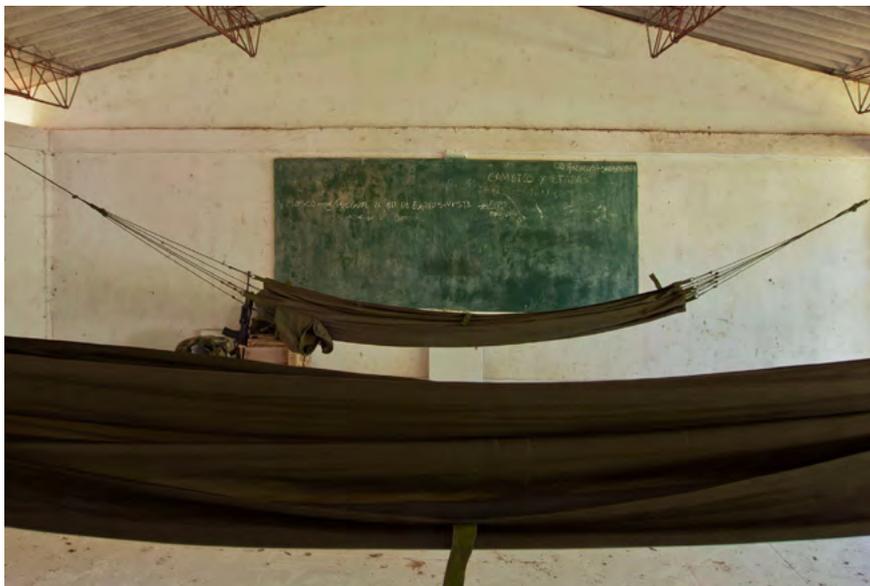
Figura 10. Silencio con mapas políticos, Chengue (Sucre, Colombia)



Fuente: "Silencios", página web Juan Manuel Echavarría.

Figura 11. Silencio armado, Bajo Grande (Bolívar, Colombia)

[174]



Fuente: “Silencios”, página web Juan Manuel Echavarría.

Como se puede apreciar, la presencia de animales de cría en este espacio, quizás como medio de subsistencia para quienes se mantuvieron en el territorio o retornaron luego de su exilio, es un proceso que modifica no solo las funciones de la escuela sino también sus gramáticas. La presencia del animal de cría en el lugar está acompañada de una ausencia de simbolización pedagógica del aula, pues mientras que en otras fotografías persisten vestigios como el abecedario, un mapa de América o un tenue dibujo infantil, en esta imagen predomina la ruina escenificada con colores grises y marrones, mientras que el cerdo ocupa la centralidad del espacio (figura 9).

Otra forma de refuncionalización se evidencia en la ocupación ejercida por personas que aparentemente regresaron al territorio luego de su desplazamiento. Este hecho muestra cómo, a pesar de que se mantienen rasgos del vínculo pedagógico, como el tablero y los mapas sobre una pared ajada, los artefactos de los nuevos habitantes invaden sus signos, desordenan su gramática y sustituyen progresivamente lo que sobrevive de la escuela (figura 10).

El tercer tipo de refuncionalización se produce como consecuencia del uso de este lugar para entrenar a actores armados con el propósito de que aprendan a utilizar explosivos, según lo registrado en la fotografía del tablero. Esta modalidad profundiza no solo el vaciamiento del lugar sino su evanescencia, pues se trata de una función completamente distinta al vínculo pedagógico, situación que se aprecia con la presencia de un fusil en la parte izquierda de la imagen, dos hamacas de uso militar ubicadas en el plano general de la fotografía y un tenue mensaje registrado por escrito en la pizarra que dice: “Cambios y etapas [...] Velasco [...] asegure el [...] de explosivista (sic)” (figura 11).

[175]

Evanescencia y palimpsesto

El uso de este lugar para el entrenamiento de actores armados es la radicalización de la profanación de la escuela. La incorporación de las tecnologías de la muerte en este espacio produce la ausencia de su simbolización y el deterioro progresivo de su lugarización,⁴⁶ dado que la escuela debería ser un espacio prohibido para que la guerra ingrese en esta. La presencia del fusil, la invasión del equipo militar y la incorporación de un mensaje que describe un procedimiento de entrenamiento representa la desaparición de la acogida de la escuela rural, el sacrificio del vínculo pedagógico y una forma de deslugarización que desterritorializa a los agentes que la configuran como lugar de memoria y formación. En Colombia, este proceso de deslugarización de la escuela ha sido un síntoma de la degradación de la guerra, desde la década de 1980:

Nuestro país es uno de los que registra mayor número de atentados contra el espacio escolar, verificable en ataques armados a las infraestructuras, minado de zonas adyacentes a los perímetros escolares, presencia de actores armados tanto regulares como no oficiales, uso del espacio escolar para el ejercicio propagandístico y de difusión de todo tipo de mensajes y de presión.⁴⁷

Como se observa, el vaciamiento y la deslugarización de la escuela rural también adquiere un carácter evanescente, no solo porque existan elementos ajenos a esta que trastocan su función pedagógica, sino por-

46. Escobar, “Sentipensar con la tierra”, 19-20.

47. Claudia García, *Escuela y conflicto armado: de bien protegido a espacio protector* (Bogotá: Fundación Dos Mundos, 2009), 60.

[176]

que su olvido, silencio e instrumentalización la convierten en un lugar de memoria en proceso de desaparición, algo así como un cuerpo que se evapora tras la acción constante de los señores de la guerra y el efecto implacable de la naturaleza. En este caso, tal como lo señala Claudia García, parece que la intención de los actores armados fuera la muerte no solo de congéneres sino también de iconos, referentes y lugares fundamentales para la comunidad.⁴⁸

Sin embargo, algunas imágenes de la obra evidencian una tensión permanente entre la difuminación de la trama existencial de la escuela y su supervivencia. Una muestra de esta forma de resistencia al olvido es la presencia de palimpsestos que esconden mensajes por la defensa de la vida.

Figura 12. Lo bonito es estar vivo, Mampuján (Bolívar, Colombia)



Fuente: “Silencios”, página web Juan Manuel Echavarría.

En la fotografía de la figura 12, realizada en plano general, se muestra únicamente la superficie de un tablero de color verde, evidentemente desgastado, que ha empezado a sufrir la invasión de la maleza. Este tablero, ubicado en una escuela destruida en un caserío cercano a Mampuján (Bolívar), contiene un mensaje, casi imperceptible, cuyo hallazgo es descrito por Echavarría de la siguiente manera: “Entro yo a la escuela abandonada de hace unos

48. García, *Escuela y conflicto armado*, 126.

diez años. En uno de los tableros pude leer una frase escrita, casi ilegible, desmoronándose. Esa frase decía lo bonito es estar vivo”.⁴⁹ El carácter casi ilegible y en proceso de desmoronamiento del mensaje se constituye en un palimpsesto, en el que un texto antiguo sobrevive a pesar de la imposición de otras textualidades que se superponen con el paso del tiempo.

El palimpsesto es un texto que, aunque borroso, emerge en el presente como una pieza del pasado que no solo produce cierto extrañamiento, sino que irrumpen los sistemas de significado hegemónicos. Es una pieza de identidad que, en su constitución, logra hibridar el pasado y el presente, lo frágil y lo resistente, y lo subalterno y lo dominante.⁵⁰ Análogamente, la frase registrada en aquel tablero quebrantado es la representación de lo que sobrevive en medio de las estrategias violentas de olvido y sustitución del vínculo pedagógico. El hallazgo devela la existencia de un texto viejo, cuya composición semántica reafirma el valor de la vida de alguien. Es un vestigio que reta las tecnologías de la muerte, que evidencia la sobrevivencia del sentido de la escuela rural en aquel paisaje de melancolía, y que desafía las tramas de la crueldad de la guerra, al advenir como un grito que reivindica el derecho a habitar el territorio.

[177]

Magdalenas por el Cauca: cocreación y comunalidad como formas de re-existencia

La re-existencia es un proceso estético-político que surge de las trayectorias epistémicas y práxicas de las comunidades ancestrales y campesinas, así como de diversos movimientos sociales del sur global. Se relaciona con descentramientos experimentados por pueblos colonizados frente a las narrativas que históricamente los han representado como sujetos inferiores, especialmente desde la racialización, el clasismo y el patriarcado.⁵¹ Estas narrativas se enmarcan en la existencia de una matriz de poder que, por medio de dispositivos de control social y reproducción del estatus quo, normalizan la dominación, la desterritorialización y la deshumanización.

49. Echavarría, entrevista.

50. Jesús Martín-Barbero, “Técnicidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo” *Diálogos de la comunicación* 64 (2004): 9-24.

51. Adolfo Albán, “Estéticas de la re-existencia: lo político del arte”, en *Arte y estética en la opción decolonial II*, compilado por Walter Mignolo y Pedro Gómez (Bogotá, Universidad Distrital, 2012), 433-448.

Estos descentramientos, además de proponer alternativas estético-políticas por medio de la autorrepresentación, propenden por la reterritorialización.⁵²

[178]

De acuerdo con Albán, las estéticas de re-existencia adquieren sentido a partir de la legitimación de expresiones de des-ocultamiento y visibilización de formas y planes de vida distintos, divergentes, disruptivos, en contraccorriente a las representaciones culturales dominantes.⁵³ Se trata de procesos, prácticas y productos estéticos que se desmarcan de los intersticios del poder. Esto permite que, además de ser difíciles de localizar y cooptar por parte del establecimiento, posibiliten autonomías en las formas de pensar y construir la memoria social y colectiva.

Las anteriores consideraciones coinciden con los lenguajes y prácticas de la obra *Magdalenas por el Cauca* (2008-2010). Se trata de una propuesta estético-comunitaria que busca hacer homenaje a mujeres víctimas, cuyos hijos o esposos fueron asesinados o desaparecidos con ocasión del conflicto armado; estas hacen parte de poblaciones ribereñas del río Cauca (departamentos de Cauca, Valle del Cauca y Risaralda). La obra surgió como iniciativa de los artistas Gabriel Posada y Yorlady Ruiz, oriundos de estas regiones, quienes conocieron desde su niñez el uso de este río como depósito de cadáveres, producto de los hechos atroces del conflicto en esta zona.⁵⁴ La obra tuvo dos fases (entre 2008 y 2010) y ha contado con la participación comprometida de víctimas y comunidades en los procesos de creación, divulgación y apropiación de sus contenidos.

En la primera etapa, los artistas realizaron salidas a la orilla del río y algunas veredas del municipio de Marsella para realizar fotografías sobre la vida cotidiana. Con este material de pretexto, invitaron a una exposición a las comunidades educativas de las escuelas de la zona, quienes debían contar historias sobre el río. Uno de los aspectos que emergió del material fue la alusión a la figura de María Magdalena, un personaje de la tradición judeocristiana que representa el dolor y la piedad de la mujer ante el daño infligido hacia

52. Escobar, "Sentipensar con la tierra", 21.

53. Adolfo Albán, "Estéticas de la re-existencia", 290-291.

54. Gabriel Posada es un artista plástico nacido en Pereira que ha producido una serie de obras, en el marco de salones nacionales y regionales de artistas y residencias artísticas nacionales. En sus obras se destacan: *Radiografía de una huella* (2010), *Magdalenas por el Cauca* (2008-2010), junto a Yorlady Ruiz, y *Suplicio-sacrificio* (2015), también con Yorlady Ruiz. Por su parte, Yorlady Ruiz es poeta y artista plástica; obtuvo el premio nacional de poesía en Medellín (2012) y ha producido varias obras en coautoría con Gabriel Posada.

sus seres queridos.⁵⁵ Análogamente, quienes buscaron y siguen buscando a sus hijos y esposos desaparecidos, como consecuencia de los hechos atroces ya descritos, son mujeres madres, abuelas y esposas en padecimiento permanente.

Figura 13. Galería procesos de producción de la obra *Magdalenas por el Cauca*, primera etapa

[179]



Fuente: blog de Gabriel Posada, 2010.

A partir de la realización de talleres de creación, dibujo y teatro, varias personas de la comunidad de Marsella y otros municipios se unieron a la iniciativa. De acuerdo con el documental *Rastro Púrpura*, el cual reconstruye parte de esta experiencia, en uno de estos talleres se hizo alusión a María Isabel Espinosa, una mujer que vive en el municipio de Cartago, y que se convirtió en poeta del río Cauca tras decidir rendir homenaje en sus escritos a las personas que fueron depositadas en este (ver figura 13).⁵⁶

55. María Magdalena es un personaje que aparece en el nuevo testamento canónico y en los evangelios apócrifos, los cuales la presentan como una discípula especial de Jesús de Nazaret. Ha sido considerada santa por la Iglesia Católica, la Iglesia Ortodoxa y la comunidad anglicana. Generalmente, su representación visual representa el amor a Jesús, el cual se puso a prueba tras la crucifixión y la resurrección de este. Casi siempre su iconografía se relaciona con el dolor, la compasión y la humildad, aunque el Papa Gregorio I en el siglo v afirmó que Magdalena había sido una mujer pecadora por su supuesto comportamiento adúltero.

56. Freelance producciones, “Rastro púrpura ds”, YouTube. 25 de mayo de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=2RqJvqr02Ik>.

[180]

Al tiempo, en los talleres surgieron inquietudes sobre el mito de la Llorona. Algunos pobladores propusieron asociaciones entre el sentido de la obra con el carácter trágico de este personaje de los mitos y leyendas ribereños de Colombia. Así, Ruiz propuso un performance sobre este personaje como prelude de lo que sería la intervención de las Magdalenas en el río. Adoptó las características arquetípicas de esta y procedió a realizar un recorrido por la ribera para interactuar con las comunidades. El trabajo consistió en propiciar una experiencia de memoria colectiva con los pobladores, evocar a las madres que lloran a sus hijos y asociar la figura de la Llorona con el daño a los sobrevivientes.

Co-creación

Si bien la iniciativa surgió de Posada y Ruiz, parte del sentido de la obra y su producción material, así como su puesta en escena, fueron procesos claramente apropiados por los participantes de la comunidad. El proceso de creación implicó un trabajo colectivo en el que las comunidades se comprometieron en la realización del trabajo, a partir de distintos roles, entre ellos, quienes suministraron historias, quienes se involucraron en la producción de las Magdalenas, y quienes fabricaron las balsas y sus adaptaciones para ubicar los productos. Este emprendimiento estético-comunitario contó con la participación de cerca de 200 personas (ver figuras 14 y 15).⁵⁷

Los emprendimientos estéticos-comunitarios son iniciativas procedentes de artistas, instituciones y/o comunidades que buscan producir dispositivos y prácticas que representen aspectos trascendentales para la sociedad, los cuales fomentan la percepción, la sensibilidad, la resignificación de ciertos acontecimientos del pasado y la acción social.⁵⁸ En consecuencia, este tipo de emprendimiento hace posible, además de la activación del diálogo, el agenciamiento de procesos de co-creación. Se trata de un modo de reparto de lo sensible,⁵⁹ en el que las personas aportan sus saberes y trayectorias a un proyecto colectivo, a partir de la construcción de lo común y la sensibilidad.

57. Gabriel Posada, “Magdalenas por el Cauca”, Wordpress, 25 de mayo de 2023.

58. Schindel, “Inscribir el pasado en el presente”, 78.

59. Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona / Universitat Autònoma de Barcelona, 2005), 5.

Figura 14. Yorlady Ruiz con la comunidad de Guayabito en la procesión de la Llorona



[181]

Fuente: blog de Gabriel Posada, 2008.

Figura 15. Realización de autorretratos Magdalenas por el Cauca, Galería de Trujillo segunda etapa



Fuente: blog de Gabriel Posada, 2010.

[182]

Los emprendimientos estéticos-comunitarios son iniciativas procedentes de artistas, instituciones y/o comunidades que buscan producir dispositivos y prácticas que representen aspectos trascendentales para la sociedad, los cuales fomentan la percepción, la sensibilidad, la resignificación de ciertos acontecimientos del pasado y la acción social.⁶⁰ En consecuencia, este tipo de emprendimiento hace posible, además de la activación del diálogo, el agenciamiento de procesos de co-creación. Se trata de un modo de reparto de lo sensible,⁶¹ en el que las personas aportan sus saberes y trayectorias a un proyecto colectivo, a partir de la construcción de lo común y la sensibilidad.

Posada y Ruiz asumieron Magdalenas por el Cauca como una obra abierta y expandida, que se profundiza gracias a las historias, saberes y experiencias de los pobladores. Este primer momento hizo posible construir lo común, en torno a la configuración de nuevos repertorios de significados sobre el río, esto es, a su posible resemantización. De esta manera, la percepción generalizada del río como lugar de muerte fue transformándose progresivamente hacia la imagen de un lugar de memoria, homenaje y esperanza.⁶²

La resemantización del río Cauca emerge como un acto de imaginación narrativa comunitario que obedece a la degradación física y simbólica de este, tras los hechos de violencia vividos por más de veinte años. Al ser una instancia viva, el proceso de resemantización del río, mediado por la experiencia estética, se convierte en una operación semiótica que busca transformar los significados dominantes a través de la analogía, la metáfora y la polisemia. Dado el carácter comunitario del dispositivo cultural, el ritual que busca tramitar el duelo por medio de las balsas que navegan por sus afluentes se constituye en estrategia de sustitución del sistema referencial dominante.

El proceso de creación evidenció que la obra no es solo una materialidad que se contempla y se conserva, sino un modo de hacer fluir lo vivido y lo representado, es decir, una forma de co-creación que surge del río, se despliega en este y desaparece en su propio cauce. Se trata de una forma del arte que privilegia la construcción de sistemas de signos que proponen nuevos significados entre la obra, los participantes y los espectadores. Por esta razón, Magdalenas por el Cauca es una obra de co-creación que plantea nuevas modalidades de

60. Schindel, "Inscribir el pasado en el presente", 78.

61. Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona / Universitat Autònoma de Barcelona, 2005), 5.

62. Perdomo, "Magdalenas por el Cauca", 31.

comunicación entre quienes crean y quienes miran, constituyendo experiencias estéticas que la convierten en una mediación política para la acción social.

Otro elemento que contribuye a la co-creación es la sensibilidad. De acuerdo con Rancière, lo sensible es aquello que puede ser aprehendido por los sentidos y que hace posible construir un espacio común, a partir de su distribución.⁶³ Uno de los aspectos que evidencia este modo de reparto de lo sensible es la participación de la poeta del río María Isabel Espinosa, como se indicó. Uno de sus poemas dice: “Hoy mi alma se ha arrugado porque he visto horrores en el río Cauca [...] Pensaba que era algo que había visto ocasionalmente, pero que equivocaba estaba, porque lo que venía de ahí en adelante sería más desgarrador”.⁶⁴

[183]

Esta poética del último adiós, además de homenaje, se constituye en un acto de compasión hacia los desaparecidos, así como a sus familias sobrevivientes, situación que evidencia una empatía en la que se comparte el dolor del otro.⁶⁵ De acuerdo con Jacques Rancière, el reparto de lo sensible es la vulnerable línea que divide y crea las condiciones perceptuales para la existencia de la comunidad política y su disenso.⁶⁶ La acción sensible y política de Espinosa, en el marco de la obra en su conjunto, contribuyó a hacer visible esta línea divisoria en la que se integra el fluir del río, la memoria de los ausentes y el carácter vivo de la comunidad.

Comunalidad

La comunalidad es una forma de vida en la que la comunidad establece relaciones armónicas con la naturaleza, las especies vivas no humanas y sus congéneres. También refiere al valor de los bienes comunes, entendidos como elementos vitales que ofrece la naturaleza o la humanidad, que no pueden ser privatizados ni mercantilizados, por ejemplo, el agua, el alimento, la tierra, el conocimiento y la comunidad. Asimismo, incluye las biografías y trayectorias subjetivas, que son parte de las historias comunes, los proyectos colectivos y los planes de vida.⁶⁷ Como parte constitutiva de las comunidades en resistencia, en este caso, en resistencia contra la muerte, el olvido y la impunidad, esta colectividad hace posible el surgimiento de

63. Rancière, *Sobre políticas estéticas*, 6.

64. María Isabel Espinosa, entrevista por Wilson Sotto, 13 de noviembre de 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=2RqJvqro2Ik>.

65. Sontag, *Ante el dolor*, 51.

66. Rancière, *Sobre políticas estéticas*, 12.

67. Juan Carlos Amador y Germán Muñoz, “Comunicación-Educación en Abya Yala: lo popular en la reconfiguración del campo”, *Nómadas* 49 (2018): 47-67.

ontologías relacionales, capaces de organizarse por medio de redes, unidades y agrupaciones.⁶⁸

[184]

Además de ser una evidencia de las llamadas prácticas basadas en el lugar, entendidas como aquellas que dotan de significados a los espacios, las expresiones culturales y las formas productivas locales, esta obra recupera la comunalidad de varias formas. En primer lugar, es una práctica estética que amplía los regímenes de representación hacia las comunidades como dispositivo de significación colectiva. En segundo lugar, los lenguajes estéticos construidos se convierten en expresión de re-existencia, dado que sus mundos materiales y simbólicos permiten enfrentar la victimización, la impunidad y el olvido. Para el caso de estas comunidades ribereñas, estas expresiones de lugar han permanecido a través del tiempo y se han mantenido gracias a la pervivencia de tradiciones orales que permiten la transmisión de conocimientos.

La experiencia también evidencia que no solo se buscó sumar personas a la producción del proyecto sino propiciar las condiciones para construir lo común, desde la memoria social y colectiva. Si bien las generaciones más jóvenes no alcanzaron a ver directamente el paisaje de horror del río en la década de 1980 e inicios de la década de 1990, su vinculación al proceso hizo posible que se volvieran parte de una experiencia estética, capaz de sensibilizarlos y movilizarlos hacia el conocimiento de ese pasado ajeno para muchos, así como ejercer procesos de participación que los involucraron en ejercicios narrativos que progresivamente se convirtieron en apuestas políticas.

Conclusiones

En el periodo 2008-2016, las artes visuales desempeñaron funciones fundamentales en la construcción de memorias colectivas, sociales y públicas sobre el conflicto armado en Colombia. El análisis de las obras seleccionadas corrobora que estas prácticas estéticas se inscriben en un giro de la mirada que no se agota en el sufrimiento, el colapso y la victimización. Antes bien, se puede afirmar que las representaciones que privilegiaron estos artistas fueron el duelo, la dignificación de los desaparecidos, la agencia de los familiares sobrevivientes, las estrategias de anamnesis, las identidades territoriales, las comunidades y las alternativas colectivas para construir futuros posibles.

Mientras que Diettes, desde la emergencia de una suerte de artivismo memorial, empleó el ritual de ausencia y la metonimia por medio del objeto

68. Escobar, "Sentipensar desde el sur", 24.

transicional, Echavarría hizo visible la (des)lugarización a partir de la representación del vaciamiento y la evanescencia de la escuela, aunque también se aproximó a gramáticas de resistencia simbólica de los lugares de la memoria, a través del palimpsesto. Por su parte, Posada y Ruiz exploraron una estética de la re-existencia que se profundiza en los procesos de co-creación y la comunalidad, alrededor de prácticas que promueven nuevas formas de distribución de lo sensible, desde la común.

[185]

En el primer caso, aunque en el contexto europeo el artivismo emplea estrategias de impacto sensorial, desde la denuncia y la provocación, el artivismo memorial que propone Diettes y otros artistas se caracteriza por el uso de lenguajes indexicales, la configuración de tramas narrativas basadas en objetos de los desaparecidos, el trabajo solidario con los sobrevivientes, la sanación simbólica y la agencia comunitaria, desde lo sagrado y lo político. Es un artivismo que subvierte la idea tradicional del objeto estético, privilegia los procesos de imaginación colectiva y, más allá de la contemplación, funge como dispositivo performativo para la restauración simbólica de comunidades de dolor.

De acuerdo con Enrique Dussel, un aspecto que diferencia el arte en su sentido convencional a la estética de la liberación, en el contexto de las Américas, es el advenimiento de la experiencia humana a partir de la afectación de esta por los hechos que constituyen la realidad social; esta operación sensible e histórica —de lo real— se inscribe en lo que denomina *áisthesis*. Como complemento, Dussel propone la emergencia de la estética cultural, entendida como *poíesis*; esta imbrica al artista con la colectividad, cuyo ethos se legitima a partir de las gramáticas plebeyas de sus identidades. Esta imbricación adquiere sentido a través de la práctica.⁶⁹

En el marco de la obra *Río Abajo*, se puede afirmar que este modo de artivismo memorial transita tanto por el momento de *áisthesis* como por el de la estética cultural. Se trata, siguiendo a Dussel, de una estética de la liberación que se distancia de los discursos memoriales oficiales y abstractos, y que se dispone como un relato aprehensible para quienes están ubicados en la exterioridad. Los familiares de las víctimas y las comunidades afectadas por el conflicto armado hacen parte de quienes están justo en los bordes del sistema. En consecuencia, la articulación de esta obra con el duelo y con lo colectivo, tal como lo propone Diettes, configura una potencia instituyente

69. Enrique Dussel, “Siete hipótesis para una estética de la liberación”, *Cuadernos filosóficos/Segunda época* 14 (2018): 35-67.

que propicia, desde la articulación arte+activismo, formas de agrietamiento al sistema hegemónico de memorias y de políticas negacionistas.

[186]

En relación con el segundo caso, la propuesta de Echavarría evidencia que la (des)lugarización puede ser abordada por medio del arte memorial en tres sentidos: la interpretación sensible del territorio despojado; la lectura crítica de la desviación de sus usos y apropiaciones; y la desnaturalización de la profanación de sus bases comunitarias. La representación de estas escuelas como lugares de vaciamiento y evanescencia cuestiona de qué manera la sociedad y el Estado han ofrecido respuestas empáticas frente a los daños que el conflicto armado ha producido en las comunidades rurales, especialmente en los niños y las niñas. No obstante, el palimpsesto analizado se constituye en una especie de epifanía que visibiliza la existencia de subjetividades que defienden la vida y la autonomía territorial.

De acuerdo con Escobar, existe una relación profunda entre el lugar y las dimensiones espiritual, sociocultural y política los pueblos. En el caso de Colombia, comunidades indígenas, afrodescendientes y campesinas han sido históricamente violentadas por sectores que buscan imponer proyectos desarrollistas y globalizadores-neoliberales. Estas acciones, que suelen implementar estrategias de despojo, desplazamiento y aniquilamiento, conducen a la erosión sistemática de las bases ontológico-territoriales de estos grupos sociales. Este fenómeno de alteración geocultural se constituye en deslugarización.⁷⁰ En esta línea de análisis, Echavarría propone un modo de exhibir/ver que transita del conocimiento de los objetos al reconocimiento de los sujetos, así estos estén ausentes.⁷¹ En el marco del giro pictórico, las fotografías de Echavarría evidentemente están implicadas con hechos sociales que ponen en tensión la ética y la política con la estética y la epistemología del ver y del ser visto.

Y, frente al tercer caso, se trata de una práctica estética que devino acción colectiva, dado que sus alcances performativos operan como dispositivo de resistencia frente a la impunidad y el olvido. Los aportes de los participantes hicieron posible el cruce de voces, saberes, prácticas, biografías, tiempos y espacios que reafirman la territorialidad, al tiempo que la transforman. Por último, los procesos, prácticas y productos de esta obra se enmarcan en agenciamientos comunales que hicieron posible tres manifestaciones de re-existencia: la auto-representación de las víctimas y sobrevivientes; la

70. Escobar, "Sentipensar desde el sur", 25.

71. Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?*, 32.

resemantización del río como lugar de memoria y la configuración de pluriversos que privilegian la creación y recreación de formas de vida relacionales. Luego de este recorrido, es posible afirmar que el análisis sobre el conflicto armado en Colombia, a partir de lenguajes performativos e indexicales, puede hacer aportes al campo de las ciencias sociales en tres perspectivas. Por un lado, propone diálogos e intersecciones entre los estudios de la memoria del pasado reciente, la historiografía y los estudios visuales por medio de la problematización de acontecimientos visuales, relativos a la violencia sociopolítica. Por otro lado, examina las particularidades sintácticas, semánticas y pragmáticas de algunos lenguajes artísticos de tipo visual que permiten narrar aquello de lo que no se puede hablar. Por último, presenta algunas claves analíticas estéticas y políticas como aporte a los debates sobre la historicidad del arte visual en Colombia.

[187]

Bibliografía

I. FUENTES PRIMARIAS

Sitios web

Gabriel Posada. “Magdalenas por el Cauca”. Blog. 25 de mayo de 2023, <https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/>.

Erika Diettes. “Río Abajo”. Página web. 25 de mayo de 2023. <https://www.erika-diettes.com/>.

Juan Manuel Echavarría. “Silencios”. Página web. 25 de mayo de 2023. <https://jmechavarria.com/es/#1>.

Rutas del Conflicto. “Ríos de vida y muerte”. Página web. 25 de mayo de 2023. <https://rutasdelconflicto.com/rios-vida-muerte/>.

Freelance producciones. “Rastro púrpura ds”. Youtube. 25 de mayo de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=2RqJvqro2Ik>.

II. FUENTES SECUNDARIAS

Acaso, María. *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós, 2014.

Aladro-Vico, Eva, Dimitrina Jivkova-Semova y Olga Bailey. “Artivismo: un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora”. *Comunicar* 57 (2018): 9-18. <https://doi.org/10.3916/C57-2018-01>.

- Albán, Adolfo. “Estéticas de la re-existencia: lo político del arte”. En *Arte y estética en la opción decolonial II*, compilado por Walter Mignolo y Pedro Gómez, 281-296. Bogotá: Universidad Distrital, 2012.
- Amador, Juan Carlos. “Memoria del pasado reciente en escuelas rurales de Colombia: una experiencia de investigación-creación”. *Arte, individuo y sociedad* 35, n.º 1 (2023): 238-302.
- Amador, Juan Carlos y Germán Muñoz. “Comunicación-Educación en Abya Yala: lo popular en la reconfiguración del campo”. *Nómadas* 49 (2018): 47-67. <https://dx.doi.org/10.30578/nomadas.n49a3>.
- Ayala, Patricia. “Ríos y Silencios: un repaso por la más reciente exposición de Juan Manuel Echavarría”. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LrK2tCII9hs>
- Battiti, Florencia. “Las exposiciones como forma de discurso: algunas consideraciones sobre las muestras de artes visuales en los espacios de memoria en la Argentina”. *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados* 59 (2013): 181-190. https://www.eseade.edu.ar/wp-content/uploads/2016/08/riim59_battiti.pdf.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. *Granada. Memorias de guerra, resistencia y reconstrucción*. Bogotá: CNMH / Colciencias / Corporación Región, 2016.
- Cifuentes-Louault, Juanita. “*Antígonas Tribunal de Mujeres*: un ejercicio teatral de memoria”. *América* 52, n.º 1 (2018): 37-44. <https://doi.org/10.4000/america.2229>.
- Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve, 2012.
- Dieguez, Irene. “La memoria adviene en las imágenes”. En *El arte y la fragilidad de la memoria*, editado por Javier Domínguez, Carlos Fernández, Daniel Tobón y Carlos Vanegas, 203-230. Medellín: Universidad de Antioquia / Instituto Filosofía / Sílabas, 2014.
- Dussel, Enrique, “Siete hipótesis para una estética de la liberación”. *Cuadernos filosóficos/Segunda época* 14 (2018): 35-67. <https://doi.org/10.35305/cf2.vii14.30>.
- Erl, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2012.
- Escobar, Arturo. “Sentipensar con la tierra: las luchas territoriales y la dimensión ontológica de las epistemologías del Sur”. *Revista de Antropología Iberoamericana* 11, n.º 1 (2015): 11-32. <https://doi.org/10.11156/aibr.110102>.
- Escobar Pazos, Camilo. “Cultivar ecologías comunitarias: prácticas artísticas en espacios de lucha y manifestación social”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 17, n.º 1 (2022): 220-235. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavael7-1.cecp>.
- Feld, Claudia y Jessica Stites. “Introducción. Imagen y memoria: apuntes para una exploración”. En *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia*

- reciente, compilado por Claudia Feld y Jessica Stites, 25-42. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Feld, Claudia. "Preservar, recuperar, ocupar. Controversias memoriales en torno a la ex-ESMA (1998-2013)". *Revista Colombiana de Sociología* 40, n.º 1 (2017): 101-131. <https://doi.org/10.15446/rcs.v40n1.61955>.
- García, Claudia. *Escuela y conflicto armado: de bien protegido a espacio protector*. Bogotá: Fundación Dos Mundos, 2009.
- González-Fraile, Julián y Óscar Navajas. "Ley de Memoria Histórica: estrategias para recuperar y comunicar el Patrimonio de la Guerra Civil Española". *Ebre* 38 (2011): 85-201. <https://raco.cat/index.php/Ebre/article/view/250291>.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Kress, Gunther y Theo Van Leeuwen. *Multimodal Discourse*. Londres: Bloomsbury Academic, 2001.
- Le Breton, David. *Caminar la vida. La interminable geografía del caminante*. Madrid: Siruela, 2022.
- Lévinas, Emmanuel. *Ética e infinito*. Madrid: Machado Libros, 2015.
- López-Cuenca, Alberto y Renato Bermúdez. "¿Pero esto qué es? Del arte activista al activismo artístico en América Latina, 1968-2018". *El Ornitorrinco Tachado, Revista de artes visuales* 8 (2018): 17-28. <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/11058>.
- Malagón, María. "Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980". *Revista de Estudios Sociales* 31 (2008): 16-33. <https://www.redalyc.org/pdf/815/81503102.pdf>.
- Martín-Barbero, Jesús. "Tecnidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo". *Diálogos de la comunicación* 64 (2004): 9-24. https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/martin_barbero1.pdf.
- Mitchell, William. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Buenos Aires: Sans Soleil, 2017.
- Mitchell, William. "Mostrando el ver. Una crítica de la cultura visual". *Estudios Visuales* 1 (2003): 17-40.
- Motilla, José. "Puro veneno: artivismo y acción colectiva". *El Ornitorrinco Tachado, Revista de Artes Visuales* 10 (2019): 73-81. <https://www.redalyc.org/journal/5315/531561029006/html/>.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard, 1992.

[190]

- Perdomo, Jenny. “Magdalenas por el Cauca: una memoria que fluye entre aguas”. *Prospectiva. Revista de Trabajo Social e Intervención Social* 20 (2015): 21-43. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5857457>.
- Puentes Ramos, José. “En el dolor es donde somos iguales’, una charla con la artista Erika Diettes”. *Semana*, 26 de agosto de 2018. <https://www.semana.com/web/articulo/entrevista-a-erika-diettes-sobre-su-obra-relicarios/615/>.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona / Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Rivera-Garza, Cristina. *Los muertos indóciles, neoescritura y desapropiación*. Ciudad de México: Tusquets, 2013.
- Rodríguez, Emma. “Lucy R. Lippard, energía transformadora para el arte y la vida”. *Lecturas sumergidas* 47 (2018): s.p. <https://lecturassumergidas.com/2018/10/29/lucy-r-lippard-energia-transformadora-para-el-arte-y-la-vida/>.
- Rubiano, Elkin. “El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia”. *Karpa* 8 (2015): 1-7. <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/9013>.
- Rubiano, Elkin. “Las formas políticas del arte: el encuentro, el combate y la curación”. *Revista Ciencia Política* 9, n.º 1 (2014): 70-86. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/cienciapol/article/view/50143>.
- Sánchez del Olmo, Sara. “De males ajenos y lejanos: una aproximación crítica al Museo Memoria y Tolerancia (México)”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 50, n.º 1 (2023): 123-164. <https://doi.org/10.15446/achsc.v50n1.101007>.
- Schindel, Estela. “Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano”. *Política y Cultura* 31 (2009): 65-87. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422009000100005.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana, 2004.
- Vich, Víctor. *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP, 2015.
- Zibechi, Raúl. *Movimientos sociales en América Latina. El “mundo otro” en movimiento*. Bogotá: Desde Abajo, 2017.