

# 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

POR **MARÍA MARGARITA MALAGÓN-KURKA\***

FECHA DE RECEPCIÓN: 27 DE MARZO DE 2008  
FECHA DE ACEPTACIÓN: 4 DE AGOSTO DE 2008  
FECHA DE MODIFICACIÓN: 21 DE AGOSTO DE 2008

## RESUMEN

En 1999 el Museo de Arte Moderno de Bogotá presentó la exposición "Arte y violencia en Colombia desde 1948". El presente artículo explora el contraste observado en esta exposición entre obras realizadas en las décadas de 1950 y 1960 por artistas tales como Alejandro Obregón, Norman Mejía y Pedro Alcántara, y obras de mediados de la década de 1980 y 1990 de artistas como Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo. Se analizan y comparan las obras de los dos grupos de artistas en términos del lenguaje visual utilizado, la temática tratada y la relación, en cada caso, con la cambiante situación sociopolítica en Colombia. Se plantea que mientras el primer grupo de artistas tiende a usar un lenguaje de tipo "neofigurativo" en el contexto de acontecimientos ocurridos durante la época de "La Violencia" (ca. 1945-1960), el segundo grupo desarrolló un lenguaje de tipo "indéxico", en el marco de una nueva situación generada por un conflicto armado que involucró nuevos actores, se expandió geográficamente y adquirió un carácter cotidiano hacia la década de 1980. El análisis y comparación realizados permitieron reconocer que el contraste entre las obras de los dos grupos implica la existencia de diferencias significativas entre los artistas en cuanto a la percepción de la condición humana, la violencia y la actividad artística. Estas diferencias son indicativas de una nueva tendencia en el arte colombiano contemporáneo que invita a los espectadores a afrontar de una nueva manera crítica y reflexiva tanto las obras mismas como a los seres y acciones humanas a los que aquéllas aluden.

## PALABRAS CLAVE:

*Arte y violencia, neofiguración, indéxico, arte contemporáneo, arte y política.*

## Neo-Figuration And Indexicality. Two Contrasting Languages In Colombian Art Within The Socio-Political Context Of The 1960s, And 1980s

### ABSTRACT

In 1999, The Museum of Modern Art in Bogotá organized an exhibition entitled "Art and Violence in Colombia since 1948." I explore the contrast, observed in this exhibition, between works done in the 1950s and 1960s by artists such as Alejandro Obregón, Norman Mejía, and Pedro Alcántara, and works from the 1980s and 1990s by artists such as Beatriz González, Óscar Muñoz, and Doris Salcedo. I analyze and compare the works of these two groups of artists in terms of their visual language, the themes they explore, and their relation to the changing socio-political environment in Colombia. I argue that the first group of artists used mainly a "neo-figurative" language within the context of the period of "La Violencia" (ca. 1945-1960). By contrast, the second group developed an "indexical" language while working under new socio-political conditions generated by an armed conflict that, by the 1980s, involved new participants, had expanded geographically and acquired a normalized character. The analysis and comparison between the two groups of artists allowed me to recognize that the contrast between their works implies significant differences in relation to how the artists perceived the human condition, violence, and their own artistic activity. These differences are indicative of an innovative trend in contemporary Colombian art that invites viewers to consider the works, as well as the human beings and actions they allude to, in a new critical and reflective manner.

### KEY WORDS:

*Art and violence, art and politics, neo-figuration, indexical, Contemporary art.*

## Duas linguagens contrastantes na arte colombiana: nova figuração e indexicalidade, no contexto da problemática sócio-política das décadas de 1960 e 1980

### RESUMO

Em 1999, o Museu da Arte Moderna de Bogotá apresentou a exposição "Arte e violência na Colômbia desde 1948". O presente artigo explora o contraste observado nesta exposição entre obras realizadas nas décadas de 1950 e 1960 por artistas como Alejandro Obregón, Norman Mejía e Pedro Alcántara, e obras de meados da década de 1980 e 1990 de artistas como Beatriz González, Oscar Muñoz e Doris Salcedo. São analisadas e comparadas as obras dos dois grupos de artistas em termos da linguagem visual utilizada, a temática tratada, e a relação, em cada caso, com a cambiante situação sócio-política da Colômbia. Argumenta-se que enquanto o primeiro grupo de artistas tende usar uma linguagem de tipo "neo-figurativa" no contexto de acontecimentos ocorridos durante a época de "La Violência" (Ca. 1945-1960), o segundo grupo desenvolveu uma linguagem de tipo "indéxica" no marco duma situação gerada por um conflito armado que envolveu a novos atores, expandiu-se geograficamente e adquiriu um caráter cotidiano na década de 1980. A análise e a comparação efetuadas permitiram reconhecer que o contraste entre as obras dos dois grupos implica na existência de significativas diferenças entre os artistas em quanto à percepção da condição humana, a violência e a atividade artística. As diferenças são indicativas em uma nova tendência na arte colombiana contemporânea que convida aos espectadores a confrontar, de uma nova maneira crítica e reflexiva, tanto as mesmas obras como aos seres e ações humanas aos quais aquelas aludem.

### PALAVRAS-CHAVE:

*Arte e violência, neo-figuração, indéxica, arte contemporânea, arte e política.*

**E**n 1999 tuvo lugar la exposición “Arte y violencia en Colombia desde 1948”, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Tanto la exposición como el catálogo de “Arte y violencia en Colombia desde 1948” permiten realizar una comparación entre las obras de artistas contemporáneos, como Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo, y aquellas realizadas por artistas precedentes. Sin pretender desconocer el carácter único de cada uno, ni las similitudes entre las diferentes épocas, es posible identificar rasgos significativos comunes en las obras realizadas en la década de los años sesenta, que difieren de los de las obras de la década de los ochenta.

Además de diferenciarse en el uso de los materiales, en las técnicas y en los medios, las obras divergen en cuanto a su lenguaje visual y al tratamiento de la figura humana. En los años cincuenta y sesenta, artistas como Alejandro Obregón, Luis Ángel Rengifo, Carlos Granada, Norman Mejía y Pedro Alcántara desarrollaron un lenguaje visual simbólico y altamente expresivo. En sus obras la figura humana aparece altamente distorsionada, fragmentada y, en ocasiones, eviscerada. Por contraste, en las de González, Muñoz y Salcedo predomina un lenguaje de tipo evocativo e indicativo, y la figura es representada de manera gráfica, es apenas sugerida o está totalmente ausente. Tal divergencia en el tratamiento de la figura es especialmente significativa teniendo en cuenta que todos estos artistas enfatizan las implicaciones humanas de acontecimientos que ocurren en el país de manera intermitente pero continua desde la década de los años cuarenta: masacres, desapariciones, ataques a poblaciones y asesinatos.

Con el fin de apreciar y caracterizar teóricamente el contraste entre las obras de los dos períodos, los rasgos comunes de cada grupo son considerados aquí desde dos conceptos particularmente iluminadores de la historia del arte contemporánea: el de la nueva figuración y el de la indexicalidad.

El primer concepto fue desarrollado a finales de la década de 1950 por historiadores como Marta Traba, Aldo Pellegrini y Peter Selz, para caracterizar obras de la segunda postguerra en las que la figura humana reapareció, usualmente con un alto grado de distorsión, tras haber perdido vigencia durante una época en que se hizo especial énfasis en la abstracción (Traba, 1965; Pellegrini, 1967; Selz, 1959). Artistas de diferentes países, como Francis Bacon, Arnold Belkin, José Luis Cuevas y Luis Felipe Noé, exploraron diferentes dimensiones de la condición humana individual y colectiva, por medio de líneas y colores expresivos que buscaban conmover emocionalmente al espectador. En Colombia, durante la década de 1960, Alejandro Obregón, Luis Ángel Rengifo, Carlos Granada, Norman Mejía y Pedro Alcántara orientaron sus obras en esta misma dirección, tal y como entonces lo señaló Marta Traba, y posteriormente, Ivonne Pini, Germán Rubiano y Eduardo Serrano.

Por su parte, el concepto de indexicalidad fue propuesto por Rosalind Krauss a principios de la década de 1970 para analizar los trabajos de una nueva generación de artistas, como Gordon Matta-Clark, Michelle Stuart y Lucio Pozzi, quienes participaron en una exposición en P.S.1, en Nueva York, en 1976 (Krauss, 1977). En sus obras se enfatizaba la presencia de “signos indécicos” tales como *huellas y rastros* (entre otras manifestaciones físicas), de objetos o estructuras con los que los artistas habían interactuado durante su elaboración. Por lo tanto, éstos no buscaban expresar o representar una realidad, sino presentar indicios y señales que aludían a ella.

En la década de 1990, el concepto de indexicalidad fue retomado y reevaluado por críticos como David Company en su análisis de trabajos fotográficos realizados, entre otros artistas, por Willie Doherty, Anthony Hernandez y Sophie Ristelhueber (Company, 2003). Company estimó que en sus fotografías se añadía una dimensión temporal no considerada por Krauss: las huellas y los indicios registrados por ellas eran resultado no de un objeto o una estructura, sino de *acciones* realizadas por seres humanos en un tiempo anterior a la llegada de los fotógrafos al lugar de los acontecimientos. Krauss y Company coincidieron en afirmar que aunque estas obras pueden ser valoradas en y por sí mismas, el lenguaje indécico que las caracteri-

\* Egresada del programa de Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Magíster en análisis de problemas políticos, económicos e internacionales contemporáneos, Universidad Externado de Colombia y Magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia. Doctorado en Historia del Arte, la Universidad de Texas, en Austin. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran: Arte del siglo XX. La imagen necesaria en Luis Caballero. *Documentos de Historia y Teoría, Textos (11)*. (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia), 2004; Gusto y gesto en la obra de Beatriz González, en *Beatriz González* (Bogotá, Villegas Editores), 2005; Ensayos sobre dos artistas colombianos contemporáneos: Luis Caballero y Oscar Muñoz, en Gabriel Pérez-Barreiro (Ed.), *Blanton Museum of Art, Latin American Collection* (Austin, TX: Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin), 2005 y Doris Salcedo, irresolución como posibilidad, *Arte al día internacional 123* (Junio-Julio) 2008. Actualmente se desempeña como profesora invitada en el área de Historia y Teoría del Arte en el Departamento de Arte de la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia y como investigadora independiente. Correo electrónico: mamarita35@aol.com.

za compele al espectador a indagar por el referente —objetos u acciones— generador de los indicios presentes en ellas (vinculándolas así con un contexto que las trasciende), tal y como ocurre con las obras de González, Muñoz y Salcedo realizadas a partir de la década de 1980.

Dado que en Colombia las obras neofigurativas de las décadas de 1950 y 1960 y las indécicas de 1980 y 1990 fueron realizadas durante períodos en los que ocurrieron cambios significativos en el entorno político, incluidas transformaciones en el conflicto armado entre 1950 y 1980, resulta pertinente preguntarse por la posible relación entre el énfasis dado a un determinado tipo de lenguaje visual y las cambiantes circunstancias sociopolíticas del país. Adicionalmente, en la medida en que es posible apreciar un contraste significativo entre las obras de los diferentes períodos, es importante considerar las repercusiones que las opciones plásticas de los artistas tuvieron sobre la concepción del arte y su papel en la sociedad.

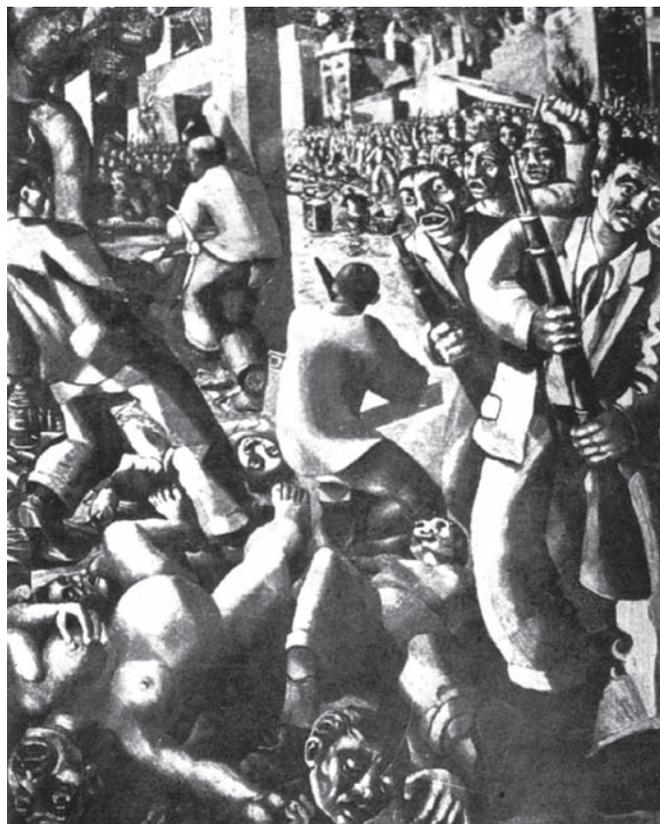
No obstante los aportes de la exposición realizada en el MAMBO en 1999, una discusión sobre ésta o el catálogo no tendrá lugar dentro de los límites del presente artículo, que se centra en el estudio y análisis de las obras de las diferentes décadas.

El contraste propuesto, así como los conceptos aplicados, son herramientas analíticas que en ningún momento pretenden imponerse sobre la riqueza y diversidad de las obras estudiadas. Estas herramientas permiten poner de relieve cambios en el arte colombiano, con el ánimo de identificar tendencias recientes y preguntarse si estas obras tienen una vigencia exclusivamente local, o si ésta es también universal.

El análisis paralelo de acontecimientos y procesos políticos y sociales ocurridos en el país busca resaltar rasgos relevantes de los contextos en que las obras fueron realizadas. Esto con el fin de ofrecer perspectivas desde las cuales es posible interpretarlas, reconociendo su sentido y aporte no sólo en el campo artístico sino también en el social y cultural.

### **VISUALIZACIÓN DE LOS ACONTECIMIENTOS (1948-1958)**

*9 de abril* (ver la figura 1) de Alipio Jaramillo, *Tranvía incendiado* (ver la figura 2) de Enrique Grau y *Masacre 10 de abril* (ver la figura 3) de Alejandro Obregón son ejemplos de obras que tematizaron el trastorno social presente en las décadas de 1940 y 1950 y precedieron a las de Rengifo, Mejía, Correa y Alcántara (Medina, 1999, pp. 14-16).



**Figura 1.** Alipio Jaramillo, *9 de abril*, 1948 (Medina, 1999, p. 18).

**Figura 2.** Enrique Grau, *El tranvía incendiado*, 1948 (Medina, 1999, p.15). Óleo sobre lienzo, 51 x 57 cm.

Jaramillo, Grau y Obregón fueron testigos presenciales de las matanzas y ataques ocurridos en Bogotá durante y después del 9 de abril de 1948. Muchos historiadores consideran el Nueve de Abril como una fecha clave para delimitar el período de “La Violencia”. “La Violencia” se caracterizó por una confrontación política y militar entre los dos partidos políticos, el Liberal y el Conservador, que duró más de una década. El enfrentamiento tuvo lugar principalmente en áreas rurales, excepto por eventos aislados ocurridos en las grandes ciudades (Sánchez, 2001, pp. 87 y 91). Según algunos estimativos, alrededor de 180.000 personas murieron durante esa conflagración, en una época en que la población colombiana constaba de 13 millones de habitantes. A pesar de la magnitud del conflicto, la percepción prevaleciente en las ciudades era la de un evento remoto que ocurría en áreas distantes y rurales del país (Gómez Buendía, 2003, pp. 25 y 427). No obstante, el conflicto se hizo presente en las ciudades cuando fue asesinado en Bogotá Jorge Eliécer Gaitán, uno de los principales líderes del Partido Liberal. Como consecuencia, durante semanas y meses hubo fuertes disturbios en las principales ciudades y en áreas rurales del país.



**Figura 3.** Alejandro Obregón, *Masacre 10 de abril*, 1948 (Medina, 1999, p.10). Óleo sobre lienzo, 65 x 120 cm.

Las obras de Jaramillo, Grau y Obregón presentan una versión de los acontecimientos que ellos mismos presenciaron (Medina, 1999, pp. 14-16). Sus imágenes difieren con respecto a los eventos específicos a los que cada uno alude y respecto al lenguaje pictórico usado. Jaramillo y Grau se centraron, en estas obras, en escenas relacionadas con disturbios callejeros, a través de

imágenes fundamentalmente narrativas y descriptivas. En *Masacre 10 de abril*, Alejandro Obregón hizo, por su parte, una presentación más abstracta y expresiva, reminiscente del *Guernica* de Picasso, que sería muy influyente en artistas posteriores.

La confrontación entre los partidos políticos se hizo más intensa cuando el Partido Conservador retomó el poder a finales de la década de 1940 (Sánchez, 2001, pp. 87 y 91). En 1952, el gobierno conservador perdió legitimidad no sólo debido al conflicto sangriento sino también a los ataques directos que se estaban perpetrando contra líderes políticos en las ciudades. Con el propósito de dar fin al conflicto, jefes moderados de ambos partidos acordaron suspender los ataques mutuos y decidieron recurrir al ejército para que asumiera el poder. Como resultado de este acuerdo, el general Gustavo Rojas Pinilla gobernó durante cuatro años, entre 1953 y 1957 (Pécaut, 2001, p. 73).

A finales de la década de 1950, Obregón realizó *El velorio*, 1956 (ver la figura 4), obra caracterizada por un lenguaje expresivo y simbólico.



**Figura 4.** Alejandro Obregón *El Velorio*, 1956 (Barnitz, 2001, p.161). 140 x 175 cm.

En *El velorio*, Obregón articula fragmentos quebrados para aludir a diferentes partes de un cadáver humano. En un espacio de tipo cubista, pinta objetos y animales usando planos superpuestos. El drama de la escena es reforzado por el uso de fuertes rojos y amarillos que son intensificados por los tonos neutros grises y marrones. La agresión que el artista inflige sobre el cuerpo está empa-

rentada con la agresividad implícita en los eventos a los que Obregón estaba aludiendo (Barnitz, 2001, p.162): el asesinato de un estudiante durante un funeral, por parte del ejército, bajo el gobierno del general Rojas Pinilla (Medina, 1999, pp.76-77).

El lenguaje visual presente en *Masacre 10 de abril* y *El velorio* es testimonio de un cambio generacional que tuvo lugar en el arte colombiano durante los años cincuenta (Jaramillo, 2001b, p. 46). Este lenguaje se caracteriza por un tratamiento más simbólico que anecdótico de los temas; por el uso de líneas y colores no naturalistas y la fragmentación de la figura con propósitos expresivos. El vocabulario usado por Obregón abrió nuevos caminos para artistas de una generación posterior, tales como Fernando Botero, Beatriz González y Luis Caballero. Obregón también influyó sobre aquellos artistas interesados en abordar la problemática sociopolítica durante los años sesenta, quienes desarrollaron un lenguaje figurativo no narrativo en el contexto de una tendencia fuerte hacia la abstracción (Serrano, 1986, pp. 117 ss.).

En 1957 los líderes de los dos partidos políticos despojaron al general Rojas Pinilla del poder y realizaron un acuerdo conocido como el “Pacto del Frente Nacional”. Según éste, cada partido debía alternarse en el poder cada cuatro años y distribuir equitativamente los cargos públicos (Sánchez, 1992, pp. 110-114; Pécaut, 2001, p. 74). Como se mencionó anteriormente, muchos habitantes de las ciudades no estaban al tanto de las dimensiones del conflicto en curso en las áreas rurales, a pesar de que éste había prevalecido ya por muchos años. A finales de la década, sin embargo, dos eventos significativos contribuyeron a generar una mayor conciencia del conflicto. En 1958, una exposición de arte cuyo tema central era la violencia tuvo lugar en Bogotá, en la “Sociedad Económica de Amigos del País” (Rubiano, 1984, p. 33). En ese mismo año, Alberto Lleras Camargo, el primer presidente del Frente Nacional, nombró una comisión para investigar las causas y consecuencias de la violencia en Colombia (Rubiano, 1984, p. 29). Los miembros de esta comisión, Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna, viajaron por Colombia entrevistando tanto a víctimas como a victimarios de la violencia. El padre Germán Guzmán dedicó tres años a recopilar testimonios orales y visuales que fueron publicados en 1968 en *La Violencia en Colombia*. Por su parte, la comisión nombrada por Lleras Camargo había publicado en 1962 *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*, que incluyó análisis y testimonios perturbadores de algunos testigos y fotografías de víctimas (ver las figuras 5 y 6).



Figura 5. *Decapitado sobre el surco* (Guzmán, 1968, s.p )



Figura 6. *Para que nunca volviera a engendrar* (Guzmán, 1968, s.p )

Las fotografías publicadas en *La Violencia en Colombia* constituyen una documentación visual del horror y destrucción que caracterizó el conflicto bipartidista entre 1945 y 1960. Estos documentos ofrecieron en su momento una evidencia visible del conflicto, la cual fue altamente influyente sobre la forma expresiva con que muchos artistas optaron por tratar el tema.

Las fotografías de cuerpos mutilados, decapitados, torturados y violentados parecen irreales en su apariencia grotesca. Este panorama de atrocidades y humillaciones incluyó también numerosos asesinatos de rivales políticos y homicidios indiscriminados de mujeres, personas mayores y niños. Los límites mínimos de respeto y dignidad hacia el cuerpo y el ser humano fueron transgredidos, en un esfuerzo por aniquilar totalmente al “enemigo” (Perea, 1996; Sánchez, 1991). Germán Guzmán trató estos fenómenos en un capítulo de su libro, titulado “Tanatomanía”, en el que resumió sus impresiones. De acuerdo con Guzmán, los grupos involucrados en el conflicto estaban obsesionados con la muerte y el sadismo; parecía existir un deseo patológico más allá del asesinato del rival, en la medida en que el sufrimiento, la tortura, el dolor, tanto físico como psicológico, eran parte constitutiva del ataque a éste. En el mismo capítulo incluyó el vocabulario especial desarrollado por los grupos en conflicto, para indicar tipos de agresiones y heridas perpetradas sobre el “enemigo” (Guzmán, 1968, pp. 325 y ss.).

El mismo año en que el informe de la comisión fue publicado, la obra de Obregón, *Violencia*, 1962 (ver la figura 7), ganó el primer premio en pintura en el XIV Salón Nacional de Artistas.

Esta pintura sugiere la figura de una mujer boca arriba que se funde visualmente con el paisaje. Ha sido atacada y asesinada; la piel de su cara parecería haber sido rasgada y levantada. El cuerpo gris, con rasguños y sutiles pinceladas de rojo, presenta una imagen desolada y triste. El uso predominante de colores neutros y oscuros contribuye a crear esta impresión. Debido a la coincidencia entre las fechas de publicación del informe y la exposición de *Violencia* en el Salón Nacional, es poco probable que Obregón hubiera visto las fotografías de las acciones grotescas que pudieron haber inspirado su pintura. Sin embargo, tal y como se puede inferir de ésta, él estaba al tanto de las atrocidades.

En *Violencia*, Obregón logró transmitir la atmósfera ominosa y la perversión particular evidente en los actos violentos ocurridos en las áreas rurales, incluido “el ataque a mujeres en cuanto perpetuadoras de la raza” (Barnitz,



**Figura 7.** Alejandro Obregón, *Violencia* 1962 (Medina, 1999, s.p.). Óleo sobre tela, 155 x 168 cm.

2001, p. 162). Marta Traba elogió la habilidad de Obregón para tratar, a través de tonalidades oscuras, el tema de la violencia, “cuyo carácter dramático terrible podría silenciar a cualquier artista verdadero”. Ella reconoció el carácter pionero de esta obra: “El cuadro es absolutamente gris, absolutamente sordo, absolutamente silencioso: por primera vez, la tragedia tiene un intérprete a su inmensa medida” (Traba, 1990, p. 111).

### NEOFIGURACIÓN Y POLÍTICA EN LA DÉCADA DE 1960 Y PRINCIPIOS DE LA DE 1970

Al igual que Obregón, muchos artistas fueron influenciados por la perspectiva recientemente adquirida del conflicto. Traba consideró que éstos compartían con pintores contemporáneos como Francis Bacon un lenguaje de tipo neofigurativo. La mención que hace Traba de Francis Bacon no es casual, ya que él fue altamente influyente para muchos artistas latinoamericanos, quienes adquirieron especial conciencia de su trabajo en la Bienal de São Paulo en 1959 (Serrano, 1986, p. 149). Por medio de su libro *Los cuatro monstruos cardinales* (1965), Traba presentó a Bacon en Colombia, así como a José Luis Cuevas, Jean Dubuffet y William De Kooning. El análisis de sus obras, realizado por Traba desde el punto de vista de la neofiguración, es especialmente relevante, debido a que permite reconocer la relación cercana entre las transgresiones físicas y las estéticas, presentes tanto en la obra de los artistas colombianos como en las imágenes de las

víctimas y los victimarios documentadas por Guzmán. En ambos casos la imagen del ser humano que ellas proyectan muestra “el caos en que vive el hombre y al mismo tiempo la desintegración física del hombre en ese caos” (Traba, 1984, p. 217).

Aunque Obregón, Mejía y Granada usaron predominantemente el óleo sobre tela, el medio preferido por la mayoría era la gráfica. La expresividad de la línea ofrecida por el grabado, así como la posibilidad de reproducir la obra muchas veces con el fin de generar una conciencia política, resultaban atractivas para ellos (Pini, 1987, p. 60). Un análisis visual de algunas obras permite caracterizar el estilo neofigurativo común a éstas.

Luis Ángel Rengifo, nacido en 1906, fue un pionero en el uso de un lenguaje visceral desarrollado a través de la gráfica. Rengifo estaba familiarizado con las fotografías publicadas en *La Violencia en Colombia*, tal y como lo demuestra la serie *Testimonios*, que expuso y publicó en 1964.



**Figura 8.** Luis Ángel Rengifo, *Piel al Sol*, 1963 (Medina, 1999, p.53). Aguafuerte y aguatinta, 16 x 29 cm.

Uno de los grabados de esta serie, *Piel al sol*, 1963 (ver la figura 8), presenta un cuerpo femenino estirado como una piel animal sobre un suelo desolado y estéril. La imagen es reminiscente de una crucifixión, debido a las puntillas que clavan el cuero al suelo. La forma del cuerpo alude a la del mapa de Colombia. La cabeza parece desarticulada del cuerpo y reposa sobre el suelo con una expresión de rabia y dolor. Una línea marrón monocromática define la figura y la piel blanca. Aunque están basadas en evidencia documental, las imágenes de Rengifo manifiestan su propia perspectiva e interpretación de los hechos históricos como el producto de actos horribles, común a las de otros artistas interesados en este mismo tema.

Uno de los discípulos de Rengifo, Carlos Granada (Honda, 1933), hizo explícita su intención de abordar el arte y los hechos políticos a través de un “realismo de tipo subjetivo” (Rubiano, 1977, p.1569). La traducción visual de esta forma de realismo puede apreciarse en *Angustia*, 1967 (ver la figura 9), una de sus obras más conocidas.



**Figura 9.** Carlos Granada, *Angustia* 1967, (Medina, 1999, p.60) Óleo sobre lienzo, 200 x 150 cm.

En esta obra (figura 9), Granada representa a dos o quizás tres mujeres de una manera jerárquica y superpuesta al mismo tiempo. Al menos dos de estas mujeres parecen pertenecer a diferentes clases sociales y, en consecuencia, ser afectadas de una manera diferente por la violencia. La que está en la parte superior parece desentendida e indiferente; su lujoso sombrero, cara adusta, manos con uñas largas pintadas y brazos levantados confortablemente, la hacen aparecer intocada por los hechos externos. El cuerpo sin cabeza de la mujer que está debajo carga el cadáver de un niño y transmite una sensación de dolor y desesperación. En la parte inferior, una cabeza que parece pertenecer al segundo cuerpo puede implicar que tam-

bién la madre ha sido asesinada y decapitada. Esa cabeza también podría pertenecer a un tercer cuerpo. Granada divide la superficie pictórica en varias secciones usando rectángulos y cuadrados. Esta división, al igual que el uso de colores cálidos y fríos, refuerza el tratamiento fragmentario de las formas humanas. Los contrastes de color son especialmente significativos en las figuras: el sombrero rojo, los pómulos, labios y uñas de la figura superior están en oposición a los cuerpos pálidos sangrantes de la madre y el niño.

Tres años después de que Obregón ganara el premio con su obra *Violencia*, Norman Mejía (Cartagena, 1938) obtuvo el primer premio en el Salón Nacional de 1965 con



**Figura 10.** Norman Mejía, *La horrible mujer castigadora*, 1965 (Medina, 1999, p.29) Óleo sobre lienzo, 204 x 147 cm.

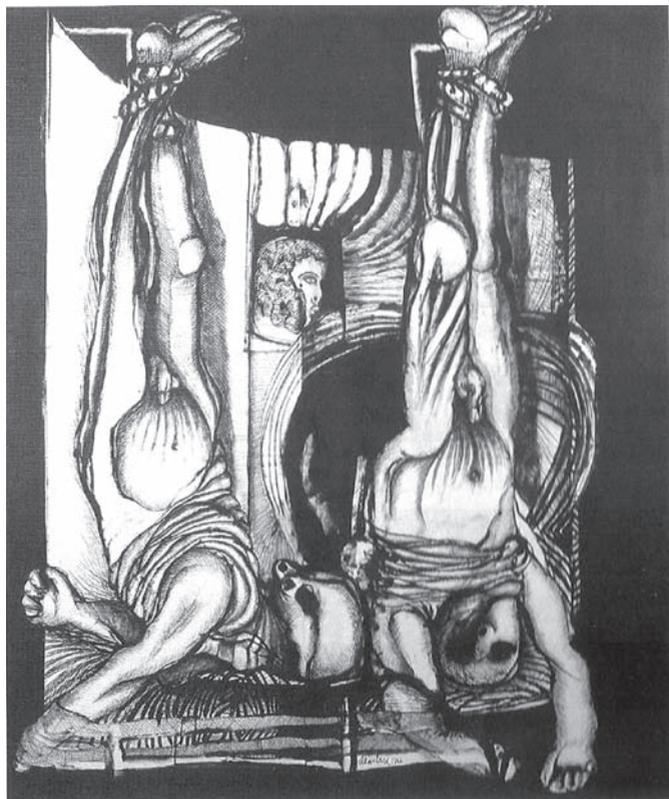
*La horrible mujer castigadora*, 1965 (ver la figura 10), obra en la que una enorme mujer desfigurada y distorsionada es vista simultáneamente a través de múltiples capas de su cuerpo. El cuerpo femenino es atacado y transgredido abiertamente por el artista evidenciando una monstruosidad interior. Al igual que en *Violencia*, 1962 (figura 7), de Obregón, prevalecen los tonos monocromáticos, excepto por manchas rojas en varias partes del cuerpo.



**Figura 11.** Pedro Alcántara, de la serie *Los Cuerpos*, 1968 (Medina, 1999, p.65). Tinta china sobre papel 65 x 45 cm.

Pedro Alcántara (Cali, 1943), por su parte, se ocupó no sólo de las víctimas sino también de los victimarios de la guerra (Medina, 1977, p. 514). Sus obras contienen un latente erotismo, al igual que las de Mejía, caracterizado por Barnitz como un “erotismo invertido”, el cual implica la presencia de alusiones sexuales que en lugar de apelar al espectador causan el rechazo de éste (Barnitz, 2001,

p. 271; Serrano, 1986, p.149). En una de sus obras de la serie *Los cuerpos*, 1968 (ver la figura 11), Alcántara presenta dos figuras distorsionadas, una de las cuales está parcialmente desmembrada. Esta última está ambiguamente superpuesta sobre la otra a modo de un peso a cargar o un agresor. Alcántara expone el interior de las figuras como si estuvieran siendo vistas desde adentro hacia afuera: músculos, tendones y huesos parecen tentáculos y formas orgánicas sin identificar. En otras obras, tales como *El martirio agiganta a los hombres raíz*, 1966 (ver la figura 12), el erotismo invertido de Alcántara es aún más evidente. Sus cuerpos no sólo “transmiten dolor, no placer”, sino que sus genitales, frecuentemente exhibidos, parecen mutilados (Barnitz, 2001, pp. 271-272).



**Figura 12.** Pedro Alcántara, *El martirio agiganta a los hombres raíz*, 1966 (Medina, 1999, p.84). Tinta china sobre papel fijado en madera, 180 x 159 cm.

Alcántara tenía intenciones similares a Rengifo, Granada y Mejía. Alcántara y Mejía participaron en el Festival de Arte de Vanguardia de Cali en 1971, en el que artistas y poetas realizaron fuertes críticas sociales. Tal y como Pini plantea, estos festivales tuvieron lugar en un momento en que había no sólo una profunda preocupación por un

conflicto político —ahora convertido en revolucionario—, sino también por desigualdades sociales. El uso de un lenguaje expresionista por parte de Alcántara y Mejía, así como su rechazo a cánones tradicionales de belleza a través de su énfasis en una fealdad evidente, eran una manera de sacudir la pasividad y apatía del público hacia los hechos cotidianos (Pini, 1987, p. 62).

Estos artistas, más que interpretar la violencia como hechos aislados, la abordaron como una entidad aborrecible y despreciable, proyectando una dimensión humana irracional y monstruosa que buscaron hacer visible usando un lenguaje visual agresivo no muy distante de las fotografías publicadas en *La Violencia en Colombia*. Las obras de Rengifo, Granada, Mejía y Alcántara tienen una estrecha relación tanto con las imágenes y la información publicadas por Guzmán como con los análisis que estudiosos han hecho del período en el que los artistas y el informe de la Comisión nombrada por Lleras Camargo estaban interesados. A través de su tratamiento neofigurativo, estos artistas simbolizan la distorsión humana física y psicológica, incluyendo el “erotismo invertido” mencionado por Barnitz, manifiesto en los actos perpetrados por los grupos en conflicto. El lenguaje neofigurativo tiene también un carácter funcional: busca generar una mayor conciencia y una actitud crítica en el espectador frente a la situación sociopolítica que vivía el país. A través de la forma agresiva de tratar la figura, tal y como lo señalan Traba, Pini, Rubiano y Serrano, estos artistas ponen un énfasis en las dimensiones grotescas implícitas en la condición humana.

Este énfasis cambió durante la década de 1970. Hacia comienzos de la década, el conflicto armado en Colombia y la percepción pública de éste habían entrado en una etapa distinta, en la que nuevos grupos insurgentes desempeñaron un papel principal. Durante las décadas de los sesenta y setenta, buscando alternativas frente al poder excluyente del Frente Nacional (Gómez Buendía, 2003, p. 25), las guerrillas de las FARC, el ELN, el EPL y el “Quintín Lame” se formaron siguiendo diversos prototipos comunistas. Estos grupos se desarrollaron y actuaron principalmente en áreas rurales. Solamente el M-19 (Movimiento 19 de Abril), organizado en 1972, tuvo un origen y una estrategia urbanos. En el contexto de la Guerra Fría se creó una polarización extrema entre los grupos combatientes y el gobierno y el ejército nacional de Colombia.

Las actividades y planteamientos de los guerrilleros eran vistos por muchos artistas como parte de las guerras revolucionarias que había que emprender para combatir la

opresión tanto de las clases gobernantes como de los poderes imperialistas (Medina, 1999, p. 32). El rol político que el arte podía cumplir en ese contexto se convirtió en un asunto controvertido en ese momento. Artistas tales como Diego Arango, Nirma Zárate y Clemencia Lucena, interesados en la problemática política durante la fase revolucionaria del conflicto, dejaron de lado el carácter simbólico de las obras anteriores y adoptaron un tipo de lenguaje más literal que comunicaba un mensaje directo y didáctico. Estos artistas se adhirieron al “Llamamiento de La Habana” en 1972, el cual abogaba por una conexión activa entre el arte revolucionario y la lucha contra la opresión (Pini, 1987, p. 65).

Durante el régimen de Julio César Turbay (1978-1982), sin embargo, hubo muy pocas obras relacionadas directamente con la violencia o con el activismo político. En este período el ejército se involucró más profundamente en los asuntos públicos. Simultáneamente, nuevas guerrillas urbanas como el M-19 aumentaron su apoyo popular. En su intento por contener y reprimir la insurgencia izquierdista que se había distanciado del Partido Liberal desde los años sesenta, el gobierno y los militares consideraron a los intelectuales, artistas, estudiantes, y a otros grupos, como una amenaza potencial para la estabilidad “democrática” del país. Escritores como Gabriel García Márquez y la escultora Feliza Bursztyn tuvieron que salir del país (esta última después de haber sido llevada a un cuartel militar para ser interrogada) (Barrios, 1999, pp. 68-69).

A mediados de la década de 1980 se dio un giro significativo tanto en la producción artística como en la situación política del país. Cuando Belisario Betancur fue elegido presidente en 1982, la estrategia del gobierno hacia las guerrillas y el descontento social cambió. En lugar de medidas represivas, Betancur buscó acuerdos políticos (Gómez Buendía, 2003, p. 39). No obstante, en 1985 concluyó su actitud política conciliatoria. Su reacción frente a uno de los principales ataques de la guerrilla puso esto en evidencia. Cuando el M-19 ocupó el Palacio de Justicia en Bogotá buscando iniciar un juicio público del proceso de paz adelantado por Betancur, éste respondió con un ataque militar masivo. Como resultado, muchos jueces, guerrilleros y civiles murieron y muchos otros desaparecieron (Chernick, 1999, p. 34). La toma del Palacio de Justicia en 1985, que duró dos días, fue un punto crucial para algunos artistas como Beatriz González (Barrios, 1999, p. 60) y Doris Salcedo (Basualdo, 2000, p. 14), quienes consideraron la toma como un punto de quiebre en la historia colombiana. Estos sucesos motivaron a éstas y a otros artistas a cambiar de dirección en sus obras.

## HACIA UN NUEVO LENGUAJE VISUAL EN LA DÉCADA DE 1980

El nuevo lenguaje que algunos artistas desarrollaron estaba influido por cambios ocurridos en el campo artístico durante las décadas precedentes. Algunas de esas innovaciones incluyeron un tratamiento no tradicional del tiempo y el espacio; la incorporación del espacio de la galería como una parte activa de la obra, y la obra como modificadora del espacio en torno. Este nuevo tratamiento validó también el uso de objetos, así como nuevos medios y materiales (Jaramillo, 2001a, p. 46). Para algunos artistas como Álvaro Barrios y para críticos como Eduardo Serrano, el arte contemporáneo fue considerado equivalente a una aproximación conceptual a la obra, compartida por artistas como Beatriz González, Bernardo Salcedo, Antonio Caro, Miguel Ángel Rojas y el mismo Barrios (Barrios, 1999, pp. 63-69 y 155-167). Entre los nuevos espacios de exposición promotores de este tipo de arte fueron inaugurados en Bogotá la Galería Garcés Velásquez, el Salón Atenas en el Museo de Arte Moderno y la Galería Belarca.

Con este trasfondo artístico, su serie de dibujos sobre el presidente Turbay, y después de los eventos del Palacio de Justicia, Beatriz González decidió dar prioridad a ser testigo de su tiempo. Esto la llevó a reemplazar el interés por parodias culturales predominante en sus obras precedentes, por una consideración menos sarcástica de su contexto social, percibido por ella como afectado profundamente por la violencia. Como parte de esta nueva etapa realizó *Sr. Presidente qué honor estar con usted en este momento histórico*, en 1986, expuesta por primera vez en el XXXI Salón Nacional de Artistas en 1987; en esta obra hizo referencia a la toma del Palacio de Justicia en 1985. El comentario de un miembro del gabinete de Betancur expresado en el momento de la toma dio el título a la obra (Malagón, 2003a).

*Sr. Presidente* presenta al presidente Betancur como figura central. En el primer plano de una de las versiones (ver la figura 13) reposa un cuerpo monstruoso quemado sobre una mesa pulida y brillante. En un plano intermedio, detrás del Presidente, aparece un oficial, y rodeando a Betancur a cada lado, González sitúa a varios miembros del gabinete presidencial. La sonrisa de Betancur contrasta con el cuerpo sobre la mesa frente a él. La pintura muestra las reacciones del Presidente y su gabinete frente a la figura calcinada: aparecen indiferentes, aquiescentes y cínicos.

Óscar Muñoz también cambió en esta época su foco de interés frente a las obras anteriores centradas en escenas

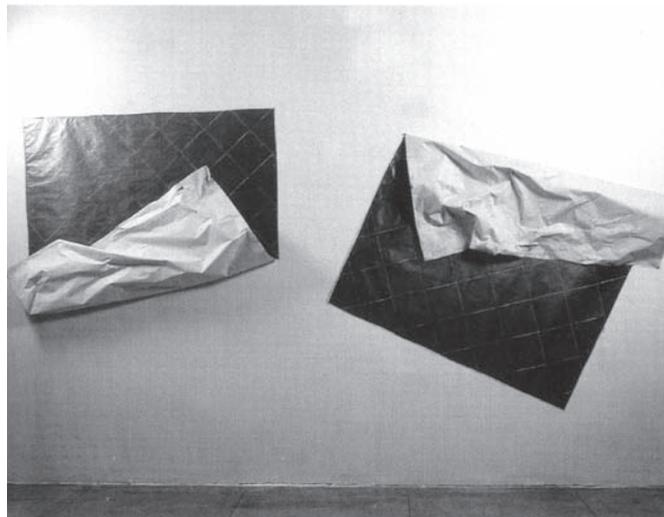


**Figura 13.** Beatriz González, *Señor Presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico*, 1986 (Beatriz González, 1998, p.15). Pastel y carboncillo sobre papel, 150 x 150 cm.

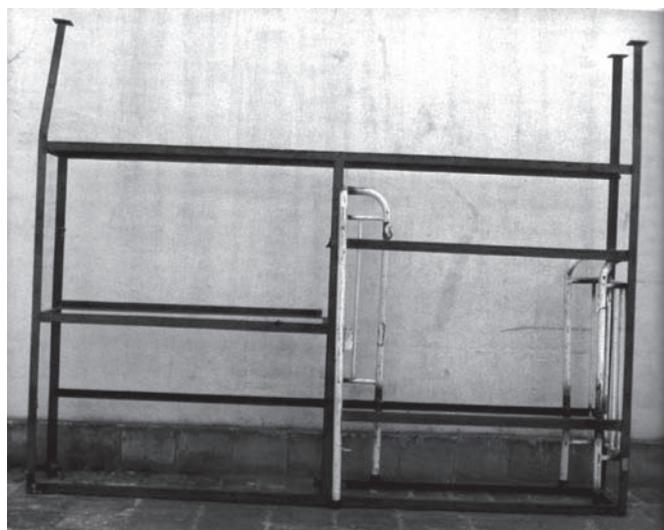
de interiores urbanos. A diferencia de González, sin embargo, quien se basó en acontecimientos específicos del momento, Muñoz trabajó sobre temas más genéricos, tales como el crimen, la muerte y el desplazamiento. *Levantamiento I y II*, 1987 (ver la figura 14), obra presentada en el Festival de Arte de Cali en 1987 por primera vez, es un ejemplo de ello (Iovino, 1987).

En una sección del papel, Muñoz hizo un *frottage* con grafito sobre un piso de baldosín. Arrugó la otra parte del papel y la dobló. La obra fue definida así por las líneas del suelo y las arrugas del papel y no por un acto de dibujo ilusionista (Iovino, 1996, p. 22). A pesar del carácter no figurativo de estas obras, Muñoz mantuvo una fuerte conexión con su entorno social y político. Explicando en una entrevista su transición hacia *Levantamientos*, expresó su deseo de “hacer un cambio y a la vez afirmar una obsesión de trabajar con la realidad”. A la pregunta “¿Qué tipo de realidad?”, respondió: “[La realidad] de los periódicos, de los muertos envueltos en sábanas, de fotografías” (García, 1988, p. 15).

Doris Salcedo, quien inició su carrera como escultora a comienzos de 1980, desarrolló un interés temprano en el tema de la violencia. Recibió el primer premio en el



**Figura 14.** Oscar Muñoz, *Levantamiento I y II*, 1987 (MAMBO, 1996, p.23). Grafito sobre papel, 160 x 160 cada uno.



**Figura 15.** Doris Salcedo, *Sin Título*, 1987 (Basualdo, 2000, p.42). Metal, plástico, fibra animal, 220 x 400 x 45 cm.

XXXI Salón Nacional de Artistas en 1987, por su obra *Sin título*, 1987 (ver la figura 15), conformada por partes de camas de hospital desechadas que ella unió a un andamio metálico, creando una unidad disfuncional intencionalmente alterada (Ponce de León, 1988).

*Sr. Presidente*, *Levantamientos* y *Sin título* permiten contrastar las obras relacionadas con la violencia de mediados de la

década de 1980 con las de 1950 y 1960. González refleja el estilo gráfico y abstracto usado por Obregón al aludir a los acontecimientos de las décadas de 1950 y 1960, y al mismo tiempo, a diferencia de su predecesor, resalta actitudes y gestos clave de las figuras representadas. Muñoz y Salcedo usan un estilo no figurativo. Ellos buscan comunicarse a través de una selección de materiales y objetos evocadores de experiencias de muerte, en el caso de Muñoz, y de enfermedad, en la obra de Salcedo. A pesar de sus diferencias, las obras comparten rasgos significativos que los distinguen de sus predecesores. El lenguaje predominantemente visceral y orgánico que enfatizaba distorsiones y una figuración grotesca en obras anteriores está ausente en las de los tres artistas: González representa expresiones visuales y verbales (como en el título de la obra, *Sr. Presidente qué honor estar con usted en este momento histórico*) de indiferencia y aquiescencia por parte de funcionarios del gobierno en su confrontación con la figura calcinada que alude a hechos brutales; Muñoz crea texturas y formas que se contradicen entre sí, mientras que, al mismo tiempo, enfatizan la unidad del papel como retícula del piso, reminiscente de una escena forense; y Salcedo ensambla objetos, normalmente asociados con curación y construcción, con otras piezas de metal, para producir objetos disfuncionales.

Otra diferencia significativa entre los dos grupos de artistas se relaciona con la visibilidad del cuerpo humano. Mientras que en obras más tempranas predominaba una agresión contra la figura, en la obra de González, Muñoz y Salcedo la figura es tratada ya sea como una imagen gráfica no distorsionada, como evanescente o como una realidad ausente. Adicionalmente, a diferencia de los artistas que trabajaban en los años sesenta y que buscaban representar atrocidades físicas y psicológicas, estos tres artistas optaron por presentar escenas, procesos y objetos que, en lugar de representar, presentan imágenes complejas de indiferencia, olvido y sufrimiento. Los artistas previos querían denunciar realidades relacionadas con un conflicto que había sido poco visible en las áreas urbanas. Ellos aspiraban a impactar a los espectadores para que adquirieran conciencia sobre el carácter monstruoso de los acontecimientos. Los más recientes buscaron centrarse selectivamente en efectos e implicaciones de acciones que con frecuencia pasan desapercibidos, debido a una superabundancia de imágenes e información. De tal manera que, en lugar de impactar a los espectadores, buscan generar preguntas en éstos. Los medios utilizados por ellos a partir de mediados de 1980 contribuyen a este propósito. González recurrió a medios tradicionales como la pintura al óleo y el dibujo con carboncillo pero usando un lenguaje innovador cuya expresividad está basada en la calidad gráfica de las líneas, los colores y las figuras, en

lugar de estar basada en la distorsión y la evisceración. Muñoz también recurre al carboncillo y al papel pero expande el uso y significado de los materiales al hacerlos interactuar con factores físicos como la fuerza de la gravedad y la humedad. Salcedo se aleja de los medios tradicionalmente utilizados en escultura para usar *readymades* transformados, en un formato de instalación.

Estas características contrastantes entre obras de mediados de los años ochenta y obras realizadas en décadas anteriores ponen en evidencia que los tres artistas contemporáneos desarrollaron un lenguaje visual indécico o indicativo, que difiere del vocabulario neofigurativo usado por artistas de generaciones previas. Elementos distintivos de este lenguaje indécico pueden ser reconocidos en los ejemplos de las obras de González, Muñoz y Salcedo de finales de la década de 1980. Estos artistas extrajeron las imágenes de la figura calcinada y el gabinete de Betancur en *Sr. Presidente*, el suelo frotado en *Levantamientos* y las estructuras superpuestas en *Sin título*, 1987, de su contexto original (fotografías de periódicos, el piso físico y el ambiente hospitalario). En sus obras, cada una de estas imágenes se convierte en un “receptáculo de evidencia” (Krauss, 1977), de signos de acciones que han ocurrido y han dejado indicios, rastros y huellas, para ser interpretadas por el espectador: signos tales como los gestos del Presidente y sus colegas, las líneas y arrugas en el papel trabajado por Muñoz y las piezas ensambladas en la escultura de Salcedo generan preguntas acerca de las razones y causas subyacentes a las acciones implícitas en las obras. Entre las preguntas que las obras sugieren pueden formularse las siguientes: ¿Por qué está una figura calcinada en frente de gente que reacciona de manera indiferente? ¿Por qué está la retícula del suelo separada del piso original? ¿Qué está cubriendo la parte de papel arrugada y por qué? ¿Por qué han sido sacadas las estructuras de su entorno y transformadas en un objeto inservible?

Tal y como los artistas lo han explicitado en sus planteamientos verbales, cuando hicieron estas obras estaban motivados ya sea por acontecimientos específicos, tales como la toma del Palacio de Justicia, en el caso de González y Salcedo, u otros actos de violencia más genéricos, en el caso de Muñoz. Por lo tanto, para que el espectador encuentre claves frente a estas preguntas, o para identificar los referentes indécicos de estas obras, necesita remitirse a una realidad externa y a las intenciones de los artistas que confrontaron esa realidad.

Esta tendencia, que empezó a insinuarse en sus obras desde mediados de la década de 1980, se definió más claramente en la de 1990.

## HACIA LOS AÑOS 1990: CONSOLIDACIÓN DE UN LENGUAJE INDÉXICO

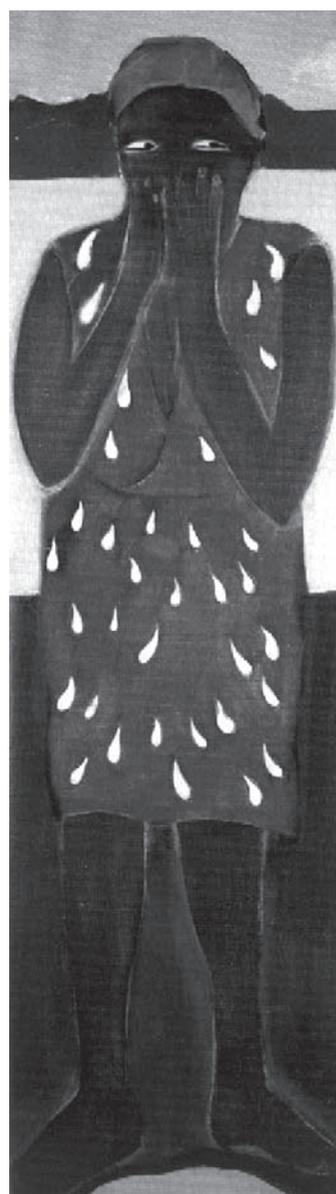
Desde mediados de la década de 1980 el conflicto armado se generalizó por todo el país. También degeneró en muchos casos en un enfrentamiento criminal. Hacia finales de los años ochenta la población civil, rural y urbana se vio progresivamente amenazada. Prácticamente todos los miembros de la UP (Unión Patriótica) fueron eliminados (Pécaut, 2001, p. 188; Chernick, 1999, p. 35), tres candidatos presidenciales, Luis Carlos Galán, Carlos Pizarro y Bernardo Jaramillo Ossa, fueron asesinados (Chernick, 1999, p. 40), y diversos ataques terroristas tuvieron lugar en las principales ciudades, incluidas Bogotá y Medellín. Al mismo tiempo, las guerrillas (principalmente las FARC y el ELN) y los paramilitares aumentaron sus ataques a civiles y pueblos no combatientes. Los grupos armados expandieron sus actividades a ciudades donde se dio una interacción con otros tipos de violencia (Sánchez, 2001, p. 7; Pécaut, 2001, p. 93).

Las obras presentadas por González, Muñoz y Salcedo en la exposición “Arte y violencia en Colombia desde 1948”, que tuvo lugar a finales de la década de 1990, fueron desarrolladas dentro de este marco político y social, y son representativas de su trabajo durante esos años.

Estas obras incluyeron: *Población civil*, 1997 (ver la figura 16), de Beatriz González, componente de la serie *Las Delicias*, que fue realizada después del ataque y secuestro de soldados en un campo militar en Las Delicias (Putumayo, Colombia) por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) (Becerra, 1997). En esta obra ella usa formas y colores planos para representar de cuerpo entero a una mujer cuyos gestos faciales y corporales son indicativos de sus emociones: confusión, miedo e impotencia. Su vestido, decorado con lágrimas, refuerza la sensación de haber sufrido un impacto emocional. Su pose estática, las manos que cubren su boca y su mirada oblicua transmiten una actitud que es al mismo tiempo de reconocimiento y de atemorizado distanciamiento frente a acontecimientos sucedidos por fuera del campo pictórico.

En la misma exposición, Óscar Muñoz presentó *Aliento*, 1996 (ver la figura 17), en donde hace uso de fotografías y reflejos para hacer alusión a la muerte y a la desaparición. En *Aliento*, el artista imprimió en discos metálicos imágenes fotoserigráficas de personas fallecidas. Cuando el espectador respira sobre los discos, las imágenes (que funcionan como rastros de esas personas) se hacen visibles. La superficie reflectiva hace posible que la imagen del espectador aparezca simultáneamente con las imágenes

impresas. La persona viva y la imagen de la persona fallecida interactúan entre sí al hacerse visibles las fotografías. El proceso de inhalación-exhalación en *Aliento* crea una interacción entre la obra y el espectador en la que las vidas del espectador y de la otra persona en la imagen se intercambian. Pero hay una diferencia fundamental entre la imagen del espectador y las imágenes impresas. Mientras que la del espectador cambia al cambiar cada persona, la imagen impresa es fija. La imagen reflejada es la de alguien que está vivo; la impresa está fija y representa la



**Figura 16.** Beatriz González, *Población civil*, 1997, (Medina, 1999, p. 293.) Óleo sobre tela, 160 x 45 cm.

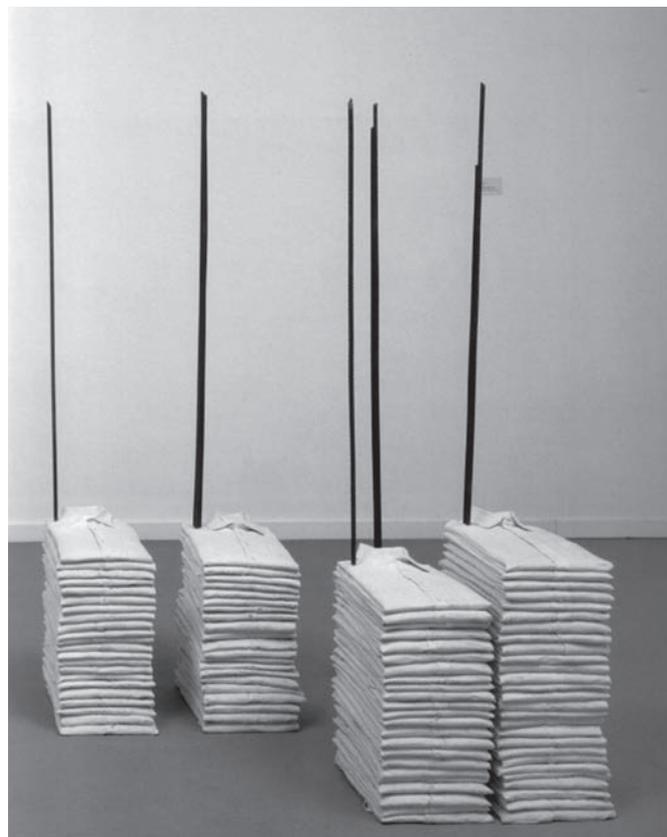


**Figura 17.** Óscar Muñoz, *Aliento*, 1996 (Iovino, 2003, s.p) (detalle), 12 discos metálicos, serigrafía sobre película grasa, 20 cm diámetro c/u.

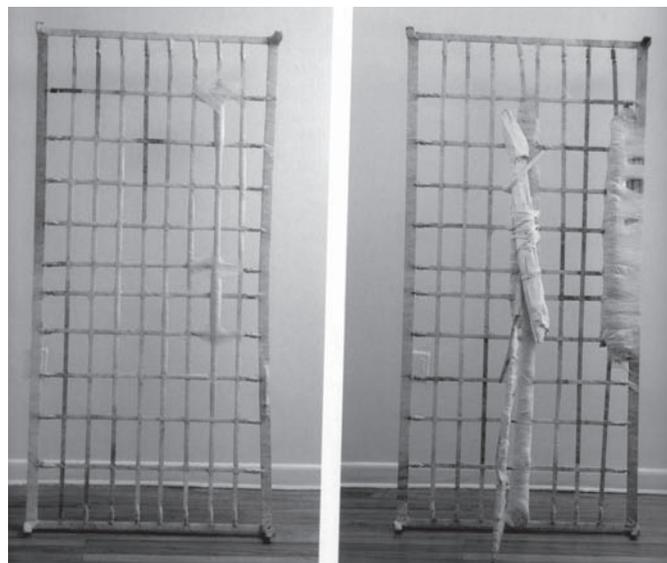
permanencia de la muerte. El sentido de responsabilidad del espectador se hace particularmente fuerte cuando se da cuenta de que su opción es dar aliento de vida a la imagen de quien ha muerto.

Por su parte, Doris Salcedo expuso *Sin título*, 1989-90, obra construida con ocasión del asesinato de trabajadores de una plantación bananera por parte de un grupo paramilitar (Cerón, 2001, p. 53). Un detalle de esta instalación (ver la figura 18a) demuestra cómo la artista transforma objetos funcionales, en este caso camisas blancas, en entidades no funcionales, como metáfora de los efectos de la violencia en la vida de las personas. Las camisas ponen de manifiesto su propia inutilidad y, al mismo tiempo, la ausencia de sus propietarios. Ellas obran así, como huellas tanto de sus propietarios ausentes como de las acciones de transformación que la artista les ha infligido, atravesándolas con barras de metal y rellenándolas con yeso.

Además de las camisas, originalmente seis marcos rectangulares que contenían una malla de acero completaban *Sin título*, 1989-90. En su primera exposición en la Galería Garcés Velásquez en 1990 (Ponce de León, 1990), dos de los marcos fueron instalados en posición vertical, uno al lado del otro, en la pared del fondo de la galería (ver la figura 18a), recostados contra la pared como si fueran demasiado débiles para sostenerse por sí mismos. Otros cuatro catres fueron puestos sobre el piso a la entrada de la galería, acomodados uno al lado del otro de forma casi simétrica. Los marcos y la malla se asemejaban a catres sin colchones usados en campamentos, con vendajes de fibra animal amarrados alrededor de ellos. Las dos “camas” en el fondo de la habitación tenían yeso y pedazos de me-



**Figura 18a.** Doris Salcedo, Detalle de *Sin Título*, 1989-90” (Basualdo, 2000, p.47) Camisas de algodón, yeso, acero. Dimensiones variables.



**Figura 18b.** *Sin Título* 1989-90 (Detalle) (Basualdo, 2000, p.44) Acero, fibra animal, yeso, 200 x 90 x 8 cm cada uno.

tal atados a ellas, generando un fuerte contraste entre el material orgánico de la fibra y la cualidad metálica de los catres. Los vendajes que rodeaban los marcos creaban una fuerte tensión que deformaba la malla, haciendo que las piezas parecieran estar siendo estranguladas. Las camas alteradas sugerían personas heridas que estaban siendo tratadas en un hospital. En una entrevista concedida en el momento de la exposición en 1990, Salcedo afirmó que aunque estaba preocupada por los hechos violentos que ocurrían en Colombia, ella estaba especialmente interesada en “las huellas” dejadas por esos hechos (García, 1990). Las huellas del evento que motivó *Sin título*, 1989-90, están presentes metafóricamente en la pila de camisas y los catres vacíos, los cuales contienen las improntas claras de las acciones transformadoras de Salcedo. El espectador se ve compelido a indagar por las razones que están detrás de las características de los objetos y su ubicación en la sala, y también detrás de las acciones de la artista. Ante la instalación surgen preguntas inevitables sobre el destino de las personas ausentes, posiblemente los propietarios o usuarios, los perpetradores y los familiares.

La realización de estas obras coincidió con una tendencia revisionista en el campo de las ciencias políticas. Hacia finales de los años ochenta, algunos intelectuales habían creado un consenso en torno a la complejidad del conflicto y de los acontecimientos violentos que llevaban estudiando durante décadas (Medina, 1999, p. 44). La necesidad de una nueva conceptualización de los problemas sociopolíticos, y en especial sobre la violencia, fue sentida por estudiosos de diversas disciplinas (Peñaranda, 2001, p. 179). En este contexto, Daniel Pécaut desarrolló la noción de la “banalización” de la violencia. Esta noción implica ver la violencia como un fenómeno desensibilizador y normalizado que se asume como parte de la vida cotidiana (Pécaut, 1999, p. 147). Paralelamente a este fenómeno, Pécaut constató “la imposible tarea de construir una imagen significativa del terror” en Colombia (Pécaut, 1999, p.164). En *Guerra contra la sociedad* (2001) estudió los factores que contribuyeron al fenómeno de la banalización. En su lucha por territorios, los grupos guerrilleros y los paramilitares usan progresivamente el terror contra la población como una estrategia para aislar a sus enemigos y polarizar el país. Esta estrategia conduce a la vez a que la gente no reaccione en contra de sus victimarios (Pécaut, 2001, pp. 242-254). La única representación colectiva de la violencia que existe en Colombia es mítica. La violencia tiende a verse como algo eterno, tan esperable como un desastre natural, anónima y ominosa (Pécaut, 2001, pp.138-139; Zambrano, 1997, pp. 115-139). Diversos investigadores ven los medios de comunicación como un factor que contribuye al fenómeno de banalización.

Cabe anotar que la importancia e impacto de los medios ha cambiado a lo largo de los años. Los efectos fuertes y amplios que han tenido en las últimas dos décadas del siglo XX no existían anteriormente. Según Gómez Buendía, paralelamente a las transformaciones del conflicto, ha tenido lugar un desarrollo tecnológico e ideológico de los medios de comunicación, haciendo la violencia más visible. Él identifica cuatro etapas en este proceso. La primera corresponde a “La Violencia”, el período entre 1950 y 1960. Durante este período, los medios consistían principalmente en la prensa escrita, la cual tenía un carácter confesional y partidista. Este tipo de prensa presentaba el conflicto como un episodio fratricida, rural y distante. La segunda etapa se desarrolló durante la década de 1970. La radio se convirtió en una fuente significativa de información que hizo que el conflicto apareciera como una realidad más inmediata. El conflicto era presentado entonces como una lucha insurgente de origen rural que se expandía hacia las ciudades. Los combatientes eran vistos como sujetos que atacaban el sistema con el fin de cambiarlo en nombre de los pobres y excluidos. En los años ochenta la televisión mostró víctimas civiles y evidencia del deterioro del conflicto. Durante la década de 1990, entrando en el siglo XXI, esta tendencia continúa pero con una tecnología más avanzada (Gómez Buendía, 2003, p. 427).

Varios estudios encontraron que, contrastando con la abundancia de imágenes e información, en los años ochenta y noventa muchas noticias eran presentadas de forma des-contextualizada y aislada. La gente conocía los hechos pero sabía muy poco sobre cualquier cosa relacionada con ellos (Gómez Buendía, 2003, p. 427; Quintero y Jimeno, 1997, pp. 197-263; Comisión de Estudios sobre la Violencia, 1997, pp. 136-147; Restrepo, 2001, p. 115). La presencia de imágenes violentas en los medios generaba una erosión de la sensibilidad del público. Por lo tanto, tendía a haber una tolerancia visual mayor hacia ellas. La sobreabundancia de imágenes erosionaba la eficiencia comunicativa de los medios y especialmente su habilidad para conmover a los espectadores emocionalmente. Estas imágenes proyectaban subliminalmente una amenaza colectiva, contribuyendo así a generar una sensación general de miedo e impotencia (Roca, 2002, p. 78).

La percepción de Pécaut acerca de los efectos del conflicto sobre la gente, así como el debate sobre la forma en que los medios tratan el tema de la violencia (Gómez Buendía, 2003, pp. 427-442), son particularmente relevantes en relación con la obra de González, Muñoz y Salcedo, quienes sienten la necesidad de contrarrestar la influencia de las imágenes publicadas por los medios (Malagón, 2003, a,b y c). A diferencia de muchos otros

que han tenido que afrontar la censura y la falta de imágenes (por ejemplo, los chilenos y argentinos durante las dictaduras de 1970 y 1980), los artistas colombianos en los años noventa enfrentaban una profusión de información e imágenes sobre la violencia. Esta profusión puede explicar la reticencia por parte de ellos a tratar esos eventos usando un lenguaje igualmente directo y literal.

Frente a éste, los tres artistas ofrecen una perspectiva crítica al confrontar dos de las características definitorias del fenómeno de banalización: por un lado, la tendencia de la población a centrarse en eventos aislados y percibirlos como inevitables. Por otro lado, la falta de una visión más amplia de la realidad que trascienda esos eventos. Debido a esta carencia, para mucha gente no hay relación entre los hechos, tales como los asesinatos y las masacres, y las actitudes humanas, acciones, valores y decisiones que generan esos hechos. En sus obras, los tres artistas aluden a esta relación al tratar experiencias emocionales y físicas de dolor, desaparición y pérdida, a la vez que compelen al espectador a cuestionar dimensiones sociales, existenciales y antropológicas más amplias que incluyen e iluminan los acontecimientos aislados pero que no se limitan a ellos. Como consecuencia, estos acontecimientos pierden relevancia mientras que preguntas que indagan por las causas y razones detrás de esos eventos cobran prominencia. Las obras de estos tres artistas constituyen una propuesta alterna y diversa, en la que se consolida un nuevo lenguaje visual. Su carácter indéxico invita a los espectadores a identificar, reconocer y evaluar los signos que ellas contienen (actitudes humanas, rastros, reflejos, superficies grabadas y objetos y espacios alterados) en su alusión a realidades complejas. Este proceso inquisitivo permite no sólo interpretar cada obra, sino también cuestionar los asuntos políticos, sociales y éticos que subyacen a éstas.

Una implicación profunda de este proceso inquisitivo está relacionada con la concepción de la violencia perceptible en las obras: como un fenómeno humano con un claro carácter indéxico. En lugar de presentar este fenómeno como algo inevitable, o como una fuerza abrumadora y una realidad opuesta a la vida, las obras permiten percibirlo como un síntoma y una indicación de una anomalía; una disfunción de un comportamiento humano. La violencia es un signo de vidas individuales y sociales alteradas y formas de reaccionar y sentir frente a la muerte y al sufrimiento. Como resultado, los espectadores se ven compelidos a hacer preguntas sobre las causas y las razones detrás de los signos de alteración, interferencia y perturbación en estas obras; también, acerca del tipo de acciones humanas y del carácter y valores colectivos que pueden dar lugar a semejantes signos perturbadores.

Además de sugerir una nueva tendencia en el arte colombiano de finales del siglo XX y principios del XXI, debido a la amplitud de las cuestiones abiertas estas obras permiten preguntarse sobre la posible vigencia de este lenguaje indéxico en un ámbito más universal. Experiencias internacionales de violencia son ahora ocurrencias prácticamente globales. Las obras de estos artistas ofrecen una herramienta analítica—la habilidad de reconocer y cuestionar signos indéxicos— particularmente significativa en un entorno contemporáneo caracterizado por una proliferación de imágenes y acontecimientos (violentos y no violentos) que tienden a ser abrumadores y desorientadores. Al mismo tiempo, permiten hacer una distinción fundamental entre valores humanos posibilitantes y acciones perturbadoras que indican problemas en esos mismos valores. Con base en esta herramienta analítica y esta distinción, es posible centrar la atención en las causas y consecuencias de las acciones humanas, más que en acontecimientos aislados o hechos inconexos usualmente incomprensibles.

Aunque provenientes de entornos locales o nacionales, las opciones y decisiones detrás de masacres, desplazamiento forzado, pobreza y otras formas de “perturbación” de la vida trascienden límites geográficos y culturales. Las obras indéxicas creadas por González, Muñoz y Salcedo ofrecen así claves interpretativas no sólo dentro de un contexto local sino también global. En consecuencia, es posible suponer que la tendencia identificable en el arte colombiano a través de sus obras es indicativa de una más universal, en la que se reconoce la necesidad de replantear cuestiones fundamentales en torno a los vínculos entre el arte, su función social y un profundo sentido de responsabilidad colectiva e individual. ✎

## REFERENCIAS

1. Barnitz, Jacqueline (2001). *Twentieth-Century Art of Latin America*. Austin: University of Texas Press.
2. Barrios, Álvaro (1999). *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
3. Basualdo, Carlos (2000). Carlos Basualdo in Conversation with Doris Salcedo. En: Nancy Princenthal, Carlos Basualdo y Andreas Huyssen. *Doris Salcedo*. London: Phaidon Press.
4. Bergquist, Charles; Peñaranda, Ricardo y Sánchez, Gonzalo (Eds.) (1992). *Violence in Colombia. The Contemporary Crisis in Historical Perspective*. Wilmington, Delaware: Scholarly Resources.

5. Bergquist, Charles; Peñaranda, Ricardo y Sánchez, Gonzalo (2001). *Violence in Colombia, 1999-2000. Waging War and Negotiating Peace*. Wilmington, Delaware: Scholarly Resources.
6. Company, David (Ed.) (2003). *Art and Photography*. London: Phaidon Press.
7. Cerón, Jaime (2001). Memoria y dolor: el contra monumento en Doris Salcedo. En: 38 *Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
8. Chernick, Marc (1999). La negociación de una paz entre múltiples formas de violencia. En: Francisco Leal Buitrago (Ed.), *Los laberintos de la guerra. Utopías e incertidumbres sobre la paz*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, Universidad de los Andes.
9. Comisión de Estudios sobre la Violencia (1988). *Colombia: violencia y democracia*. Informe presentado al Ministerio de Gobierno. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
10. González, Beatriz (1998). *What an honor to be with you at this historic moment. Works 1965-1997*. Nueva York: El Museo del Barrio.
11. Gómez Buendía, Hernando (2003). *El conflicto, callejón con salida. Informe Nacional de Desarrollo Humano para Colombia*. Bogotá: UNDP.
12. González, Fernán; Zambrano, Fabio; Vargas Velásquez, Alejo; Quintero, Magda; Jimeno, Ramón; Barragán, Jackeline y Vargas, Ricardo (1997). *Violencia en la región andina: el caso Colombia*. Bogotá: CINEP/APEP.
13. González, Fernán (1998). La violencia política y las dificultades de la construcción de lo público en Colombia: una mirada de larga duración. En: Jaime Arocha, Fernando Cubides y Myriam Jimeno (Comp.), *Las violencias: inclusión creciente*. Bogotá: Centro de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Colombia.
14. González, Fernán; Bolívar, Ingrid y Vásquez, Teófilo (2003). *Violencia política en Colombia. De la nación fragmentada a la construcción del Estado*. Bogotá: CINEP.
15. Guzmán Campos, Germán (1968). *La Violencia en Colombia*. Cali: Ediciones Progreso.
16. Guzmán Campos, Germán; Fals Borda, Orlando y Umaña Luna, Eduardo (1962). *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones.
17. Iovino, María (2003). *Óscar Muñoz, Volverse aire*. Bogotá: Ediciones Eco.
18. Jaramillo, Carmen María (2001a). *Alejandro Obregón, el mago del Caribe*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
19. Jaramillo, Carmen María (2001b). *Manifestaciones de la crisis del arte moderno en Colombia, 1968-1978*. Monografía de grado. Bogotá: Maestría Historia y Teoría del Arte. Universidad Nacional de Colombia (sin publicar).
20. Krauss, Rosalind (1977). Notes on the Index: Seventies Art in America. *Image & Narrative*, 3, 4, 68-81.
21. Medina, Álvaro (1977). *Procesos del arte colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
22. Medina, Álvaro (1999). *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
23. Museo de la Tertulia (1987). *Óscar Muñoz*. Cali: Museo La Tertulia/Cámara de Comercio de Cali.
24. MAMBO (1996). *Óscar Muñoz*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
25. Pécaut, Daniel (1992). *Guerrillas and Violence*. En: Charles Bergquist, Ricardo Peñaranda y Gonzalo Sánchez (Eds.), *Violence in Colombia. The Contemporary Crisis in Historical Perspective*. Wilmington, Delaware: Scholarly Resources.
26. Pécaut, Daniel (1999). From the Banality of Violence to Real Terror: The Case of Colombia. En: Kees Kooings y Dirk Krujit (Eds.), *Societies of Fear, the Legacy of Civil War, Violence and Terror in Latin America*. London: Zed Books.
27. Pécaut, Daniel (2001). *Guerra contra la sociedad*. Bogotá: Editorial Planeta S. A.
28. Pellegrini, Aldo (1967). *Nuevas tendencias en la pintura*. Buenos Aires: Muchnik.
29. Peñaranda, Ricardo (2001). The War on Paper: A Balance Sheet on Works Published in the 1990s. En: Charles Bergquist, Ricardo Peñaranda y Gonzalo Sánchez (Eds.), *Violence in Colombia, 1999-2000. Waging War and Negotiating Peace*. Wilmington, Delaware: Scholarly Resources.
30. Perea, Carlos Mario (1996). *Porque la sangre es espíritu. Imaginario y discurso político en las élites capitalinas (1942-1949)*. Bogotá: Editorial Santillana, S. A.

31. Pini, Ivonne (1987). Gráfica testimonial en Colombia: mediados de los sesenta a comienzos de los setenta. *Arte en Colombia Internacional*, 33, 60-66.
  32. Pini, Ivonne (2003). *Fragmentos de memoria*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Ediciones Uniandes.
  33. Quintero, Magda y Jimeno, Ramón (1997). Medios de comunicación y violencia. En: Fernán González, Fabio Zambrano, Alejo Vargas Velásquez, Magda Quintero, Ramón Jimeno, Jackeline Barragán, Ricardo Vargas, Martha Luz García y Darío Betancourt. *Violencia en la región andina: el caso Colombia*. Bogotá: CINEP/APEP.
  34. Restrepo, Luis A. (2001). The Equivocal Dimensions of Human Rights. En: Charles Bergquist, Ricardo Peñaranda y Gonzalo Sánchez (Eds.), *Violence in Colombia, 1999-2000. Waging War and Negotiating Peace*, Wilmington, Delaware: Scholarly Resources.
  35. Riaño Alcalá, Pilar (2003). *Arte, memoria y violencia: reflexiones sobre la ciudad*. Medellín: Corporación Región.
  36. Roca, José Ignacio (2002). Ausencia/Evidencia. En: Santiago Olmo y Virginia Pérez Ratton (Eds.), *Entre líneas, La Casa Encendida*. Madrid: Caja Madrid.
  37. Rubiano, Germán (1977). *La figuración política. Historia del arte colombiano*. Bogotá: Salvat Editores Colombiana.
  38. Rubiano, Germán (1984). El arte de la violencia. *Arte en Colombia Internacional*, 25, 25-33.
  39. Rubiano, Germán (1997). Arte moderno en Colombia. En: Jorge Orlando Melo, *Colombia hoy. Perspectivas hacia el siglo XXI*. Bogotá: Editorial Planeta S. A.
  40. Sánchez, Gonzalo (1991). Guerra y política en la sociedad colombiana. Bogotá: El Áncora Editores.
  41. Sánchez, Gonzalo (1992). The Violence: An Interpretative Synthesis. En: Charles Bergquist, Ricardo Peñaranda y Gonzalo Sánchez (Eds.), *Violence in Colombia. The Contemporary Crisis in Historical Perspective*. Wilmington, Delaware: Scholarly Resources.
  42. Sánchez, Gonzalo (2001). Problems of Violence, Prospects for Peace. En: Charles Bergquist, Ricardo Peñaranda y Gonzalo Sánchez (Eds.), *Violence in Colombia. The Contemporary Crisis in Historical Perspective*. Wilmington, Delaware: Scholarly Resources.
  43. Selz, Peter (1959). *New Images of Man*. New York: Museum of Modern Art.
  44. Serrano, Eduardo (1986). *Cien años de arte colombiano, 1886-1986*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
  45. Traba, Marta (1965). *Los cuatro monstruos cardinales*. México: Biblioteca ERA/Imprenta Madero.
  46. Traba, Marta (1984). *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Colcultura.
  47. Traba, Marta (1990). Artes Plásticas, Obregón Premio Nacional. En: *50 años Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Colcultura (Trabajo originalmente publicado en 1962 en *Informe La Nueva Prensa*, 63).
  48. Zambrano, Fabio (1997). Identidad nacional, cultura y violencia. En: Fernán González, Fabio Zambrano, Alejo Vargas Velásquez, Magda Quintero, Ramón Jimeno, Jackeline Barragán, Ricardo Vargas, Martha Luz García y Darío Betancourt (Eds.), *Violencia en la región andina: el caso Colombia*. Bogotá: CINEP/APEP.
- ### ARTÍCULOS CONSULTADOS
49. Becerra, Mauricio (1997). Color y dolor en Las Delicias. *El Tiempo*, 16 de septiembre.
  50. García, María Margarita (1988). Desde este corredor largo y oscuro. *La Prensa*, 3 de septiembre.
  51. García, María Margarita (1990). No vivo como Van Gogh. *La Prensa*, 22 de mayo.
  52. Ponce de León, Carolina (1990). Doris Salcedo expone en Garcés Velásquez en Bogotá. Acciones de duelo. *El Tiempo*, 12 de mayo.
  53. Ponce de León, Carolina (1988). Al margen de una polémica, las instalaciones de Doris Salcedo. *El Tiempo*, 20 de febrero.
- ### ENTREVISTAS
54. Malagón, María Margarita (2003a). Entrevista con Beatriz González. Febrero-marzo (sin publicar).
  55. Malagón, María Margarita (2003b). Entrevista con Óscar Muñoz. Febrero (sin publicar).
  56. Malagón, María Margarita (2003c). Entrevista con Doris Salcedo. Febrero (sin publicar).