

**EL ARTE Y LA CONDICIÓN DE VÍCTIMA:
LO POLÍTICO Y LO ESTÉTICO DE “HACERSE VISIBLE”**

DANI R. MERRIMAN*
University of Colorado

*dani.merriman@colorado.edu

Artículo de investigación recibido: 30 de octubre de 2015; aprobado: 3 de junio de 2016

RESUMEN

El punto de partida de este artículo son algunas reflexiones etnográficas sobre el arte como medio para narrar los contornos históricos del conflicto y los procesos de reconciliación en Colombia. En particular, considero cómo el arte creado por víctimas del conflicto influencia las políticas de victimismo (*victimhood*) y los procesos legales de reparación integral. Para analizar estos temas, propongo un marco teórico a partir de literatura acerca de las nociones de visualidad, transparencia e imágenes, y las pongo en relación con los conceptos de gobernanza, formación de la nación y con modelos de justicia restaurativa. Así, pretendo defender una aproximación que considera el arte de las víctimas no solo como una forma de resistencia en la cual la presencia de lo político se hace visible, sino también como parte del aparato de justicia transicional.

Palabras clave: arte, memoria histórica, reconciliación, reparaciones, victimismo, visibilidad/visualidad.

THE ART OF VICTIMHOOD: THE POLITICS AND AESTHETICS OF “BECOMING VISIBLE”

ABSTRACT

The article opens with some ethnographic considerations on art as a means to narrate the historical contours of the conflict and reconciliation processes in Colombia. It examines how artwork created by conflict victims impinges on the politics of victimhood and processes of integral reparation. To analyze these issues, I propose a theoretical framework based on notions of visibility, transparency, and images and relate them to concepts of governance, nation formation, and models of restorative justice. I defend an approach that considers that art produced by victims not only is as a form of resistance that makes politics visible, but also is part of the apparatus of transitional justice.

Keywords: art, historical memory, reconciliation, reparation, victimhood, visibility/visuality.

A ARTE DO VITIMISMO: O POLÍTICO E O ESTÉTICO DE “TORNAR-SE VISÍVEL”

RESUMO

O ponto de partida deste artigo são algumas reflexões etnográficas sobre a arte como meio para narrar os contornos históricos do conflito e os processos de reconciliação na Colômbia. Em particular, considero como a arte criada por vítimas do conflito influencia as políticas de vitimismo (*victimhood*) e os processos legais de reparação integral. Para analisar esses temas, proponho um referencial teórico a partir da literatura acerca das noções de visualidade, transparência e imagens, e coloco-as em relação com os conceitos de governança, formação da nação e com modelos de justiça restaurativa. Assim, pretendo defender uma aproximação que considera a arte das vítimas não somente como uma forma de resistência na qual a presença do político se torna visível, mas também como parte do aparato de justiça de transição.

Palavras-chave: arte, memória histórica, reconciliação, reparações, vitimismo, visibilidade/visualidade.

INTRODUCCIÓN

Este artículo parte de algunas reflexiones etnográficas sobre el arte como medio para narrar los contornos históricos del conflicto colombiano, así como los procesos de reconciliación que tienen lugar en ese contexto¹. Las expresiones artísticas no solamente representan la diversidad de las regiones del país y de las experiencias vividas, sino también la diversidad de los sectores que participan de estas expresiones, los cuales incluyen tanto individuos particulares como organizaciones comunitarias y estatales. Este documento explora, en particular, el arte visual creado por las víctimas del conflicto colombiano², puesto que,

-
- 1 Desde 2014 la autora ha elaborado una investigación etnográfica en espacios institucionales urbanos, en comunidades en regiones rurales, en eventos públicos como exposiciones, muestras teatrales, talleres artísticos y conversatorios sobre temas de memoria y arte en Bogotá, Medellín y Cartagena. Durante este tiempo, ha investigado el trabajo de instituciones como el Centro Nacional de Memoria Histórica, el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, en Bogotá, y el Museo Casa de la Memoria, en Medellín, y otros escenarios análogos. Adicionalmente, ha llevado a cabo más de seis meses de investigación en la región de María la Baja, Bolívar (subregión de los Montes de María), para analizar los procesos de lucha, individuales y colectivos, de reclamación de derechos como víctimas del conflicto, así como los medios que se utilizan para hacerse visibles (incluido el arte) ante entidades públicas y privadas.
 - 2 La Ley 1448 (Ley de Víctimas y Restitución de Tierras) define a las víctimas como “aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1º de enero de 1985, como consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno” (Artículo 3). No obstante, la definición legal, la palabra y el concepto de “víctima” merece atención crítica. Para muchas personas afectadas por el conflicto colombiano (y, en general, por conflictos globales), la palabra “víctima” implica que es una persona frágil y sin poder; por esta razón, prefieren otras palabras como “sobreviviente.” Sin embargo, el poder de la palabra víctima es innegable, puesto que tanto la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras como instituciones del gobierno, por ejemplo, la Unidad de Víctimas, eligen esta palabra para definir el estatus personal y el derecho a las reparaciones (Summers 2012). Por lo tanto, el uso de la palabra “víctima” es importante para ligar las expresiones artísticas acerca de la violencia con los procesos legales. En consecuencia, utilizo el concepto “condición de víctima” (*victimhood*) para enfocar el análisis del aparato legal

a pesar de la notable cantidad de obras y del hecho de que circulan a escala nacional e internacional como testimonios no oficiales del conflicto, existe relativamente poco análisis sobre su creación y circulación. A continuación, revisaré la literatura relevante para analizar las expresiones artísticas visuales de las víctimas del conflicto colombiano, específicamente, su impacto en la condición de víctima (*victimhood*) y en los procesos legales de reparación y reconciliación. En concreto, analizaré literatura sobre visualidad, transparencia e imágenes, y la pondré en relación con conceptos como gobernanza, formación de la nación, así como con los modelos de justicia restaurativa. La meta de este trabajo es, por un lado, ampliar el diálogo alrededor de lo aquí discutido, y, por otro, brindar un recurso o base para futuras investigaciones etnográficas que busquen ilustrar el análisis teórico con evidencia empírica acerca de las realidades concretas del país.

CONTEXTO: ARTE, MEMORIA Y RECONCILIACIÓN EN EL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO

Una de las particularidades del conflicto armado colombiano es que ha iniciado procesos de pos-conflicto mientras la violencia y los grupos armados siguen activos. Por esta razón, los debates sobre la justicia transicional con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), en 2016 en el marco de los diálogos de paz entre el Gobierno y este grupo insurgente, se enfrentan con reflexiones acerca de los más de diez años transcurridos desde el inicio del proceso de justicia transicional con las Auto-defensas Unidas de Colombia (AUC), cuyo marco jurídico lo estableció la Ley de Justicia y Paz (Ley 975). Por otra parte, la creación de numerosas instituciones estatales cuya finalidad es llevar a cabo los procesos de reparación, reconciliación y reintegración configura un escenario en el que los mecanismos de narrar y construir la memoria histórica de la guerra llevan más de diez años en marcha, pese a la falta de un cese al fuego bilateral. En su artículo “Memoria en Conflicto” (2000), Elizabeth Jelin examina las dificultades que surgen en el momento de intentar consolidar un relato de los sucesos de una

y social que define *el concepto* de víctima en términos de raza, género, clase, región, partido político, etc.

situación de violencia en el pasado, debido a que los lugares y las fechas tienen significaciones distintas para diversos grupos y, por ende, pueden resultar contradictorias. Pese a que también han surgido debates sobre el valor de recordar versus el de olvidar, el concepto de la memoria en el conflicto adquiere otro significado en el contexto colombiano. En este, el trabajo de consolidación de una memoria colectiva tiene lugar *durante* el conflicto armado. Como señala Jelin (2000), es particularmente relevante considerar cómo el Estado participa o no en los procesos de crear y establecer memorias sobre el pasado y los eventos emergentes.

Instituciones como el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación (CMPR), en Bogotá, y el Museo Casa de la Memoria (MCM), en Medellín, son algunos ejemplos de entidades estatales que se han comprometido a trabajar en la construcción de la memoria histórica del conflicto armado. Si bien estas instituciones tienen proyectos de investigación y divulgación acerca del conflicto de carácter técnico y teórico, también han adoptado medios artísticos como herramientas de investigación y transmisión de información al público, especialmente mediante muestras museográficas. En los últimos ocho años, el CNMH (anteriormente el Grupo Memoria Histórica) ha publicado más de cuarenta informes y se espera que este número siga aumentando. Durante la VIII Semana por la Memoria en 2015, Martha Nubia Bello, directora del Museo Nacional de Memoria, resaltó cómo las investigaciones del CNMH involucran el arte en los procesos de construcción de memoria:

Nuestra manera de acercamiento, muy marcada por la academia, era a través de las entrevistas, a través de la búsqueda de los archivos, pero cuando íbamos a los territorios, de verdad que empezamos a sorprendernos [...] con la cantidad de maneras, de expresiones, con que la gente procesaba su pasado, lo denunciaba; y la mayoría de esas expresiones pasaban por unos recursos que nosotros en muchos casos desconocíamos y subestimábamos. Son los recursos del arte. En sus mil expresiones de bordar una tela, cantar, danzar, expresiones teatrales, conexión con los objetos, pintar. Y con esas expresiones hemos aprendido tal vez muchísimo más que con

otros recursos, porque todas estas expresiones son portadoras de historias, son portadoras de explicaciones también.³

Como explica Marta Nubia Bello, la decisión de adoptar en los programas de consolidación de memoria colectiva medios artísticos surgió, en muchos casos, como respuesta, como acompañamiento, a las iniciativas tomadas por individuos y comunidades que buscaban la forma de contar sus historias. Desde entonces, la circulación y reconocimiento del arte visual producido por víctimas del conflicto colombiano ha incrementado, en gran parte, como una consecuencia de los espacios creados por las instituciones; por ejemplo, exposiciones y, en general, espacios públicos dedicados a muestras artísticas. Así, el CNMH ha llevado a cabo varias convocatorias de iniciativas de memoria y arte. Durante la VIII Semana por la Memoria en octubre de 2015 organizaron “Laboratorios de creación”, en los cuales, mediante distintas técnicas, más de 50 artistas de regiones urbanas y rurales de Colombia plasmaron en obras sus experiencias y reflexiones sobre la violencia vivida en el país. Cuerpos, cuentos, música, grafiti, fotografías y pintura fueron algunos de los medios utilizados por los artistas para expresar su creatividad, dolor, las injusticias vividas por sí mismos u otros, así como la esperanza de resistencia y vida (figuras 1 y 2). Los artistas invitados representaban a sus comunidades y las prácticas artísticas llevadas a cabo por ellas, cuyo trasfondo estaba ligado con motivaciones arraigadas en historias y experiencias locales de resonancia nacional. En paralelo con las actividades de creación, los conversatorios de la Semana por la Memoria se centraron en temas alrededor del papel del arte en el futuro Museo Nacional de Memoria. De manera similar, el CMPR y el MCM llevan años empleando la creación artística y sus productos como parte de sus espacios de exhibición y en sus talleres. Por ejemplo, ambos sitios regularmente ofrecen espacios abiertos al público para trabajar en tejidos o telares, los cuales han circulado en exposiciones nacionales (figura 3)

3 Martha Nubia Bello (8 de octubre de 2015). Presentación de *Tocó cantar: travesía contra el olvido*. Centro Cultural Gabriel García Márquez, Bogotá, Colombia.

Figura 1. Exposición en vivo de los “Laboratorios de creación” en el marco de la VIII Semana por la Memoria. Centro Cultural Gabriel García Márquez, Bogotá, Colombia, 9 de octubre de 2015.



Figura 2. Participantes en el Laboratorio de creación del “cuerpo” en el marco del VIII Semana por la Memoria. Claustro San Agustín, Bogotá, Colombia, 5 de octubre de 2015.



Figura 3. “El acto de testimoniar”. Exposición de obras de tela y cartografía hechas por organizaciones de víctimas. Fundación Manuel Cepeda Vargas, Asociación Minga y Centro Distrital de Memoria, Paz y Reconciliación. Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia, 22 de octubre de 2014.



El interés en el papel del arte en el manejo de experiencias de violencia en el conflicto armado ha sido ampliamente reconocido en Colombia. Diversos actores del conflicto, académicos y políticos, por ejemplo, Gonzalo Sánchez (2009), historiador y director del CNMH; Humberto de la Calle (2014), jefe del equipo negociador del Gobierno en los diálogos de paz con la guerrilla FARC-EP; víctimas, activistas y excombatientes de varios grupos armados⁴ han expresado la convicción de que el arte tiene un potencial simbólico y emotivo para comunicar verdades esenciales sobre el conflicto que escapan al ámbito académico y jurídico⁵.

4 Aquí hago referencia a las pinturas hechas por ex-combatientes del ejército, grupos paramilitares y guerrillas bajo la supervisión del artista Juan Manuel Echevarría. La exhibición “La guerra que no hemos visto” abrió en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) en 2009. Las obras y reflexiones sobre ellas pueden ser consultadas en la página web: <http://www.laguerraquenosvimos.com>

5 El proyecto *Oropéndola* nació precisamente con la intención de explorar la violencia en Colombia mediante iniciativas artísticas surgidas tanto de artistas plásticos como de comunidades víctimas del conflicto. Desde su lanzamiento

Los académicos también han destacado al arte profesional en Colombia como uno de los medios que más ha permitido la transmisión de memoria y mensajes políticos acerca del conflicto (Jimeno, 2013; Satizábal, 2005; Uribe, 1999). Myriam Jimeno, por ejemplo, llama la atención acerca del notable número de novelas escritas sobre el período de La Violencia; arguye que en un ambiente de silencio y censura “la literatura fue un recurso, un lenguaje cultural bien conocido por las capas letradas, para narrar y denunciar” (2013, 63). Por otra parte, en un ensayo sobre la exhibición “Arte y Violencia en Colombia desde 1948”, María Victoria Uribe lamenta la ineficacia de los múltiples reportes de las ciencias sociales e imágenes gráficas de la violencia para remediarla. En contraste, Uribe sugiere que el artista “considera que la riqueza y la complejidad yacen en los márgenes y no en el hecho violento explícito” (1999, 285). Tales afirmaciones se extienden más allá del caso colombiano y aparecen en discursos internacionales sobre el papel del arte en la justicia transicional y en los procesos de verdad y reconciliación (Cohen 2003; Liebmann 1996; Riaño-Alcalá y Baines 2011; Shank y Schirch 2008; Zelizer 2003). En esta literatura, el arte es concebido como un medio de expresión libre, distinto al tipo de informes basados en versiones “oficiales” y, por tanto, en algunos sentidos, excluyentes. El arte, cuando es creado por las víctimas de la violencia, constituye una fuente de memoria y verdad “alternativa”, una fuente de curación y una forma de ofrecer testimonio que subvierte potencialmente las limitaciones estructurales de la testificación oral y de los textos escritos (Adams 2013; Agosin 1996; Isbell 1998; Milton 2009, 2013; Riaño-Alcalá 2006).

Yolanda Sierra León (2015) ofrece un marco valioso para evaluar las diferentes formas de arte que se están produciendo sobre el conflicto colombiano y sus relaciones con procesos oficiales de reparación integral. Sierra propone tres categorías: “1. Obras originadas en una decisión judicial o estatal como medio de reparación a las víctimas; 2. obras de arte provenientes de la propia iniciativa de los artistas, y 3. obras o prácticas artísticas que realizan las víctimas que han sufrido violaciones a sus derechos humanos” (2015, 77). Explica que, sin negar la importancia

en octubre de 2014, más de 50 obras han sido registradas y siguen publicando nuevas entradas todas las semanas. Para más información, visitar: www.oropendola.com.co

y valor de los proyectos artísticos de las víctimas, estos no pueden ser considerados como parte de la reparación integral de las mismas por varias razones, principalmente, porque si bien las iniciativas de las víctimas son una forma de “auto-reparación”, esta le restaría responsabilidad al Estado (por acción o negligencia), el cual tiene la obligación de proveer los recursos para realizar la reparación simbólica.

En concordancia con la categorización propuesta por Sierra, este artículo busca enfocarse en la última, es decir, en el arte hecho por víctimas del conflicto de forma autónoma como una forma de lidiar con la experiencia. En mi aproximación al fenómeno, es central reconocer que el concepto de víctima es tanto legal y político como vivencial, es decir, es parte de un ámbito social. Así, en lo que sigue pretendo aproximarme teóricamente a la relación que existe entre las obras de arte de las víctimas como medio de expresión de las experiencias de violencia y, a la vez, como objetos que circulan en el ámbito político.

En consecuencia, el presente artículo no tiene la intención de abordar temas legales acerca de cómo realizar adecuadamente la reparación simbólica. Sin embargo, sí considera el vínculo entre el arte creado por víctimas del conflicto y los procesos legales de reparación integral en Colombia. En concreto, propongo que el arte realizado por víctimas del conflicto contribuye a la visibilización de los hechos violentos, las formas de victimización. A la vez, ayuda a sensibilizar al resto del país frente a estos hechos. Así, es necesario contemplar tales formas de arte no solo como resistencia y lucha, sino como testimonios no oficiales que inciden en la visión política, social, y legal a la hora de proveer reparaciones a las personas víctimas del conflicto (Castillejo, 2013).

VISUALIDAD, VERDAD Y GOBERNANZA

En el arte visual la forma importa. Es decir, las formas visuales son distintas al texto de carácter técnico y, por esto, las condiciones particulares de su creación y circulación merecen atención cuando se quiere comprender algunas formas de expresión cultural, producción de conocimiento y sociabilidad. Sin embargo, las formas visuales no están exentas de las influencias de discursos hegemónicos y proyectos políticos. Al contrario, al estar entrelazadas con las relaciones de poder, son herramientas potenciales para la opresión o la resistencia y permiten revelar ciertas cosas pero, al hacerlo, ocultan otras. En consecuencia,

sugiero que el análisis debe considerar cómo lo visual se mueve entre los espacios de protesta política, el luto social y las exaltaciones del estado de transición y reconciliación.

A partir de la literatura especializada acerca de la visualidad y la gobernanza, construyo una aproximación a la creación de las artes visuales realizadas por las víctimas del conflicto armado en Colombia. Los académicos han prestado especial atención a los artistas profesionales que trabajan en temas relacionados con conflictos armados dentro y fuera de Colombia (véase Bal 2010; Bell 2014; Bennett 2005; Brock, McGrady y Meade 2010; Jelin y Longoni 2005; Schuster 2005; Silva-Cañaverall 2012). Sin embargo, la atención a la creación de arte realizado por las víctimas no ha recibido el mismo trato. Por esta razón, este artículo centra sus reflexiones en las representaciones de vivencias individuales y colectivas de violencia que se plasman en las obras de las víctimas del conflicto armado colombiano.

Las artes visuales de las víctimas, aunque no tienen peso jurídico en sí mismas, impregnan los discursos de la justicia, las reparaciones legales y la reconciliación. Por ello, este artículo no ahondará en los análisis que equiparan el arte de las víctimas con la resistencia o en aquellos que lo ven como una alternativa a los modos oficiales de crear verdades. En dirección opuesta a estos enfoques, este trabajo aborda la cuestión acerca de cómo tanto las artes visuales como los modelos de justicia restaurativa comparten una creencia común, a saber, el poder del arte para poner de manifiesto verdades esenciales acerca de la violencia. Dicho de otro modo, ambos confían en la capacidad que tienen las formas visuales para iluminar los hechos históricos. Otro elemento común en ambos procesos, tanto el que se evidencia en la producción creativa como el proceso de justicia restaurativa, es que la exposición de “la verdad” surge a partir de la capacidad de las víctimas para representar y narrar su propia experiencia de victimización. Por lo tanto, examinaré el arte hecho por las víctimas en diálogo con las restricciones legales y políticas que definen la condición de víctima.

Considero que las artes visuales creadas por víctimas son el centro de las percepciones nacionales de la condición de víctima, pues la creación artística está involucrada en la política de verdad y reconciliación que requiere que uno se haga visible a sí mismo y a su victimización en la forma correcta (Strathern 1988; Theidon 2013). Lo que está en juego,

entonces, es la capacidad de expresar con eficacia la propia experiencia individual con la victimización, mediante formas que sean viables y que legalmente sean acordes con los sentimientos nacionales y los discursos sobre la resolución del conflicto. Por esta razón, es importante pensar críticamente la relación entre las iniciativas artísticas (informales) de las víctimas y los procesos formales de reparación.

En lo que sigue, analizaré la política de la producción artística y, más ampliamente, de los artistas y las subjetividades en el marco de un conflicto violento. Más allá del contexto de la producción, abordaré la literatura sobre imágenes y visualidad para atender a la vida social de las formas artísticas que producen las víctimas. Además, examinaré la relación entre la transparencia y las cuestiones de gubernamentalidad, nación y métodos de justicia restaurativa. Por último, reflexionaré acerca de la contradicción que surge entre visibilidad y ocultamiento, pues las iniciativas de justicia transicional y de verdad, incluyendo las prácticas artísticas de las víctimas, se desarrollan junto con la violencia que continúa.

SUBJETIVIDADES ARTÍSTICAS Y LA CONDICIÓN DE VÍCTIMA

La literatura en antropología acerca del arte ha centrado su atención en la relación entre el proceso de creación y la subjetividad. Algunos antropólogos han argumentado a favor de una aproximación al arte de producción no occidental que no esté basada en las concepciones de lo “primitivo”, “atemporal” y “tradicional” (Errington 1998; Price 1989). Estas aproximaciones permiten romper con las categorías coloniales que distinguen al artista del artesano y el arte de la artesanía. En consecuencia, los antropólogos han redirigido su atención hacia los artistas como productores culturales cuyo uso de los medios de comunicación visual “a la vez reflexiona y construye conciencia, identidades, categorías sociales y historias” (Mahon 2000, 470). Al reconocer a los artistas como actores sociales, estos enfoques dan lugar a la política de auto-representación, la cual desafía los discursos hegemónicos y las limitaciones políticas dentro de las cuales están inscritos los medios visuales (George 2010; Ginsberg 1994; Myers 1991; Turner 1991; Winegar 2006).

A pesar de estos cambios en los estudios antropológicos sobre el arte en términos más generales, el enfoque académico respecto a la producción de arte basado en el conflicto reproduce los rasgos del

binario artista/artesano, en el cual el arte profesional es considerado “político”, pero el arte de las víctimas se trata como resistencia colectiva o como una forma de terapia. A partir de un breve análisis del enfoque antropológico sobre la producción artística, destacaré la necesidad de un debate más matizado acerca del arte de las víctimas, en el que reconozco su producción como heterogénea y políticamente limitada, pero, a la vez, como una forma de protesta. En otras palabras, propongo un análisis de este tipo de arte que ofrece a las víctimas las mismas cualidades que los antropólogos atribuyen a los artistas profesionales —emocional, creativo, genial, cultural y políticamente motivado—.

Con el fin de examinar las nociones kantianas de la estética como la belleza inherente en lo social (Kant 1987), los análisis sociológicos del arte destacaron los “mundos de arte”, es decir, la red de individuos y los espacios que definen la vida de los objetos del arte (Becker 1982) y, asimismo, la producción social de estéticas y del gusto (Bourdieu 1984, 1993). Partiendo de este trabajo, los antropólogos han prestado atención a las maneras en las cuales los artistas participan en los mercados de arte transnacionales (Chibnik 2003; Marcus y Myers 1995; Myers 2002; Philips y Steiner 1999; Steiner 1994); hablan de temas de la modernidad y el nacionalismo (Field, 1999; George 2010; Winegar 2006) y emplean narrativas visuales que se presentan como paralelas o, incluso, contradicen historias oficiales (Fabian 1996; McGranahan 2012; Strassler 2006; Uribe 1999). Siguiendo a Alfred Gell (1998), estos trabajos etnográficos no se centran en la calidad técnica de las obras visuales, sino que el análisis apunta, más bien, hacia la movilización de la estética dentro de contextos sociales específicos.

En el contexto de un conflicto violento, los académicos frecuentemente examinan las intenciones creativas y el mensaje político del artista o cuestionan la ética de la representación, mercantilización y la estetización de la violencia⁶. Por ejemplo, los académicos de la

6 Por supuesto hay artistas profesionales que son víctimas de los conflictos. Sin embargo, la mayoría de los análisis del arte profesional sobre temas de violencia suponen que el artista está representando las experiencias de los demás o que está representando una visión generalizada de la violencia con propósitos políticos. Una excepción, sin embargo, es el caso que estudia la antropóloga Gómez-Barris (2009) de un artista profesional chileno, quien, debido a su de-

antropología, la sociología y la historia del arte han considerado el arte político profesional en términos de su capacidad para generar respuestas emocionales (Bennett 2005; Coombes 2011; Domínguez et al. 2014), así como en su potencial para fomentar la conciencia política o crítica (Ball 2010; Bell 2014; Jelin y Longoni 2005; Ordóñez Ortégón 2013; Rancière 2004, 2010), o para recordar los acontecimientos trágicos (Guerin y Hallas 2007; Hite 2012; Hornstein y Jacobowitz 2003; Huyssen 2003). Así, estos análisis ofrecen un enfoque multidimensional de los artistas individuales y permiten destacar tanto el potencial como las limitaciones de su trabajo dentro de un clima político tenso.

En contraste con lo anterior, las investigaciones sobre el arte que producen las víctimas tienden a perpetuar la estructura de análisis de un arte colectivo y tradicional. Al tratarse de una categoría de individuos marginados bajo el concepto de “víctima”, el arte que producen se entiende frecuentemente como una representación del sufrimiento colectivo (Adams 2013; Agosín 1996; Milton 2009, 2013). En muchos casos de violencia extrema, las más afectadas por la guerra son las mismas poblaciones que han sido históricamente marginadas por la sociedad. En América Latina esto ha dado lugar a la sobrerrepresentación de las víctimas indígenas y afro-latinas de la violencia. Este fenómeno ha fortalecido las concepciones antropológicas del arte de las víctimas que lo equiparan con la artesanía. De acuerdo con esta visión, las formas de arte artesanal han sido adaptadas para representar experiencias de violencia, por ejemplo, como en las pinturas de tabla en el Perú (González 2010).

Atender a la experiencia colectiva de la violencia es crucial para demostrar sus efectos sistemáticos y generalizados. Sin embargo, la tendencia a analizar el arte de las víctimas exclusivamente a la luz de su expresión colectiva de resistencia puede, en algunos casos, ocultar la variabilidad propia de la experiencia individual y las formas en que la resistencia se construye contra y dentro de discursos hegemónicos. En referencia al caso del Perú y su proceso de pos-conflicto, Cynthia Milton indica que “como el arte está tal vez menos atado al pasado, a los hechos o a otros medios por medio de los cuales se cuenta la verdad, el arte permite que el ‘inimaginable’ sea imaginable y proporciona nuevos

tención durante la dictadura de Pinochet, creó obras relacionadas con su experiencia de detención y tortura.

marcos o cuadros con los cuales es posible construir nuevas narrativas” (2013, 18). En virtud de su forma, Milton sugiere que el arte puede escapar del poder totalizante del Estado y servir como una forma alternativa de contar verdades. Milton reconoce “otras” formas de arte visual que hay en Perú y que sirven para difundir historias militarizadas y heroicas de la guerra civil. Sin embargo, este análisis no considera que las artes visuales que crean las víctimas siempre hacen parte de círculos más amplios de mediación visual. Es decir, hace falta reconocer que ciertas formas visuales, incluyendo el arte de las víctimas, también se inscriben en una estética internacional propia de la justicia transicional. Empero, no por entrar en conversación con esta, el arte pierde las intenciones y motivaciones propias. Sin embargo, es importante considerar cómo los diálogos entre expresiones artísticas y procesos de justicia transicional desembocan en la formación de nuevos debates y negociaciones sobre los términos memoria, justicia, verdad y paz. Además, como estas imágenes circulan en contextos regionales, nacionales e internacionales, no solo entran en nuevos “marcos de referencia” (Spyer y Steedly 2013), sino que se enfrentan con una visión más limitada, dado su gran público (Strathern 1993).

Aunque es posible considerar que el arte de las víctimas sirve para resistir y protestar, busco un análisis más matizado de la política y el potencial de estas obras visuales. García Canclini lamenta que, pese a las nociones cada vez más complejas y multifacéticas del poder, “las nociones de resistencia muestran una inercia increíble” (2014, 140). Parcialmente, Canclini apunta a la “delgadez” de los conceptos de resistencia relativos a la diversidad de las personas que buscan alternativas al poder. Extiendo este concepto aún más y señalo que en el análisis del arte de las víctimas hay un vacío en la investigación etnográfica sobre cómo las formas visuales de resistencia entran en contacto con y son cooptadas o potencialmente resignificadas por intereses paralelos o contrarios. Entonces, ¿qué podemos aprender acerca de la política de ser víctima cuando consideramos el arte de las víctimas en relación (en lugar de en oposición) con los discursos jurídicos acerca de las reparaciones a estas y la “verdad”? ¿Cómo se hacen visibles las subjetividades de los artistas y las víctimas a través del arte y de qué manera estas subjetividades combaten o reafirman concepciones nacionales de la violencia y la diada victimario-víctima? En la representación de la “violencia colectiva”,

¿cuáles son las subjetividades de las víctimas que se resaltan y cuáles las que se silencian? ¿Cómo negocian los artistas individuales el balance entre representar el sufrimiento individual y el colectivo en un contexto que suele ser una mezcla de protesta, terapia y, a la vez, un intento de hacer que la propia experiencia sea visible?

Además, debido al enfoque que privilegia la construcción de los medios visuales como expresiones crudas de dolor o resistencia, suele concederse menos atención a la estética de las obras en sí y a lo que pueden revelar acerca de las políticas de representación y los límites a la estetización del sufrimiento de las víctimas. ¿Por qué, por ejemplo, los tapices acolchados se han vuelto icónicos internacionalmente como expresiones de mujeres, de victimización y de violencia? (Adams 2013; Agosín 1996; Estripeaut Bourjac 2013). Y, asimismo, ¿qué podría decirnos sobre los sentimientos nacionales e internacionales un análisis más profundo de esta forma estética respecto a las formas apropiadas, y con enfoque de género, del luto o de las expresiones de dolor?

Más adelante, mostraré en detalle que esto es relevante en el contexto particular de la justicia transicional y en la cúspide de un posible cese al fuego permanente en Colombia. Los términos de una futura comisión de la verdad y las nociones de reconciliación y reparación están siendo definidos legal y simbólicamente en la imaginación del público. Las artes transitan en este ámbito complejo y en el proceso se resignifican, así que jamás representan únicamente resistencia o propaganda del Gobierno. Con el fin de analizar mejor la política de este movimiento, este artículo se dirige hacia la literatura sobre las imágenes y la visualidad.

IMÁGENES, VISUALIDAD Y TRANSPARENCIA

La literatura sobre imágenes y visualidad nos llama la atención sobre las “políticas de ver” (*politics of seeing*), al igual que acerca de las nociones de transparencia y el potencial emocional de las imágenes. Sin embargo, el análisis aquí propuesto está conectado con los medios artísticos utilizados en Colombia y con los individuos que los hacen. Por esta razón, argumento que la literatura que se centra en imágenes reestructura nuestro análisis para enfatizar la forma en que los medios visuales son configurados desde dentro y en contra de las limitaciones particulares. En lugar de centrarse principalmente en quien produce imágenes, las investigaciones antropológicas sobre imágenes tienden

a considerar la vida de estos elementos visuales cuando circulan e interactúan con la gente. Spyer y Steedly, por ejemplo, invitan a una consideración sobre “las formas en las cuales las imágenes existen (*take place*) en mundos más amplios y el papel que desempeñan en proyectos poéticos de creación de mundo (*poetic world-making*) y transformaciones políticas” (2013, 8). De igual manera, Marilyn Strathern nos recuerda que “las imágenes a la vez contienen y suscitan interpretaciones” (1990, 169). Estas autoras no solo llaman la atención sobre la formación de las imágenes en “mundos más amplios”, sino también sobre su capacidad para estimular interpretaciones experienciales de los espectadores.

Spyer y Steedly proponen que “es la mayor movilidad de la imagen, su capacidad afectiva y mayor potencial para la resignificación y apropiación” (2013, 30), lo cual fomenta el análisis sobre la vida social y política de las imágenes a medida que interactúan con públicos diversos. Las imágenes trascienden las barreras del lenguaje y la alfabetización, aunque siempre exigen “marcos de referencia” para comunicar su significado (Spyer y Steedly 2013). Debido a la inmediatez del contacto que provoca lo visual, algunos académicos han vuelto a teorías del afecto para analizar cómo las imágenes provocan las reacciones emocionales y corporales. Tales discursos frecuentemente envisten a las imágenes de cualidades de agencia (Gell 1998), le atribuyen a las artes capacidad “para transformar la percepción” (Bennett 2005, 10), o para evocar deseos (Jones 2010), o bien hablan de la manera en que “las imágenes que se mueven alrededor nuestro [...] nos conmueven” (Spyer y Steedly 2013). En un contexto de violencia extrema, la historiadora del arte Jill Bennett (2005) sostiene que las artes visuales (creadas por profesionales) tienen el potencial de generar simpatía en los espectadores, lo cual podría provocar un pensamiento más profundo y una mayor cantidad de acciones. En una concepción menos idealizada, las imágenes pueden evocar el terror, bien mediante la estetización de los actos violentos, como ocurre en Colombia (Taussig 1987, 2003; Uribe 2004), o como una estrategia para generar miedo y justificar, así, el uso extrajudicial de poder del Estado, como ha sucedido en Estados Unidos después de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001, ya que las imágenes que circulan como memorias del hecho fortalecen el apoyo a la llamada “guerra contra el terrorismo” (Butler 2006).

Estos ejemplos demuestran la forma en que la visualidad sugiere nuevos marcos para la comprensión de la relación material y experiencial entre imágenes y audiencias. Ahora bien, volviendo al tema del arte de las víctimas, podríamos preguntarnos: ¿cuáles son las audiencias imaginadas por estas obras? y ¿cómo es que estas imágenes generan reacciones emocionales en los espectadores nacionales e internacionales? En su reflexión sobre expresiones de odio y rabia en el arte de un nativo de Canadá, el antropólogo Alejandro Castillejo resalta que los “testimonios pueden respaldar o derivarse del discurso público. En estos contextos, una víctima enojada y que no perdona [...] tiene que rendirse a la que sí perdona, por el bien de la unidad nacional y la reconciliación” (2013, 20). Así, mientras los conceptos textuales y emocionales abren espacio para algunas interpretaciones de una obra de arte o un testimonio, es importante también preguntarse: ¿cuáles interpretaciones no aparecen en la circulación de dichas obras y por qué?

Aunque este análisis comenzó distinguiendo entre imágenes y textos, es necesario también tener en cuenta las similitudes que hay entre ambos. Desde su formación hasta su posterior circulación, las imágenes exigen una atención crítica sobre lo que se hace visible y comprensible a través de la forma visual. Es decir, análogamente al análisis de Foucault (1995) sobre el discurso y el alcance de lo que es cognoscible mediante los límites del lenguaje, las imágenes también exhiben formas de conocimiento y limitan la percepción visual. Estas limitaciones pueden explicarse por la elección de cierto tipo de estética, de público o a causa de (des) información contextual que altera las posibilidades de interpretación. Marilyn Strathern (1993), por ejemplo, hace énfasis en las limitaciones del espectador, insistiendo en que la visión se materializa a través del cuerpo, de modo que siempre está limitada en su capacidad para ver las múltiples capas de las imágenes.

Aunque las imágenes incluyen un amplio rango de medios, la fotografía es notable por su asociación particular con la transparencia (Strassler 2010). En el contexto de la violencia en América Latina, varios académicos han analizado el uso de las fotografías y los medios de comunicación como forma de llevar visual y visceralmente la violencia al espacio doméstico (Laplante y Phenicie 2010; Poole y Rojas Pérez 2011; Torres 2014). A pesar de que varias imágenes de violencia gráfica se publicaron

en Guatemala con la intención de promover la conciencia pública, estas construyeron una historia nacional de la guerra que (inadvertidamente) terminó apoyando el régimen militar al ocultar de la visión pública la violencia contra la población indígena (Torres 2014). Karen Strassler (2004), en línea con Torres, habla del encanto de la fotografía, pues da la impresión de ser, supuestamente, una fuente de objetividad, verdad y transparencia. En consecuencia, Strassler examina los debates sobre la violación en Indonesia y sostiene que, precisamente a causa de la supuesta transparencia de la fotografía, es necesario “investigar cómo [la] visualidad en sí misma está implicada en el mantenimiento de una esfera del reconocimiento político que puede ser entendida a través de un enfoque de género” (2004, 691).

VER PARA CREER: LAS FORMAS VISUALES DE LA PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO

Walter Benjamin propuso el concepto de “inconsciente óptico” como reacción al desarrollo de la fotografía y el cine (1980). Benjamin llamó la atención sobre el hecho de que estas herramientas mecánicas ofrecían acceso visual a los elementos de la vida que antes eran imperceptibles (visualmente) y, por tanto, inconscientes para los seres humanos. Bajo la premisa de la Ilustración y el descubrimiento científico, la tradición occidental ha privilegiado la visión por su poder de discernir algunos hechos y “verdades” sobre el mundo de una manera en que los demás sentidos no pueden (Haraway 1988; Jay 1991). No obstante, como Foucault (1991, 1995) ha demostrado en su análisis del panóptico, el potencial de la visión para revelar también se ha convertido en una forma de vigilancia. En este contexto, el poder de la “mirada” es fundamental para la gubernamentalidad y las biopolíticas. En este sentido, esta visión vigilante trae consigo su opuesto, es decir, el uso de las desapariciones forzadas o la censura como una forma de violencia que, asimismo, encuentra su lógica en la ideología de la visión (Taussig 1992).

Acerca de la relación entre gobernanza y lo visual, desde el campo académico se ha propuesto que la visualidad y la estética también contribuyen a la formación y mantenimiento del Estado-nación (Anderson 2006; Bhabha 1990; Coronil 1997; Foucault 1991; Geertz 1980; Mookherjee 2011a; Stoler 2004; Strassler 2010; Taussig 1997). El trabajo fundamental

de Benedict Anderson sobre el tema saca a la luz conexiones de gran alcance sobre cómo las formas visuales, por ejemplo, los medios impresos, mapas y museos, sirvieron de base para el establecimiento de la nación. Para Anderson, lo visual sirvió para “imaginar” el espacio de la nación, y, por lo tanto, para hacerlo gobernable (2006). Clifford Geertz, en su obra *Negara: el teatro del Estado en el siglo XIX de Bali* (1980), considera, de manera similar a Anderson, que el teatro se usó como un medio visual a través del cual el Estado, literalmente, presentó su poder a los ciudadanos. Sobre la base de estas reflexiones, los académicos han considerado la utilización de la estética para la construcción de la nación, por ejemplo, mediante la narración (Bhabha 1990), empleando su fachada mágica (Coronil 1997; Taussig 1999, 1997), la fotografía como “testigo” (Strassler 2010) o por medio de los museos y las exhibiciones conmemorativas (Mookherjee 2011a, 2011b).

Algunos estudios también enfatizan en el Estado-nación como una formación moderna ligada a la reestructuración colonial y post-colonial de la soberanía geopolítica (Anderson 2006; Scott 1998). Sin embargo, las condiciones bajo las cuales actualmente es posible (re)definir los Estados-naciones son distintas. En su genealogía de la justicia transicional, Ruti Teitel afirma que, a finales del siglo XX, “la justicia transicional cambia de ser la excepción a la norma [...] a convertirse en un paradigma del Estado de derecho” (2003, 71). La implementación de los modelos internacionales de derechos humanos y la resolución de conflictos han llegado a definir los contornos jurídicos y políticos locales del establecimiento de los Estados-naciones democráticos (Hayner 2011; Hardt y Negri 2000; Merry 2006). No obstante, a diferencia de la formación post-colonial de naciones, la justicia transicional busca establecer la posibilidad de una nación (re)definida por medio de un examen público de la violencia pasada y la revelación de verdades importantes.

Los reportajes de texto han sido criticados por la manera en que revelan algunas verdades y ocultan otras, no obstante, la esfera visual de los procesos de justicia transicional ha sido menos atendida. Empero, la justicia transicional y las comisiones de verdad y reconciliación operan de manera similar a la construcción de la nación, de modo que transitan en una lógica de revelación o visibilización del pasado. De hecho, ir más allá de la violencia hacia un futuro democrático depende del poder de

la justicia transicional para proporcionar evidencia y transparencia acerca de lo acontecido en el pasado (Bickford 2000; Hardt y Negri 2000; Hayner 2011; Teitel 2002, 2003).

Martin Jay cita la Primera Guerra Mundial como el momento en que los individuos “experimentaron una pérdida palpable de la confianza en el ojo” (1991, 15). Mediante el análisis de las producciones artísticas que siguieron a la Primera Guerra Mundial, Jay demuestra la ansiedad frente a la visión y su capacidad de transmitir la realidad. A pesar de los cambios que Jay percibe en el registro artístico y literario, aún es posible argumentar que el poder de la visión no se ha “caído del pedestal”. Al contrario, el poder de la visión adopta una nueva forma en las nuevas tecnologías que se están desarrollando para mejorar nuestra capacidad de “ver” el enemigo (Butler 2006), pero, a la vez, mantiene su supremacía en el énfasis del testigo y el testimonio que continúa siendo fundamental para la justicia transicional, la verdad y la reconciliación (Blair 2008; Hayner 2011; Jelin 2003; Theidon 2013). A la luz del movimiento generalizado del arte de las víctimas en Colombia (y en otros lugares), es crucial tener en cuenta cómo estas imágenes se forman y circulan en torno a la justicia transicional. ¿De qué manera las aspiraciones de transparencia crean y eclipsan las posibilidades de representar experiencias de violencia? ¿Cuál es la relación entre el arte de las víctimas y las concepciones jurídicas de la verdad, la reconciliación y la reparación?

LA CONDICIÓN DE VÍCTIMA Y LA EXPECTATIVA DE LA VISIBILIDAD

Más allá de la política de la visibilidad y el supuesto valor de la revelación, es necesario considerar el otro lado, es decir, el secreto y la ocultación. Como Olga González (2010) y Michael Taussig (1999, 2003) han demostrado en su trabajo en Perú y Colombia respectivamente, las verdades no solo se revelan mediante actos públicos de testimonio y visibilidad. Por el contrario, los “secretos públicos” son una forma común a partir de la cual las verdades se vuelven conocidas, aunque aún no sean discutidas tan fácilmente. Así, mirando más allá del velo de la visualidad y la transparencia, es necesario llamar la atención sobre las políticas de representación y sobre cómo algunas verdades pueden hacerse visibles y conocidas, mientras que otras pueden permanecer “detenidas” para la liberación posterior (McGranahan 2010) o simplemente como el

conocimiento compartido que no se discute por temor a generar más violencia (González 2010; Taussig 1992, 1999; Theidon 2013).

Este último punto es crucial en el contexto colombiano, en el cual la amenaza persistente de la violencia está bien documentada. Así, mientras que algunos sectores de la sociedad colombiana están utilizando las artes visuales para “visibilizar” su condición de victimización, nuevas víctimas se forman y redefinen los márgenes de la guerra y el Estado. Si adoptamos la noción de las comunidades imaginadas de Anderson (2006) en Colombia, podemos entonces considerar la forma en que las artes visuales creadas por las víctimas contribuyen a construir un imaginario nacional tanto sobre el tipo de violencia que se vive (desplazados, violaciones sexuales, minas antipersonales, masacres, desapariciones) como acerca del perfil de las víctimas (clase, género, y etnicidad). En ese sentido, las artes visuales participan en la formación del sujeto-víctima y, a la vez, se enfrentan con percepciones generales sobre *quiénes* son las víctimas —de clase baja, campesinos, de una complejión de piel más oscura y, frecuentemente, feminizadas—. Por otro lado, sus narrativas visuales trazan un mapa con referentes geográficos que indican a los ciudadanos dónde ha ocurrido la guerra y, a la vez, dónde ha fallado el alcance del Estado. O, como plantea Carlos Eduardo Satizábal refiriéndose a una conciencia pública del conflicto en Colombia, “pareciera que solo la memoria artística de los hechos de la vida colectiva fuera nuestra única memoria común” (2005, 99). Es precisamente la capacidad de hacer visible “exitosamente” esta violencia lo que en muchos casos provoca que los organismos estatales e internacionales inviertan en reparaciones y en las necesidades básicas (e históricamente olvidadas) de las comunidades, como los sistemas de alcantarillado o agua potable⁷. Sin embargo, mientras que algunas comunidades se reincorporan al imaginario nacional, otras

7 Aunque no está dentro del alcance de este artículo elaborar en detalle los procesos de reparación de la Unidad de Víctimas, sí quisiera resaltar que el desarrollo rural general en Colombia está íntimamente ligado al proceso de reparar a las víctimas. Por lo tanto, la capacidad de visibilizar su status de víctima está conectada con medidas de desarrollo y acceso a derechos ciudadanos básicos. Sin embargo, las limitaciones de la Ley de Víctimas y su proceso de administrar reparaciones ha causado muchas críticas sobre situaciones en las cuales las reparaciones simbólicas no cuentan con el cumplimiento de condiciones básicas necesarias para todos los ciudadanos.

son simplemente empujadas con aún más fuerza hacia los márgenes, quedando, literal y figurativamente, fuera de vista.

De manera similar al “ángel de la historia” de Benjamin (1968[1955]), las víctimas sometidas a los procesos de verdad y reconciliación están obligadas a mirar simultáneamente hacia atrás, a la violencia vivida, y hacia adelante, a un futuro post-conflicto. Es decir, las víctimas frecuentemente cargan el peso de hacer visible su propia victimización con el fin de forjar los términos de su futura vida como nuevos ciudadanos-sobrevivientes (Ross 2003; Theidon 2013). En este proyecto está implícita la suposición de que lo que sucedió en el pasado ya no está ocurriendo en el presente y, en virtud de este proceso, no se repetirá en el futuro. Este sentimiento de no repetición se popularizó mediante la consigna popular: “Nunca más”, acuñada después de la Segunda Guerra Mundial y, posteriormente, adoptada en zonas de conflicto en proceso de transición (Mookherjee 2011b). Es esta última suposición, la de no repetición, la que hace necesaria la reflexión sobre el caso de Colombia, puesto que en este país el final de la guerra no significa ni ha significado, de ninguna manera, el final de la violencia. Así ocurrió, por ejemplo, con el proceso de desmovilización de las AUC, a partir del cual fueron promovidas varias iniciativas de reconciliación y búsqueda de la verdad que llevan diez años en curso, a pesar de que la guerra no ha terminado con otros grupos insurgentes y de que, de hecho, los combatientes desmovilizados continúan “removilizándose” en grupos emergentes nombrados Bandas Criminales (BACRIM).

En este sentido, el arte creado por las víctimas en Colombia siempre pone de relieve la violencia del pasado, pero sin olvidar la injusticia que perdura en el presente, no solo porque perduran los actos violentos, sino porque la consolidación de versiones de la verdad aceptadas por todos los actores implicados, las reparaciones y las medidas de justicia requeridas aún no han sido logradas. Por esta razón, las imágenes creadas por las víctimas cuentan historias diferentes. Por un lado, quizás cuentan la historia de una masacre, pero también relatan la historia de la impunidad, de un hecho de que no tienen respuesta, porque no siempre es posible establecer con certeza por y bajo las órdenes de quién fue llevada a cabo la masacre. Pero además, los líderes de las comunidades que buscan respuestas siguen siendo amenazados de muerte por su búsqueda de la verdad o por intentar

volver a sus tierras⁸. Así, el sistema de terror es continuo. Es en esta continuidad temporal —de la cual los acontecimientos violentos no se detienen debido a la falta de justicia y las amenazas persistentes— que la generación de formas de arte, que son parte del ejercicio del derecho a hacerse visible, tiene lugar al mismo tiempo que las presiones por mantenerse invisible. En este contexto, destaco un cisma conceptual que hace eco en toda la política colombiana a lo largo del tiempo: el hecho de que los esfuerzos prolíficos para contar y “hacer visibles” los recuerdos de la violencia pasada no pueden responder adecuadamente a la persistencia de la violencia en el presente.

CONCLUSIÓN

Como he señalado a lo largo del texto, las formas visuales han pasado a ser un medio ampliamente utilizado por las víctimas para representar la violencia en Colombia. Lo anterior se debe, en parte, a que el aparato legal para rendir testimonio no está completamente consolidado, por lo cual estas representaciones visuales ofrecen una mejor aproximación a las experiencias de violencia vividas; lo que posibilita a la vez la formación de una narrativa visual de la condición de víctima. Además, estas obras destacan superposiciones entre los esfuerzos nacionales para narrar la memoria histórica de la guerra y la experiencia corporeizada de la memoria que se expresa mediante la práctica del arte. Una futura investigación etnográfica sobre la creación y circulación de estas formas visuales debería abordar las intersecciones entre las experiencias de violencia vividas y el ámbito político que enmarca su interpretación y significado a escala nacional.

En suma, este artículo ofrece un análisis de la producción y circulación de las formas de arte-memoria de las víctimas, enfatizando en

8 Somos Defensores (una ONG colombiana) reportó un aumento en el número de amenazas contra los defensores de derechos humanos de 209 en 2013 a 488 en 2014 (SIADDHH 2014). En 2013 Human Rights Watch publicó un reporte denunciando las amenazas y problemas de seguridad para reclamantes de tierras (Human Rights Watch 2013). Además de las amenazas documentadas públicamente, existe preocupación por la seguridad en los discursos de los líderes en regiones profundamente afectadas por la violencia. Tal es el caso en los Montes de María, Bolívar, donde cuestiones de seguridad y protección siguen siendo un tema de discusión para los líderes locales.

la relación entre la subjetividad de las víctimas y el proceso de traducir su victimización a una forma tanto política como estéticamente visible. Mi análisis llama la atención sobre las maneras en que la condición de víctima, la verdad histórica y la expectativa de visibilidad/transparencia son mutuamente constituidas como parte de las metas de los procesos de justicia restaurativa. Es decir, en lugar de ver la condición de víctima, la verdad histórica y la visibilidad como componentes separados de la resolución de conflictos, destaco cómo se espera que cada uno permita reforzar el objetivo de una transición a la paz.

Así, en lugar de asumir una relación entre artes visuales producidas por las víctimas y resistencia o contra-memoria, planteo preguntas relacionadas con la presunta transparencia de lo visual: ¿qué formas de violencia se pueden “hacer visibles” mediante el arte de las víctimas?, y ¿cómo las circunstancias políticas obstruyen la posibilidad de que ciertas “verdades” visuales lleguen a ser vistas públicamente? Además, abordo el enigma temporal de emplear los métodos del post-conflicto en medio de la guerra, en la cual el arte se transforma en una forma de sanación, denuncia y resistencia. Los términos para dar “fin” a la guerra en Colombia serán definidos desde múltiples lugares: la legislación nacional e internacional, las mesas de negociación, las campañas políticas y, eventualmente, una comisión de la verdad. Sin embargo, el tráfico visual de la memoria, la historia y la verdad no se debería pasar por alto.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a los dos evaluadores anónimos seleccionados por los editores del Comité Editorial de *Maguaré*, cuyos comentarios fueron estimulantes y valiosos. También quiero agradecer a mi asesora, la Dra. L. Kaifa Roland, así como a los demás miembros de mi Comité Doctoral: Dra. Donna Goldstein, Dra. Carla Jones, Dra. Carole McGranahan y Dra. Jen Shannon, quienes me han brindado discusiones clave en el desarrollo del marco teórico elaborado aquí. También agradezco la Dra. Myriam Jimeno, y a su grupo de investigación Conflicto Social y Violencia de la Universidad Nacional de Colombia, por su apoyo institucional y académico durante mi investigación. Finalmente, gracias a Helena Sanin Uribe por su ayuda editorial. El trabajo de investigación ha sido apoyado por la Tinker Foundation a través del Latin American Studies Center (LASC de CU Boulder), Center for Advancement of Research and

Teaching in the Social Sciences (CARTSS de CU Boulder) y mediante el Cartwright Fellowship y Pre-Dissertation Graduate Student Research Grant del Departamento de Antropología de CU Boulder.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adams, J. (2013). *Art against Dictatorship: Making and Exporting Arpilleras Under Pinochet*. Austin: University of Texas Press.
- Agosin, M. (1996). *Tapestries of Hope, Threads of Love: The Arpillera Movement in Chile, 1974-1994*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.
- Bal, M. (2010). *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bell, V. (2014). *The Art of Post-Dictatorship: Ethics and Aesthetics in Transitional Argentina*. Nueva York: Routledge.
- Benjamin, W. (1968). *Illuminations: Essays and Reflections*. Nueva York: Schocken Books.
- Benjamin, W. (1980). A Short History of Photography. En *Classic Essays on Photography* (pp. 199-216). New Haven: Leete's Island Books.
- Bennett, J. (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: University of Stanford Press.
- Bhabha, H. K. (1990). *Nation and Narration*. Londres: Routledge.
- Bickford, L. (2000). Human Rights Archives and Research on Historical Memory: Argentina, Chile and Uruguay. *Latin American Research Review* 35(2), 160-182.
- Blair Trujillo, E. (2008). Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s). *Estudios Políticos* 32, 85-115.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Nueva York: Columbia University Press.
- Brock, L., McGrady, C. y Meade, T. (2010). Taking Sides: The Role of Visual Culture in Situations of War, Occupation, and Resistance. *Radical History Review* 106, 1-3. doi: 10.1215/01636545-2009-017
- Butler, J. (2006). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Nueva York: Verso.

- Castillejo, A. (2013). On the Question of Historical Injuries: Transitional Justice, Anthropology and the Vicissitudes of Listening. *Anthropology Today* 29(1), 17-20.
- Chibnik, M. (2003). *Crafting Tradition: The Making and Marketing of Oaxacan Wood Carvings*. Austin: University of Texas Press.
- Cohen, C. (2003). Creative Approaches to Reconciliation [documento PDF]. Recuperado de <https://www.brandeis.edu/ethics/peacebuildingarts/pdfs/CreativeApproaches.pdf>
- Coomes, A. E. (2011). Witnessing History/Embodying Testimony: Gender and Memory in Post-Apartheid South Africa. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 17(S1), 92-112.
- Coronil, F. (1997). *The Magical State*. Chicago: University of Chicago Press.
- De la Calle, H. (2014). De la Calle habla por primera vez del papel de las artes en el proceso de paz. *Revista Arcadia*, 4, s. p. Recuperado de: <http://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/de-la-calle-habla-por-primera-vez-del-papel-de-las-artes-en-el-proceso-de-paz/35856>
- Domínguez, Hernández, J., Fernández Uribe, C. A., Tobón Giraldo, D. J. y Vanegas Zubiría, C. M. (eds). (2014). *El arte y la fragilidad de la memoria*. Medellín: Sílabas Editores.
- Errington, S. (1998). *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*. Berkeley: University of California Press.
- Estripeaut-Bourjac, M. (2013). Iniciativas de arte y prácticas de paz : el diario (sobre-) vivir en Colombia. *Confluencia* 29(1), 154-171.
- Fabian, J. (1996). *Remembering the Present: Painting and Popular History in Zaire*. Berkeley: University of California Press.
- Field, L. W. (1999). *The Grimace of Macho Ratón: Artisans, Identity, and Nation in Late-Twentieth-Century Western Nicaragua*. Durham: Duke University Press.
- Foucault, M. (1991). Governmentality. En G. Burchell, C. Gordon y P. Miller (eds.), *The Foucault Effect: Studies in Governmentality* (pp. 87-104). Chicago: University of Chicago Press.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Nueva York: Random House.
- García Canclini, N. (2014). *Art Beyond Itself: Anthropology for a Society without a Story Line*. Durham: Duke University Press.
- Geertz, C. (1980). *Negara: The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*. Princeton: Princeton University Press.

- Gell, A. (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- George, K. M. (2010). *Picturing Islam: Art and Ethics in a Muslim Lifeworld*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Ginsberg, F. (1994). Some Thoughts on Culture/Media. *Visual Anthropology Review* 10(1), 136-141.
- Gómez-Barris, M. (2009). *Where Memory Dwells: Culture and State Violence in Chile*. Berkeley: University of California Press.
- González, O. M. (2010). *Unveiling Secrets of War in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Guerin, F. y Hallas, R. (2007). *The Image and the Witness: Trauma, Memory and Visual Culture*. Londres: Wallflower Press.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* 14(3), 575-599.
- Hardt, M. y Negri, A. (2000). *Empire*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hayner, P. B. (2011). *Unspeakable Truths: Transitional Justice and the Challenge of Truth Commissions*. Nueva York: Routledge.
- Hite, K. (2012). *Politics and the Art of Commemoration: Memorials to Struggle in Latin American and Spain*. Nueva York: Routledge.
- Horstein, S. y Jacobowitz, F. (2003). *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Human Rights Watch. (2013). El riesgo de volver a casa: violencia y amenazas contra desplazados que reclaman restitución de sus tierras en Colombia [documento PDF]. Recuperado de <https://www.hrw.org/sites/default/files/reports/colombia0913spwebwcover.pdf>
- Huyssen, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Isbell, B. J. (1990). Violence in Peru: Performances and Dialogues. *American Anthropologist* 100(2), 282-292.
- Jay, M. (1991). The Disenchantment of the Eye: Surrealism and the Crisis of Ocularcentrism. *Visual Anthropology Review* 7(1), 15-38.
- Jelin, E. (2000). Memoria en conflicto. *Puentes* 1(1), 6-13.
- Jelin, E. (2003). *State Repression and the Labors of Memory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jelin, E. y Longoni, A. (2005). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo XXI.

- Jimeno, M. (2012). Novelas de La Violencia: en busca de una narrativa compartida. En R. Sierra Mejía (ed.), *La restauración conservadora 1946-1957*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Jones, C. (2015). Images of Desire: Creating Virture and Value in an Indonesian Islamic Lifestyle Magazine. *Journal of Middle East Women's Studies* 6(3), 149-182.
- Kant, I. 1987. *The Critique of Judgement*. Cambridge: Hackett Publishing.
- Laplante, L. J. y Phenicie, K. (2010). Media, Trials and Truth Commissions: "Mediating" Reconciliation in Peru's Transitional Justice Process. *The International Journal of Transitional Justice* 4(2), 207-229.
- Liebmann, M. (1996). *Arts Approaches to Conflict*. Bristol: Jessica Kingsley Publishers.
- Mahon, M. (2000). The Visible Evidence of Cultural Producers. *Annual Review of Anthropology* 29(15), 467-492.
- Marcus, G. E. y Myers, F. R. (1995). *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press.
- McGranahan, C. (2010). *Arrested Histories: Tibet, the CIA, and Memories of a Forgotten War*. Durham: Duke University Press.
- McGranahan, C. (2012). Mao in Tibetan Disguise. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2(1), 213-245.
- Merry, S. E. (2006). *Human Rights and Gendered Violence: Translating International Law into Local Justice*. Chicago: University of Chicago Press.
- Milton, C. E. (2009). Images of Truth : Art as a Medium for Recounting Peru's Internal War. *Contra Corriente: A Journal on Social History and Literture in Latin America* 6(2), 63-102.
- Milton, C. E. (2013). Introduction. In C. E. Milton, *Art From a Fractured Past: Memory and Truth-Telling in Post-Shining Path Peru* (pp. 1-34). Durham: Duke University Press.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mookherjee, N. (2011a). The Aesthetics of Nations: Anthropological and Historical Approaches. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 17(S1), 1-20.
- Mookherjee, N. (2011b). "Never Again": Aesthetics of "Genocidal" Cosmopolitanism and the Bangladesh Liberation War Museum. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 17(S1), 71-91.
- Myers, F. R. (1991). Representing Culture: The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings. *Cultural Anthropology* 6, 26-62.

- Myers, F. R. (2002). *Painting Culture: The Making of an Aboriginal High Art*. Durham: Duke University Press.
- Ordóñez Ortigón, L. F. (2013). El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano. *Nuevos Nómadas* 38, 233-242.
- Phillips, R. B. y Steiner, C. (1999). *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Poole, D. y Rojas Pérez, I. (1985). Memories of Reconciliation: Photography and Memory in Postwar. *Emisférica* 7(2), s. p. Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-72/poolerojas>
- Price, S. (1989). *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics*. Londres: Continuum.
- Rancière, J. (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Londres: Bloomsbury.
- Riaño-Alcalá, P. (2006). *Dwellers of Memory: Youth and Violence in Medellín, Colombia*. British Columbia: University of British Columbia Press.
- Riaño-Alcalá, P. y Baines, E. (2011). The Archive in the Witness: Documentation in Settings of Chronic Insecurity. *International Journal of Transitional Justice* 5(3), 412-433.
- Ross, F. (2003). *Bearing Witness: Women and the Truth Commission in South Africa*. Londres: Pluto Press.
- Sánchez, G. (2009). La guerra y la mirada. En Museo de Arte Moderno de Bogotá (ed.), *La guerra que no hemos visto* (pp. 44-48). Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro.
- Satizábal, C. E. (2005). Mientras huyo, canto-arte, memoria, cultura y desplazamiento en Colombia y en los Montes de María. *Revista de Antropología: Universidad Del Magdalena* 4(1), 99-105.
- Schuster, S. (2005). Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria. *Ensayos* 37-38, 35-40.
- Scott, J. (1998). *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven: Yale University Press.
- Shank, M. y Schirch, L. (2008). Strategic Arts- Based Peacebuilding. *Peace and Change* 33(2), 217-242.
- SIADDHH (Sistema de Información sobre Agresiones contra Defensores y Defensoras de Derechos Humanos en Colombia). (2014). La Divina Comedia. Informe anual 2014. Recuperado de http://www.coljuristas.org/documentos/documento.php?id_doc=454&idioma=es&grupo=4

- Sierra León, Y. (2014). Relaciones entre el arte y los derechos humanos. *Revista Derecho del Estado* 32, 77-100.
- Silva-Cañaveral, S. J. (2012). La violencia en Colombia: una perspectiva desde el arte. *Revista Nodo* 7(13), 43-56.
- Spyer, P. y Steedly, M. M. (2013). *Images the Move*. Santa Fe: School for Advanced Research.
- Steiner, Christopher. (1994). *African Art in Transit*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stoler, A. L. (2004). Affective States. En D. Nugent y J. Vincent (eds.), *A Companion to Anthropology of Politics* (pp. 4-20). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Strassler, K. (2004). Gendered Visibilities and the Dream of Transparency: The Chinese-Indonesian Rape Debate in Post-Suharto Indonesia. *Gender and History* 16(3), 689-725.
- Strassler, K. (2006). Reformasi through Our Eyes: Children as Witnesses of History in Post-Suharto Indonesia. *Visual Anthropology Review* 22(2), 53-70.
- Strassler, K. (2010). *Refracted Visions: Popular Photography and National Modernity in Java*. Durham: Duke University Press.
- Strathern, M. (1988). *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press.
- Strathern, M. (1990). Artifacts of History: Events and the Interpretation of Images. En J. Siikala. (ed.), *Culture and History in the Pacific* (pp. 25-44). Helsinki: Transactions of the Finnish Anthropological Society.
- Strathern, M. (1993). One-Legged Gender. *Visual Anthropology Review* 9(1), 42-51.
- Summers, N. (2012). Colombia's Victims' Law : Transitional Justice in a Time of Violent Conflict? *Harvard Human Rights Journal* 25, 219-235.
- Taussig, M. (1984). Culture of Terror-Space of Death. Roger Casement's Putumayo Report and the Explanation of Torture. *Comparative Studies in Society and History* 26(3), 467-497.
- Taussig, M. (1992). *The Nervous System*. Nueva York: Routledge.
- Taussig, M. (1997). *The Magic of the State*. Chicago: University of Chicago Press.
- Taussig, M. (1999). *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*. Stanford: Stanford University Press.

- Taussig, M. (2003). *Law in a Lawless Land: Diary of a Limpieza in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.
- Teitel, R. G. (2002). *Transitional Justice*. Oxford: Oxford University Press.
- Teitel, R. G. (2003). Transitional Justice Genealogy. *Harvard Human Rights Journal* 16, 69-94.
- Theidon, K. (2013). *Intimate Enemies: Violence and Reconciliation in Peru*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Torres, M. G. (2014). Art and Labor in the Framing of Guatemala's Dead. *Anthropology of Work Review* 35(1), 14-24.
- Turner, T. (1991). The Social Dynamics of Video Media in an Indigenous Society: The Cultural Meaning and the Personal Politics of Videomaking in Kayapo Communities. *Visual Anthropology Review* 7(2), 68-76.
- Uribe, M. V. (1999). Desde los márgenes de la cultura. En Gloria Zea (ed.), *Arte y violencia desde 1948* (pp. 277-286). Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Uribe, M. V. (2004). Dismembering and Expelling: Semantics of Political Terror in Colombia. *Public Culture* 16(1), 79-95.
- Winegar, J. (2006). *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. Stanford: Stanford University Press.
- Zelizer, C. (2003). The Role of Artistic Processes in Peace-Building in Bosnia-Herzegovina. *Peace and Conflict Studies* 10(2), 62-75.