

Instalaciones como dispositivos inmersivos de acontecimientos violentos 1989 - 2012

Installations as immersive devices of violent events
1989 - 2012

Instalações como dispositivos imersivos de acontecimentos
violentos 1989 - 2012

Jaime Ruiz Solórzano

Doctorado en Estudios Sociales
Universidad Surcolombiana
jairuso@usco.edu.co

Resumen

El presente texto hace parte de la investigación titulada “*Instalaciones y dispositivos. Arte contemporáneo colombiano 1989-2012*”, donde indagamos sobre las maneras como el arte contemporáneo alude a la violencia política que fue exacerbada contra las poblaciones marginadas del país. La violencia política es uno de los fenómenos sociales que han logrado tocar a varios artistas desde la década de 1950 hasta el presente, constituyéndose en una de las constantes particulares del arte contemporáneo de nuestro país.

Palabras clave: Instalaciones, dispositivos inmersivos, violencia política, arte contemporáneo.

Abstract

This text is part of the research entitled "Installation and Devices. Colombian Contemporary art 1989-2012," where we investigate how contemporary art alludes to the political violence that was aggravated against the marginalized populations of the country. Political violence is one of the social phenomena that have managed to touch several artists

since the 1950s to the present, becoming one of the particular constants of contemporary art in our country.

Keywords: Installations, Immersive devices, Political violence, Contemporary art.

Resumo

O presente texto faz parte da pesquisa intitulada: “*Instalações e dispositivos. Arte contemporâneo colombiano 1989-2012*”, buscamos sobre as maneiras como a arte contemporânea alude à violência política que foi exacerbada contra as populações marginadas do país. A violência política é um dos fenômenos sociais que tem conseguido atingir a vários artistas desde a década de 1950 até o presente, constituindo-se numa das constantes particulares da arte contemporânea de nosso país.

Palavras-chave: Instalações, dispositivos imersivos, violência política, arte contemporâneo.

En este escrito buscamos responder los siguientes interrogantes: ¿Qué comprendemos por instalación como una práctica prototípica del arte contemporáneo?, ¿qué es lo que puede subyacer en los principales acontecimientos violentos que se produjeron en Colombia entre 1989 y 2012?, ¿cuáles son algunas de las principales instalaciones creadas durante el período de estudio que operan como testimonios y huellas de la violencia política? Esto corresponde a las actuales estructuras de articulación, interpretación y reflexión de los *Estudios Sociales*, por lo que recurrimos a los aportes realizados por la historia, la historia y la teoría del arte, la filosofía, la sociología, la antropología, los estudios visuales y de la imagen, principalmente. De

esta manera, las aproximaciones que se realizan a las obras que versan sobre la violencia política no se pueden operar desde una única explicación, sino que se comprenden dentro de un ámbito más complejo que podemos inscribir en la interdisciplinariedad.

La *metodología* aplicada se desarrolló en dos momentos: una fase heurística y otra de comprensión. En la fase heurística se efectuaron búsquedas de información relacionada con el tema de investigación (las artes visuales y la violencia política de Colombia) y el objeto de estudio (las instalaciones). Para tal efecto se consultaron libros especializados, periódicos, revistas, catálogos y fotografías, donde se enuncian exposiciones, entrevistas y críticas de los

artistas seleccionados, además de los proyectos y prácticas de los artistas. Este material originalmente fue impreso, o divulgado en papel, o de manera digital, durante la temporalidad de estudio.

En cuanto a las obras, efectuamos una descripción general como recomienda W.J.T. Mitchell (2009), luego pasamos a realizar inferencias, siguiendo de manera flexible las orientaciones para “disponer y recomponer” las imágenes artísticas dadas por Georges Didi-Huberman (1997, págs. 49-67), asumiendo que la imagen “critica nuestra manera de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente” (Didi-Huberman, pág. 113). Buscamos percibir el *punctum* (detalle oculto que agujonea) en la forma y el tiempo, según Barthes (1989, págs. 57, 78 y 149) y recurrimos menos a la “hermenéutica” y más a “una erótica del arte”. De acuerdo con Susan Sontag (2005), se asume el concepto de “erótica” en sentido metafórico, orientado a pensar las imágenes artísticas con una intencionalidad subjetiva e incorporada a la vivencia sensorial y sensitiva del espectador. Al respecto explica Susan Sontag (2005):

Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más. Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor

cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido a fin de poder ver en detalle el objeto. La finalidad de todo comentario sobre el arte debiera ser hoy el hacer de las obras de arte -y, por analogía, nuestra experiencia personal- fueran para nosotros más, y no menos reales. La función de la crítica debiera consistir en mostrar cómo es lo que es, incluso qué es lo que es, y no en mostrar qué significa. (pág. 39)

En este sentido, partimos de los mismos datos visuales que suministran las imágenes de las obras que versan sobre la violencia política, para adentrarnos en la trama de los contenidos que los artistas han generado sobre las instalaciones. Además, intentando posteriormente relacionar los referentes teóricos con los que se puedan correlacionar, a partir de los elementos propiamente artísticos y no al contrario.

La posibilidad de la lectura “erótica” de las obras o los proyectos puede surgir en el momento del procurar ver más allá de lo evidente, al escudriñar todos los componentes, incluso los eventualmente más insignificantes. También en adentrarse en la penumbra o la luz, en imaginar lo que no aparece a la vista, en lo que solo se

encuentra sugerido. A la par, entrar en sincronía sensible con lo que allí acontece, en permitir que la imagen hable a nuestra sensibilidad, en dejar confluír la memoria de las experiencias sensitivas y sensibles con las cuales se pueda conectar, en permitir que otras posibilidades sensibles emerjan y nos toquen. Los dos aspectos anteriores, entre otras maneras de percibir y dejarnos afectar.

En esta fase de análisis e interpretación de la información recolectada, comparamos los escritos de distintos teóricos del arte, las ciencias sociales y la filosofía con el fin de redactar los textos, incluyendo citas textuales y contextuales. Ante lo cual, hacemos manifiesto cómo la presencia de las imágenes artísticas produce reacciones y efectos en nuestra sensibilidad, intuición y sentimientos. De esta manera el presente escrito se articula en tres partes:

1^a. *Instalaciones como dispositivos de creaciones visuales contemporáneas*. En la parte inicial explicamos la instalación como un dispositivo propio del arte contemporáneo, caracterizando sus componentes esenciales: concepto, tipología, como dispositivo, espacialidad, temporalidad, rol de los públicos y acontecimiento.

2^a. *Acontecimientos violentos acaecidos entre 1989 y 2012*. Aquí resumimos el contexto

internacional y los principales hechos históricos relacionados con la violencia política colombiana, para lo cual establecimos tres momentos: 1) *La “década gris oscura” (1980-1989)*. 2) *La polarización de la guerra interna y el incremento del poder militar (1990-2001)*. 3) *El periodo de “la mano tendida y el pulso firme” (2002-2010)*.

3^a. *Instalaciones relacionadas con la violencia política*. En este apartado aplicamos la metodología descrita a los acontecimientos violentos, presentes en las imágenes generadas por las instalaciones: *“Atrabiliarios” (1994-2004)* de Doris Salcedo (1958, Bogotá), *“Emberá-Chamí” (2008)* de Rosemberg Sandoval (1959, Cartago-Valle) y *“David” (2005)* de Miguel Ángel Rojas (1946, Bogotá).

1. Instalaciones como dispositivos de creaciones visuales contemporáneas

Podemos decir que la hibridación de los soportes, medios, técnicas y códigos de enunciación, implicados en las prácticas visuales contemporáneas no son enteramente nuevos. No obstante, llama la atención las perplejidades que aún suscitan en algunos públicos cuando en las propuestas se mezclan diversos materiales, objetos, cuerpos¹, sonoridades,

¹ Aquí nos referimos al cuerpo del espectador o de los públicos participantes.

aromas, ambientes lumínicos e imágenes, localizados algunas veces en espacios que implican la activa participación de los públicos asistentes. En otras oportunidades, tales propuestas no son de fácil lectura o interpretación para determinados públicos, dada la complejidad en el nivel de elaboración de los discursos y de los montajes que soportan las instalaciones y máxime cuando aluden a acontecimientos relacionados con nuestra contemporaneidad, asumidos como devenir que altera el presente en una especie de "infinito entre el pasado y el futuro" (Deleuze, 2005, pág. 30). En el caso que estudiamos, estos acontecimientos se relacionan con la violenta realidad.

Los asombros pueden ir desde consideraciones que ponen en común el supuesto "hermetismo" de los proyectos, pasando por críticas ocasionadas ante el eventual abuso de los recursos empleados, hasta actitudes de fascinación cuando sorprende la calidad de su producción. Lo anterior, y muchas otras insospechadas reacciones es lo que puede acontecer con las instalaciones.

De acuerdo con Josu Larrañaga (2006) en el lenguaje de uso común el concepto de instalación alude a diversas actividades con cinco sentidos: como "investidura... forma de conferir dignidad a algo o a alguien" (espacio público, recinto,

personas), resultante de "montar una construcción de carácter productivo" y de beneficio social (fábrica, puente, teleférico); "distribución de un espacio determinado" en la parte interior de una habitación (sala, cocina, biblioteca); "adecuación de un lugar... para su correcto funcionamiento" (ductos de gas o eléctricos); y "tomar posesión... de un espacio... puesto de trabajo... responsabilidad" (habitación, empleo, obligación) (pág. 31).

No obstante, para el universo y las prácticas del arte, aunque es difícil precisar un acuerdo sobre el término, *grosso modo*, la "instalación" se define como una manera compleja y multimedia de crear arte para un sitio específico. Su origen deviene de Dadá y el Surrealismo, y se activa en el período comprendido entre 1958 y 1980 con los movimientos de Fluxus, Minimal art, Arte conceptual, Arte povera, Land art, Process art, Body art y la escultura alemana de los años ochenta ("Assemblage posconstructivista" de Düsseldorf y Büro Berlin), cobrando vigencia hasta el tiempo actual y, con lo cual, la instalación se ha establecido como parte de las prácticas normalizadas del arte contemporáneo.

En el campo del arte visual, esencialmente, lo que significa el término instalación es un tipo de práctica artística caracterizado por la ubicación de elementos o imágenes y recursos de apoyo, durante una extensión de tiempo

limitado en un espacio determinado, que puede ser abierto o cerrado. En este ámbito, identificado como un contexto significativo, ingresan y participan los públicos, para establecer relaciones y experiencias artísticas/estéticas², basadas en el montaje de un tinglado escénico o en un ámbito de “teatralidad”. Tal temporalidad, les atribuye a las instalaciones la particularidad de poderse ubicar dentro la idea de un arte efímero, en la medida que se proyectan, construyen, montan, desmontan y se pueden activar o producir en otros lugares y épocas. Por lo general, se suelen guardar algunos objetos, documentos visuales, esquemas e instrucciones para la activación de las instalaciones, destinadas a la circulación o reubicación y, sobre todo, a la constitución de su archivo. Sin embargo, las activaciones tienen variaciones notorias respecto a las configuraciones inaugurales, por lo que se considera que las instalaciones se actualizan o reproducen con cada montaje, cobrando otros sentidos y significados.

Al ratificar el carácter efímero de las instalaciones se contradice la propiedad de la permanencia o durabilidad, que habitualmente se le atribuye a la escultura tradicional. El hecho que las instalaciones sean transitorias indica que los bocetos, modelos,

² Aclaremos que el uso de la diagonal indica una de las dos experiencias o ambas.

materiales, fragmentos, complementos tecnológicos y el mismo lugar sean difícilmente coleccionables (Fernández, 1988, págs. 10-11). Una vez concluido el tiempo de exhibición, sólo quedan los textos producidos, los catálogos, las imágenes en registros fijos o en movimiento y en la memoria de quienes vivenciaron las experiencias artísticas/estéticas con las instalaciones, replicándose a través de múltiples imágenes. No obstante, estos archivos siempre están amenazados por la pérdida de vigencia, al tiempo que realizan su entrada en el limbo de la caducidad, o mejor como lo explica Boris Groys (2008) cuando afirma: “Gracias a esa aura de la caducidad, lo nuevo parece capaz de representar toda la caduca realidad, hasta que llega un momento en el que... el aura de caducidad deje de ser creíble, destruyéndola” (pág. 16).

Precisamente el “aura de caducidad” que menciona Groys es una de las particularidades que le confieren a la instalación la categoría prototípica del arte de nuestro tiempo, asumiendo que se puede dismantelar, reproducir o simplemente desaparecer, dejando solo los testimonios y huellas de su presencia por medio de registros. Al respecto, afirman Ilya Kabakov y Boris Groys (2008):

Creo que la mortalidad es un elemento que está presente en mayor grado en las instalaciones... la instalación es

mortal en el sentido de que es divisible, que puede ser desarmada y cambiada; recuerda al cuerpo humano, que también se desintegra en huesos y órganos que pueden ser armados y desarmados. Una instalación, dicho sea de paso, es más un esqueleto que un organismo... la instalación produce en mi un efecto fundamentalmente pesimista, pero muy cercano a la mentalidad contemporánea, esto es, a la experiencia directa de la finitud y solubilidad de todo. (págs. 3-4)

En su devenir se han producido distintos tipos de instalaciones, las más comunes por su tamaño y disposición son las identificadas por Ilya Kabakov (2014) como:

1. Pequeñas instalaciones que incluyen combinaciones de unos cuantos objetos (por ejemplo, las “repisas” de Haïm Steinbach). 2. Instalaciones que se apoyan en la pared, ocupando toda la pared o parte del piso (como las de Mario Merz). 3. Instalaciones que llenan prácticamente todo el espacio de la locación asignado a ellas (Allan McCollum). (pág. 9)³

Además de las realizadas con diversos medios y espacios, entre otras: 4. Instalaciones que emplean tecnologías lumínicas

(Dan Flavin, Nam June Paik). 5. Instalaciones que se basan en fotografías o videos (Miguel Ángel Rojas, Bill Viola). 6. Instalaciones multimedáticas que impactan diversos sentidos (José Alejandro Restrepo). 7. Instalaciones que se montan en el espacio urbano (Richard Serra, Doris Salcedo), y en espacios abiertos (Christo Javacheff y Jeanne-Claude). 8. En otras oportunidades las instalaciones se exponen y coleccionan solamente en un formato de “Project art”, donde los planos, dibujos, fotografías, collages, fracciones de materiales, sugerencias de espacios y de montaje, constituyen la pieza (Robert Irwin, James Turrell, Christo Javacheff y Jeanne-Claude). Con lo cual, la instalación ha expandido sus posibilidades técnicas, dimensiones, espacios, tiempos y maneras de interrelacionarse con los públicos.

Es un hecho que las instalaciones no pueden ser asumidas como objetos destinados a la clásica contemplación de las conocidas obras bidimensionales o tridimensionales, sino como un “dispositivo” de mediación artístico que desata y dinamiza distintas interrelaciones entre el discurso y lo dispuesto, lo dispuesto y el espacio, lo dispuesto y el público, el público y el espacio de inmersión, el público y el discurso, solo por considerar los contextos más cercanos.

³ Los nombres de los artistas no aparecen en el texto original. Estos son de nuestra autoría.

De acuerdo con Michel Foucault (1994) un dispositivo se encuentra conformado por un conjunto de elementos diversos, de naturaleza esencialmente estratégica, correlacionados para el logro de una finalidad o efectos determinados. En estos se ven principalmente el saber, el poder y los lugares. Lo cual supone que se trata de una cierta manipulación de todos los elementos, de una intervención racional y concertada en estas relaciones de los componentes.

Por lo tanto, el dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, que también siempre está vinculado a uno o a los límites del conocimiento, que surgen de él, pero que también lo condicionan. Este es el dispositivo: estrategias de relaciones de poder que apoyan tipos de conocimiento, y son respaldados por ellos. (pág. 300).

Para Giorgio Agamben⁴ (2014) un dispositivo es “cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los

discursos de los seres vivientes”. Además, este filósofo explica que los dispositivos pueden ser institucionales, jurídicos, simbólicos, disciplinares, productivos, maquínicos o técnicos (pág. 18). Por extensión, aunque no lo menciona, en esta catalogación también cabrían los artísticos.

Para algunos, “la instalación es el paradigma” de este tipo de dispositivos, considerándose que los elementos y los procedimientos que los conforman operan como generadores de las experiencias artísticas/estéticas que vivencian los públicos. Tales vivencias dependen de las “intenciones del artista, de su propio recorrido como espectador, y de las intermitencias de su atención” (Michaud, 2007, págs. 11-99). Experiencias de primera mano que les permiten a los artistas articular los discursos e identificar las particularidades de las instalaciones, que constituirán los centros de interés para los públicos, teniendo en cuenta que la instalación es una práctica artística expandida, la cual no es ni escultura ni arquitectura (Krauss, 1985, págs. 66-67).

Algunos artistas buscan que el público sea consciente de la manera como se disponen los objetos/imágenes en los espacios y asuman de manera física, sensible y reflexiva una experiencia inmersiva total. En esta dirección, Clair Bishop (2010)

⁴ Agamben ofrece esta definición “Generalizando aún más la ya amplísima clase de los dispositivos foucaultianos” (2014, pág. 18). Debemos precisar que tanto Foucault como Deleuze reflexionan sobre el concepto de dispositivo, explicándolo como una máquina de saber, poder y subjetivación, es decir, como un campo de fuerzas puestas en relación para alcanzar fines específicos.

afirma que la “instalación artística” es un término que se refiere al tipo de arte en el que el espectador entra físicamente, y que a menudo se describe como “teatral”, “inmersivo” o “experiencial” (pág. 6).

En el acercamiento relacional, el espacio es esencial al ser considerado como un componente básico del dispositivo que se produce, asumido como un lugar/contenedor con contenidos/construidos por medio de objetos materiales y la aplicación de recursos técnicos, que producen en los públicos múltiples percepciones de estímulos inmatrimiales (ambientes lumínicos, imágenes, sonidos, olores). En efecto,

el arte de la instalación generalmente depende de las configuraciones de un espacio o situación particular. Incluso si la misma instalación se rehace en más de una ubicación, no será exactamente la misma en dos lugares, debido a las diferencias entre los espacios. (Reiss, 1999, XIX).

Es decir, se trata de un espacio postproducido por los artistas, en donde lo escénico/inmersivo se propone, como ya se mencionó, para generar una serie de vivencias o experiencias artísticas/estéticas en los diversos públicos.

La comprensión de la mutación del espacio como contene-

dor/contenido de la instalación, el espacio se convierte en un componente esencial de la instalación, ya que esta lo transforma de manera radical, tanto si la instalación se monta en locaciones abiertas como en ámbitos cerrados. Podemos basarnos en Boris Groys (2014) cuando explica que

la instalación transforma el espacio público, vacío y neutral, en una obra de arte individual e invita al visitante a experimentar ese espacio como el espacio holístico y totalizante de la obra de arte. Todo lo que se incluya en tal espacio se vuelva parte de la obra sencillamente porque está ubicado dentro de él. (pág. 54)

El espacio de la instalación se conjuga simultáneamente como espacio de producción y ámbito de exhibición, que transforma el espacio expositivo y, al mismo tiempo, facilita la relación de los objetos, los recursos técnicos y los participantes.

Respecto a otro criterio que se podría usar para aproximarnos a la comprensión entre la instalación y el espacio se da en una relación de confluencia. En cuanto las confluencias del espacio con la instalación, Josu Larrañaga (2006) enuncia que existen dos situaciones básicas: 1) “La instalación ocupa el espacio, sin que las condiciones de uno y otro interfieran”, o sea, la instalación se puede instalar en cualquier tipo de lugar. 2) La

instalación “actúa sobre él [espacio]” o lo “incorpora a la obra con su historia, referencias y características formales”, o dialoga con la construcción o el lugar donde se instala. Es decir, la instalación se sitúa en un sitio específico para recalcar, señalar o conferir el sentido tanto del espacio como de la instalación (pág. 55).

De manera sincrónica, mientras la instalación reorganiza el espacio al transformarlo en un ámbito escénico o de inmersión, el espacio conforma la instalación, complementándola o abarcándola para ofrecer datos de lectura y significación. La instalación le confiere sentido al espacio, ya que este delimita y hace parte del dispositivo instalado. Simultáneamente, también define la temporalidad como otro de los factores relevantes, produciéndose una coincidencia espacio/temporal en las instalaciones (Kabakov, 2014, pág. 16).

Respecto a la delimitación del espacio que ocupan las instalaciones, Larrañaga (2006) dice que pueden darse cuatro posibilidades: a) algunas instalaciones no necesitan cotas de delimitación; b) otras se inscriben entre límites y recorridos específicos; c) “la instalación conforma sus propios límites” con los elementos que emplea; d) la instalación “construye” la delimitación, de acuerdo con los estímulos sensoriales que produzca y las

capacidades perceptivas del público (pág. 55).

Las anteriores delimitaciones del espacio pueden producirse con materiales que invaden todo el lugar (tierra, lonas, desechos, objetos); cuando se obstruyen los recorridos de los públicos (paneles transparentes, vallas, líneas dibujadas, cuerdas o tiras de distintos materiales); en las oportunidades que se sensibilizan los ambientes y las superficies (proyecciones, aromas, fuentes lumínicas y sonoras); en las ocasiones cuando se construyen ambientes habitualmente reconocidos (bibliotecas, oficinas, dormitorios, salas, etc.).

En cuanto a la temporalidad que se incluye como otro elemento básico en el transcurrir de la instalación, también es múltiple. Comprende la duración del montaje, el tiempo de los objetos dispuestos, y el lapso producido por el funcionamiento de los recursos multimediativos (algunas veces programados en bucle o repetición), así como la periodicidad de las trayectorias de los públicos asistentes, sus evocaciones, junto a su permanencia en la memoria. Con ello podemos decir que coexisten dos temporalidades: una cronológica o sucesiva, considerada como tiempo objetivo, exterior a la vivencia de la instalación y sus elementos; y otra temporalidad subjetiva de los públicos participantes. En esencia, el tiempo en la instalación

puede ser diverso, caracterizado por encontrarse en la simultaneidad. Al respecto explica Eugeni Bonet (2014):

La inclusión de registros visuales y/o sonoros acrecienta aun esta dimensión temporal de la obra, y afecta así a nuestra percepción de esta, si bien la dedicación que nos requiere puede ser más o menos breve o prolongada, según la mayor o menor complejidad de los elementos que intervienen; según el grado de narratividad, discursividad, variedad o interactividad que introduce. (págs. 295-296)

Un tercer componente esencial se encuentra conformado por los públicos que se involucran en las instalaciones, aclarando que el llamado a la participación es cambiante en cada instalación. Por lo tanto, la

participación puede significar ofrecer al espectador actividades específicas. También puede significar exigir que el espectador camine por el espacio y simplemente confronte lo que está allí. Los objetos pueden encontrarse en el camino del espectador o hacerse evidentes solo a través de la exploración de un espacio. (Reiss, 1999, XIII)

En cada una de estas situaciones, el espectador se incorpora para completar la pieza; el significado evoluciona de la

interacción entre los dos. Tales públicos -a través de sus recorridos, percepciones, sensibilidades, afectos, memorias, conocimientos y reflexiones como actores/participantes- también contribuyen a resignificar, reconfigurar, recrear o transformar las instalaciones, constituyéndose en parte esencial de las estrategias co/creativas, que desde el minimalismo han venido implementando los artistas, cuando la intervención activa del público fue requerida como el complemento y ampliación de la “competencia del espectador; su competencia de lectura y percepción” (Buchloh, 2006, pág. 85). De aquí que, en las instalaciones comienza a operarse una transformación perceptiva y autoperceptiva, en la cual cada “espectador descubre que tiene un cuerpo que sirve de soporte para esa mirada” (Krauss, 1997, pág. 114).

Desde el momento que el cuerpo se involucra en la instalación, activa una especie de percepción que implica distintos sentidos, donde el público se objetiva como un elemento móvil que se escenifica en la instalación. Es decir, “este cuerpo, este objeto-parte... pasa a ser el hilo que recorre esas mismas escenas” (Krauss, 1997, pág. 47). Al tiempo que los procesos perceptivos/artísticos/sensibles se pueden diversificar en los públicos, en la medida que “el continuo teatral se desintegra y cada sentido sigue su propia dirección. Cada cual tiene su imagen. Cada imagen es inde-

pendiente, bascula libremente: la autonomía puesta en funcionamiento” (Krauss, 1997, pág. 16).

Asumimos que los públicos dinamizan un proceso continuo de producción del espacio/instalación, reinventándolo de manera permanentemente. Sin embargo, en algunas oportunidades la activa participación “teatral” o “inmersiva” de los públicos en las instalaciones artísticas, no resultan positivas. Al parecer, las experiencias artísticas negativas, pueden estar afinadas en la sensación que algo se escapa a la sensación/percepción, dejando en suspenso incógnitas que emergen durante la comprensión/reflexión, artística/estética, generada con tales prácticas artísticas.

Lo que parece entrar en escena no es la presencia, la materialidad, la espacialidad la temporalidad o la corporalidad involucradas en las instalaciones, como un acontecimiento presente, inmediato y co/construido. Más allá, puede ser la inestabilidad causada por el conjunto de relaciones con los demás acontecimientos que ellas pueden concitar.

Para Alain Badiou (2008) un acontecimiento es “aquello a lo cual se consagra la potencia de un pensamiento y/o aquello de lo que tal potencia procede” (pág. 423). Puede suceder en cualquier campo (afectivo, científico, político, artístico), irrumpe un área de lo conocido, y cobra importancia si implica una “discontinuidad

radical” cuando: 1. Altera las leyes y produce un “exceso”. 2. Abre distintas posibilidades al presente. 3. Impide la “armonía” y da apertura a otros acontecimientos. 4. Conformar cuerpos/afectos subjetivos, admite la “huella” del acontecimiento, inicia el devenir (Badiou, 2008, págs. 426-428).

Bajo la condición que el acontecimiento tiene como particularidad su emergencia, como un fenómeno no previsto, que irrumpe en la realidad de lo ya dado o establecido. El suceso traumático produce una ruptura, una desubicación o una discontinuidad. Aquí el hecho implica espacio, tiempo y sujetos en estado suspendido, solo posteriormente el evento adquiere sentido y puede registrarse. El acontecimiento es definido por Deleuze (2005) como:

un puro devenir sin medida, un puro devenir-loco que no se detiene jamás, en los dos sentidos a la vez, esquivando siempre el presente, haciendo coincidir el futuro y el pasado, el más y el menos, lo demasiado y lo insuficiente en la simultaneidad de una materia indócil...Es una dualidad más profunda, más secreta, enterrada en los cuerpos sensibles y materiales mismos: dualidad subterránea entre lo que recibe la acción de la Idea, y lo que se sustrae a esa acción. (págs. 27-28)

Consideramos que el acontecimiento, de manera similar a la instalación, también es un hecho complejo que implica la presencia de “elementos heterogéneos”, como fenómenos, dinámicas, lugares, “cosas, personas” en un determinado lapso del tiempo (Etchegaray et al., 2016, pág. 13). Es decir, la instalación implica el acontecimiento con distintas posibilidades: unas inherentes a su propia puesta en escena, otras concernientes a las reubicaciones de los públicos, las terceras conexas a las lecturas/sensibilidades/reflexividades suscitadas. Además, teniendo en cuenta que “la instalación total es un lugar de acción interrumpida, en el que estaba ocurriendo, está ocurriendo y puede ocurrir algún tipo de evento” (Kabakov, 2014, pág. 14), dados los tiempos múltiples de la instalación.

La instalación es en sí un acontecimiento, en la medida que perturba temporalmente los espacios donde se encuentre instalada, cuando en los lugares expositivos las instalaciones amplían el uso de los muros y las salas, para ocupar los espacios diseñados como áreas de descanso y circulación de los públicos asistentes. Las instalaciones se convierten en acontecimientos radicales, en el momento que invaden los espacios urbanos, irrumpen en las plazas, llenan los vacíos dejados en las construcciones, alteran las fachadas de las edificaciones, se presentan en las vías de tránsito,

ocupan lugares deshabitados. Es decir, en el lapso de exhibición programado, las instalaciones rompen con la mismidad de todo lo determinado en los lugares cerrados, lo dispuesto en el espacio urbano, y la naturaleza de los ámbitos deshabitados; en consecuencia, resitúan y expanden la mirada, renovando las maneras de percibir y sentir.

Uno de los acontecimientos que influye de manera directa en el público espectador, ocurre al resituar los cuerpos de los participantes en el entorno espacial de la instalación. Las instalaciones en el espacio cerrado perturban las performances de recepción, que efectúan los espectadores, en el momento que los cuerpos de los públicos son invitados a rodearlas, a recorrerlas, a interactuar con sus dispositivos de montaje (especialmente, cuando en los montajes existen varias instalaciones). En tales actuaciones los públicos se ven motivados a ejercitar el sentido háptico, al mover las piezas que conforman el dispositivo; a cruzar de ámbitos iluminados en los que se encuentran a sitios de penumbra, o viceversa; a alterar la percepción de sus cuerpos con reflejos multicolores o concentraciones de oscuridad; a hacer parte de la instalación en las ocasiones que se generan varias proyecciones; a realizar percepciones cenestésicas, cuando los dispositivos estimulan diversos sentidos.

Tal vez los impactos perceptivos –artísticos/estéticos– más des-

tacados en los públicos, se causan cuando las instalaciones son montadas en el espacio urbano, que ineludiblemente se encuentra localizado en el mismo contexto ciudadano de habitación o de frecuentación. Con ello se afecta la existencia de la cotidianidad, al modificar la apariencia del paisaje urbano acostumbrado, o cuando perturba el tiempo dedicado a las rutinas y los trayectos de los desplazamientos habituales.

En este tipo de acontecimientos, la producción artística no es solo lo que podemos percibir y vivenciar como públicos: el acontecimiento también involucra aquellas experiencias y asociaciones con las que se pueden relacionar los componentes y discursos de la instalación, como los sucesos que se originan en el país o el exterior, o los que obedecen a las necesidades más sentidas de expresión de los artistas, encontrándose en las instalaciones los dispositivos apropiados para ponerlos en común. Según Larrañaga (2006), las funciones de las instalaciones son las “de señalar, de indicar, de referir, de representar” (pág. 34), de presentar, de señalar, de producir, de postproducir. Teniendo en cuenta, además, que en ocasiones las instalaciones no señalan necesariamente lo que se encuentra al lado, o pueden rotularlo con el enunciado de lo lejano. En esencia, las instalaciones como una práctica artística contemporánea suelen

articular espacios de significación de los acontecimientos recientes, que tocan nuestra propia existencia.

2. Acontecimientos violentos acaecidos entre 1989 y 2012

A nivel del campo del arte, el período de tiempo acotado se entronca con perspectivas sobre la consolidación del arte contemporáneo colombiano, iniciado desde la década de los años 80, como una respuesta a las necesidades nacionales de expresión/creación y como una manera autónoma de responder a las dinámicas del arte vividas a nivel internacional. Las prácticas artísticas que se estudian pertenecen a las décadas de los años 1990 y 2000, tiempo que particulariza el abordaje del conflicto interno desde las prácticas artísticas, como un acontecimiento del presente que parece no terminar.

El período de estudio enunciado posee correspondencia con hechos históricos de trascendencia mundial como son: el “derrumbamiento del Muro de Berlín” (1989); la “implosión del Socialismo Real” (1990); la culminación de la Guerra Fría y el predominio del capitalismo como único modelo económico, político, social y cultural, dentro de una especie de “fin de la historia” y finalidad de la humanidad (Fukuyama, 1998). Durante este tiempo el capitalismo triunfante expandió su órbita de poder, denominado la “consolida-

ción de la globalización”. Durante la misma época, Suramérica se sometió al “Consenso de Washington”, que implicó la aplicación de la lista de políticas económicas formuladas por los Centros Económicos, el FMI y el Banco Mundial con el pretexto de impulsar el crecimiento económico del continente. Así el Neoliberalismo, que se fue imponiendo gradualmente desde los años 80, logró ascender en el continente a niveles sin precedentes mientras se pauperizaban las mayorías sociales y se depredaba el medio ambiente.

Este proceso socioeconómico-ecológico conllevó al abandono de las responsabilidades básicas del estado, reservándose la administración de las máquinas que garantizan la seguridad y la justicia. Esto se transformó en un lucrativo negocio para el sector privado y las empresas transnacionales, al serles delegadas la financiación y dirección de los servicios sociales básicos como la vivienda, la salud, los servicios públicos y la educación. Simultáneamente, implicó para las administraciones locales un mayor costo financiero, al tener que asumir la inversión social, lo que fue en muchas localidades suramericanas inviable por la carencia de recursos.

La reacción de los pueblos suramericanos ante los avances del neoliberalismo fue heterogénea, generando nuevos movimientos indígenas

(Movimiento Zapatista, 1994; Cochabamba y Quito, 2000), sociales (Piqueteros y Movimiento Sin Tierra, 2000; Otro Davos-Porto Alegre, 2001), el ascenso de gobiernos de tendencias socialistas (Venezuela, Nicaragua, Ecuador, Bolivia), nacionalistas (Brasil, Argentina, Uruguay), y los intentos de fortalecer la economía y la sociedad regional (Alternativa Bolivariana para América Latina y el Caribe-ALBA, 2004) (Santana, 2008, págs. 220-229). En estas circunstancias, el mundo del arte contemporáneo se vio atraído por estas manifestaciones sociales y apostó por su articulación con algunas de sus inquietudes.

Respecto al ámbito nacional, este tiempo coincide con tres grandes momentos que hemos denominado: la “década gris oscura”, la polarización de la guerra interna y el incremento del poder militar, y el período de “la mano tendida y el pulso firme”, cuyas particularidades sociopolíticas son planteadas a continuación.

1) *La “década gris oscura”*. En Colombia los años 80 se conocen como la “década gris oscura” por los altibajos económicos que afectaron el crecimiento y el bienestar social (Perry, 1990). Tal penumbra significa también el endurecimiento de la violencia política, que inicia cuando el M-19 toma la embajada de la República Dominicana; el Cartel de Medellín llega a la Cámara de Representantes; Ronald Reagan impone la guerra internacional

contra el tráfico de drogas (Melo, 2016); inicia la “Guerra sucia de baja intensidad” (Palacios, 2012); continua el genocidio político de los miembros de la Unión Patriótica UP y el Partido Comunista Colombiano PCC; son asesinados un ministro del gobierno, un fundador del M-19, un representante electo a la Cámara, tres candidatos presidenciales y un líder político; se conforma la Coordinadora Nacional Guerrillera; la guerrilla del M-19 toma el Palacio de Justicia; se legalizan los grupos paramilitares; fracasa el Acuerdo de Paz suscrito entre las FARC-EP y el Presidente Betancur.

Los ejércitos que participaban en la guerra interna, conformados por los jóvenes del pueblo, fueron conducidos a aniquilarse mutuamente. No obstante, la mayoría de las acciones bélicas se dirigían contra la población civil, como una visión del horror implementado en el suelo patrio por los perpetradores. El escenario era conformado por los combatientes de los distintos ejércitos asesinando habitantes en las ciudades, los pueblos, los campos y las selvas, bien fuese de manera indiscriminada o selectiva. De esta manera, la violencia política se fue expandiendo e impactando, principalmente, a las comunidades consuetudinariamente marginadas de los magros derechos sociales que ofrece el estado.

2) *La polarización de la guerra interna y el incremento del poder militar.* Dentro de los escenarios posibles para la década de 1990, que avizoraron importantes académicos de la Universidad Nacional y de la Universidad de Carolina (Pizarro, 1990, pág. 60), podemos decir que acertaron en los dos primeros y fallaron en los restantes. Tales escenarios fueron: a. una polarización extrema con tendencia hacia la guerra civil; b. una recomposición autoritaria de derecha y un aumento del poder militar; c. un continuismo conflictivo acompañado de soluciones intermedias; d. una apertura democrática con mecanismos de incorporación de nuevas fuerzas políticas al juego electoral.

Los años noventa inician con el sometimiento de las elites hegemónicas a la fuerza de los narcotraficantes, conocidos como “los extraditables”; se promulgó la actual Constitución Política (Palacios, 2002, pág. 341); el gobierno de Colombia aceptó sin objeciones el modelo neoliberal; los carteles del narcotráfico se convierten en latifundistas y penetran las campañas políticas, como la del Presidente Ernesto Samper Pizano (Período presidencial 1994-1998) (Cárdenas, 2013); las FARC realizan grandes incursiones armadas, capturando un número considerable de militares y políticos (Sánchez, 2013, págs. 67-68); diversos grupos paramilitares se unificaron en una única organiza-

ción denominada Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), y solicitaron validar su protagonismo político y capacidad de negociación con el Estado (1994); una vez fue desmantelado el Cartel de Medellín, las organizaciones de los narcotraficantes se multiplicaron y dedicaron a producir heroína; se generó el “auge de las Microguerras” de los actores armados en la principales ciudades (Jaramillo, 1997); la expansión paramilitar produjo fenómenos como el asesinato de pobladores y los desplazamientos forzados, las sustituciones de poblaciones y las adhesiones de pobladores a las fuerzas violentas (Barbosa, 2009, pág. 177).

3) *El período de “la mano tendida y el pulso firme”*. Durante el gobierno de Andrés Pastrana (1998-2002) se desarrolló el “Plan Colombia”; Georges Bush impuso la Iniciativa Andina contra las Drogas y el “terrorismo internacional”; el gobierno suspendió las negociaciones con las FARC; las FARC y el ELN fueron declaradas a nivel internacional y nacional como “organizaciones terroristas” (Fernández de Soto, 2001, págs. 75-93).

Mientras los paramilitares consolidaron su poder económico y militar, la subversión también se fortaleció e incrementó el número de extorsiones, asesinatos, secuestros, atentados terroristas, destrucciones de la infraestructura, afectaciones de los ecosistemas,

tomas de varias poblaciones, asesinatos y capturas masivas de militares y de políticos en acciones espectaculares. Como reacción, los grupos sociales conservadores, militaristas y paramilitaristas promovieron el irresistible asenso de un nuevo presidente, quien dirigió la campaña política bajo la consigna que anunciaba “la mano tendida y el pulso firme”. Se estableció el gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010).

Durante este último período, la sociedad colombiana presenció el incremento de la corrupción, la ampliación de la concentración de la tierra, el auge de los grupos criminales y la extracción de las riquezas nacionales que ejercen las transnacionales y los grupos ilegales; la quiebra de sectores estratégicos del aparato productivo, el consecuente empobrecimiento de las clases desfavorecidas y la descomposición del tejido social (Pécaut, 2015, págs. 45-47 y 49-51). Sobre todo, la exacerbación de la violencia y el imperio del terror. En este período se produjeron las grandes masacres y desplazamientos de poblaciones civiles; los jefes paramilitares fueron extraditados; las tierras despojadas pasaron a manos de élites poderosas, “adquiridas de buena fe”; se dio inicio al gobierno de Juan Manuel Santos (2010-2018).

6 millones de víctimas, incluyendo 5 millones de desplazados (Pizarro, 2015, págs. 71-76. Pécaut, 2015, págs. 43-44),

que ha dejado la “guerra sucia de baja intensidad” en el período de 1985 a 2013; la agudización de la violencia política generada por el recrudecimiento de los enfrentamientos armados producidos por las organizaciones insurgentes; la exageración de la fuerza implementada por los grupos paramilitares; las manifestaciones violentas de los agentes estatales y las exacciones de los grupos delincuenciales. Todo lo anterior ha hecho blanco en la población civil de manera dramática y que según Eduardo Pizarro (2015) se puede catalogar de “catástrofe humanitaria” (págs. 71-86). En este contexto, probablemente los artistas contemporáneos, que se refieren con sus obras y proyectos a la violencia política del país, enuncian que las políticas encaminadas a propiciar la paz también generan la reproducción de la violencia, como una especie de irremediable tormenta que no amaina. Igualmente, podrían expresarse sobre las simulaciones que implican la solución de la guerra interna; al tiempo que constituyen testimonios y huellas de la barbarie acumulada.

3. Instalaciones relacionadas con la violencia política

La vigencia de sensibilidades y prácticas artísticas se encaminan a crear arte que aluda a la violencia política. Aquí se debe aclarar que una obra de arte no representa de manera explícita las posiciones ideológicas, políticas y sociales de los artistas, sino que revela la ideología icónica de las imágenes.

Es decir, ninguna imagen es inocente, sino que conlleva y activa contenidos con finalidades específicas de acuerdo con el capital cultural que posean los públicos (Bourdieu, 2001, págs. 131-164; 1989). Por consiguiente, “la homología entre los campos hace que las luchas por lo que está en juego, específicamente en el campo autónomo, produzcan automáticamente formas eufemizadas de las luchas económicas y políticas entre las clases” (Bourdieu, 1989, págs. 13-14).

Empleamos la palabra violencia para explicar o transmitir el sinnúmero de ideas que produce y de imágenes que se tejen a su alrededor. Como signo denota represión, venganza, brutalidad, asalto, detención, secuestro, tortura, mutilación, aserramiento, asesinato, desaparición, genocidio, horror, terrorismo, dolor, cicatriz, etc. En general, con esta palabra comprendemos el exterminio selectivo o masivo, organizado y ejecutado de manera sistemática por los dueños de los distintos ejércitos, que en nuestro país atentan contra los ciudadanos y poblaciones inermes.

Respecto a los anteriores enunciados, podemos inquirir: ¿Cuáles son algunos de los principales artistas y las instalaciones creadas entre 1989 y 2012 que operan como testimonios y huellas de los acontecimientos violentos? ¿Qué es lo que activa las imágenes de las instala-

ciones como dispositivos que implican la violencia política?

3.1. Acontecimientos violentos en la instalación "Atrabiliarios" de Doris Salcedo

Una de las obras de Doris Salcedo que particularmente ha impactado por su solución técnico/matérica y por la imagen que cita los acontecimientos de los últimos tiempos, es la titulada "Atrabiliarios" (1992-2004). De

hecho, el mismo título alude al "carácter violento" o relacionado con la "furia patológica" desatada en un hecho criminal. La artista después de realizar el trabajo de campo con familiares sobrevivientes de las personas desaparecidas y, tal vez, sobre los procesos de exhumación de restos de las víctimas, identificó como recurso creativo que los zapatos eran empleados como vestigios que permitían el reconocimiento de las personas asesinadas.



Figura 1. *Atrabiliarios* (Detalle). 1992-2004. Doris Salcedo. Instalación en muro con yeso, madera, zapatos, en nichos cubiertos con vitelas de animal, cosidas con hilo quirúrgico y sobre el piso cajas recubiertas con fibra de origen animal. Dimensiones variadas. Fuente: Solomon R. Guggenheim Museum (2015). *Retrospective Doris Salcedo. New York, June 26-October 12.* Photo: David Heald. Recuperado de <https://www.guggenheim.org/audio/track/doris-salcedo-atrabiliarios-1992-2004>

Para la instalación de "Atrabiliarios", Doris Salcedo recurrió a los zapatos usados por mujeres, calzado de diversas formas y colores. Estos se encontraban encerrados en una serie de cajas, armadas con vitelas

extraídas de piel de animal, que fueron ubicadas en el piso, debajo de una hilera de veinte nichos, construidos en las paredes del espacio expositivo. Los zapatos fueron dispuestos en pares o unidades, de manera similar se

encontraban dentro de nichos cubiertos por vitelas. Cada vitela de forma rectangular fue fijada por los extremos a la pared, empleando hilo quirúrgico como si fuesen suturas médicas. Algunos nichos, elaborados con el mismo material, se encontraban vacíos, como si estuviesen dispuestos para llenarlos con nuevas evidencias, con otros vestigios, o como si únicamente pusieran de presente el vacío, que dejó alguna mujer desaparecida.

Las superficies opacas de todos los contenedores no permitían percibir con claridad su contenido, es como si su

ocultamiento se relacionase con todo lo sucedido a las víctimas durante los últimos momentos de su existencia. Tal vez la artista alude con los objetos, que estuvieron en íntimo contacto con los cuerpos de los desaparecidos, a la relación entre la presencia de las personas y el tiempo de su desmaterialización, como una incógnita irresoluta que hace parte de la dolorosa tortura psicológica, aplicada a los parientes sobrevivientes, y la sobre-expuesta didáctica del terror, destinada por los perpetradores al resto de la sociedad (García, 2010, págs. 96-97).

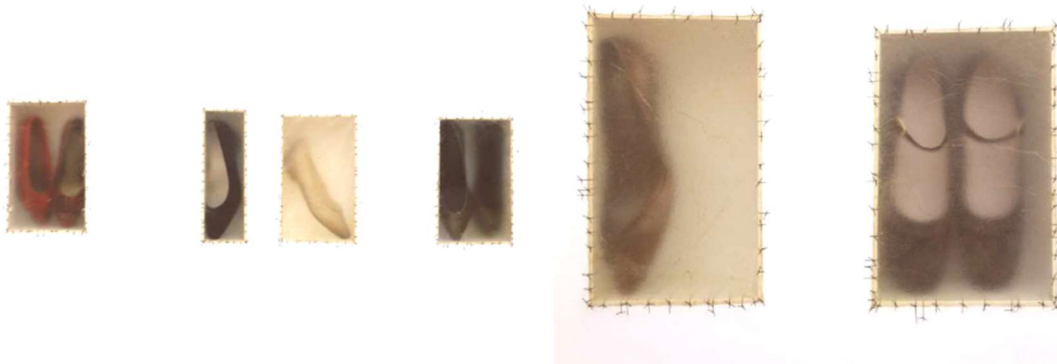


Figura 2. *Atrabiliarios* (Detalles). 1992-2004. Doris Salcedo. Instalación en muro con yeso, madera, zapatos, en nichos cubiertos con vitelas de animal, cosidas con hilo quirúrgico y sobre el piso cajas recubiertas con fibra de origen animal. Dimensiones variadas. Fuente: Schneider, Mary Emily (2014: 226). *Material Witness: Doris Salcedo's Practice as an Address on Political Violence through Materiality*. Doctoral dissertation, Cambridge (Massachusetts): Harvard University. Recuperado de <https://dash.harvard.edu/handle/1/11746516>

La instalación también llama la atención por la fragilidad de su materialidad. El hecho que predomine la piel, de los zapatos y las vitelas, adheridas con costuras temporales, es como si también estuviese condenada a la inestabilidad, al

desmantelamiento y su desaparición, dada su constitución orgánica y fungible, similar a la vulnerabilidad de los cuerpos de las mujeres desechas y desechadas. De acuerdo con Didi-Huberman (2014), para las sensibilidades puristas la

instalación es “insoportable de ver” (pág. 74). Aquí no existe ninguna apoteosis de la belleza ni de principios morales ni del buen gusto, lo que se muestra son profundos traumas sociales, puestos por la artista como una interpelación ante públicos polarizados en contra y a favor del terrorismo pululante difundido masivamente. Al parecer, ante el tópico del esteticismo, la artista asume una posición escéptica o herética. Es evidente que su obra se encuentra fuera del limes o marco del esteticismo, en la medida que no podemos encontrar en los objetos, los materiales, y los conceptos que soportan la obra de “*Atrablliaris*”, nada que los pueda vincular con la unidad, equilibrio o armonía que produce el ideal estético de la Belleza, preconizado y buscado a través de la idealización del arte.

Los objetos de la obra nos hablan de vestigios de gente exterminada brutalmente, posiblemente de elementos encontrados en el momento de ser exhumados los restos, o que quedaron en los roperos de las personas asesinadas o desaparecidas; de objetos que comprueban lo efímero de su presencia, de huellas que testimonian el sufrimiento, del truncamiento de sus existencias, de testimonios silentes del terrorismo desatado, de los últimos recordatorios involuntariamente dejados a su parentela.

Mientras los nichos escavados hacen rememorar los osarios de los cementerios y las cajas se relacionan con las urnas para guardar los restos humanos, de similar manera, las vitelas y el tratamiento dado para fijarlas a los muros forjan asociaciones desagradables, derivadas de la materia viva: de los fluidos, grasas y olores que se desprenden al ser manipulada. Es decir, la solución técnica/matérica y la imagen van más allá de la visualidad para conectarnos con varios canales de percepción, que activan la memoria experimentada del desagrado, y que sacuden a nivel emocional.

Frente a los hechos históricos, cuando son más eficientes las explicaciones basadas en pruebas y declaraciones irrefutables, podemos inquirir: ¿para qué dejar vestigios y registros de tan trágicos destinos?; o como diría Didi-Huberman (2014): “Ocurre, en tiempos de guerra, con la pedagogía como con la poesía: uno se pregunta fatalmente a qué, para quién puede servir todo esto” (pág. 228). La solución que ofrece Doris Salcedo es la de mostrar, a través de la conservación de los zapatos, la manera como los sobrevivientes y la artista realizan un acto de duelo por las existencias y sus posibilidades arruinadas absurdamente, por los cuerpos ausentes, por aquellos cuerpos deshechos y desechados, cuya presencia es relegada a la memoria, que de no dejar testimonios y huellas también desaparecería.

Existe una paradoja en el sentido que la realidad violenta supera el concepto del término y sus representaciones, ya que la primera con sus prácticas de terror tiene efectos concretos sobre quienes es aplicada, y en los sobrevivientes, cuyos efectos son ampliamente registrados a partir de vivencias específicas. ¿Quién puede negar el arruinamiento de la existencia, la miseria material que suscita, la desolación que produce, el impacto que produce el dolor ocasionado? Pero la paradoja también nos ubica en el lugar de los dilemas cuando inquirimos: ¿de qué manera se abordan con las prácticas artísticas los acontecimientos del pasado, cuando son de hecho prácticamente irrecuperables en todas sus dimensiones? Asumiendo las reflexiones de Jean-Luc Nancy (2005), lo que puede ocurrir con las prácticas artísticas es que los creadores establecen nexos del concepto con las imágenes de la violencia, pero nunca tocan la cruel realidad. O sea, que sus figuraciones tan solo funcionan como indicativos: señalan o guardan huellas, narran la angustia y el sufrimiento, archivan la memoria y se transforman en testimonios artísticos de la tragedia social que se padece en Colombia.

3.2. Acontecimientos violentos en la instalación “Emberá-Chami” de Rosemberg Sandoval

El proceso de “lectura” que sugiere Georges Didi-Huberman

(2004), considera que las imágenes artísticas tienen por lo menos tres posibilidades: una literal que muestra de manera alusiva los acontecimientos; la segunda, inferida, correspondiente a las causas o razones últimas de los hechos; la tercera constituye un registro nemotécnico. Es decir, las imágenes que proceden del campo del arte posibilitan ver, saber y memorizar lo acaecido (págs. 41-43), asumido como un acontecimiento testimonial y huella de los hechos memoriosos.

Se hace factible ejemplarizar las tres posibilidades de la imagen artística que plantea Didi-Huberman con las imágenes generadas por la instalación de Rosemberg Sandoval, titulada “Emberá-Chami” (2008). Para solucionar la instalación, el artista dispuso en el fondo de una urna de cristal una capa de huesos humanos, y sobre estos un par de botas pantaneras. Estas se encuentran intervenidas con astillas de huesos humanos, de distintas longitudes, atravesando desde el interior el material de caucho. La urna fue mostrada sobre una peana oscura de base amplia mientras un bombillo de bajo voltaje ilumina, desde la parte superior la composición.

Con el material empleado y los objetos intervenidos, el artista alude a los acontecimientos concretos, relacionados con los asesinatos, “los desplazamientos forzados” y los efectos lesivos del desarraigo, específicamente de la

comunidad indígena implicada en el título (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015): instalación montada, posiblemente, para significar la situación que afecta a múltiples comunidades, impactadas por la implementación de las estrategias terroríficas de la Necropolítica imperante (Mbembe, 2011).

En cuanto al historicismo, la instalación de Rosenberg Sandoval transgrede la realización de un telos o finalidad última del arte, propios de la creencia en un “movimiento autónomo de un principio superior y supraindividual”. El artista solo realiza aportes al destino consabido y metafísico del arte, sirviendo a un propósito que le ennoblece, pero que supera sus limitados esfuerzos y aportes creativos y donde se

obedece a una lógica interna, a leyes de desarrollo propias e inmanentes, y que es independiente de influjos exteriores, entre los que hay que contar no sólo las condiciones de vida sociales, sino también la constitución psicológica individual del artista. (Hauser, 1975, pág. 125)

Así lo han planteado los historicistas que impulsan la

autonomía incontaminada del arte desde el siglo XIX. En contravía, y citando a Bertolt Brecht, explica Didi-Huberman (2008):

El arte “más avanzado”, dice, no es el de la autonomización abstracta de los medios formales sino, al contrario, aquel donde debe descansar la cuestión del referente histórico en unos procesos que llama, en su diario, “un gran paso hacia la profanización (sic), la descultificación (sic), la secularización del arte”. (pág. 32)

Esta obra tiene una fuerte relación con el tipo de calzado que emplean los campesinos colombianos; calzado que, además, es usado tanto por los grupos de insurgentes como de paramilitares. Fácilmente podemos recordar que en los miles de imágenes donde se relatan las acciones violentas de los distintos grupos armados, las botas pantaneras hacen parte de los uniformes y pertrechos militares, haciéndose siempre presentes, del mismo modo, como parte del vestuario de los campesinos, afrocolombianos e indígenas. Con ello el artista alude a un elemento propio de los estratos populares colombianos.



Figura 3. *Emberá-Chami*. 2008. Rosenberg Sandoval. Objetos intervenidos (Botas pantaneras Venus, astillas de huesos humanos, bombillo de bajo voltaje, urna de cristal). Museo Arqueológico La Merced, Cali. Fuente: Tafur, Paola Andrea (2015: 100). *Rosemberg Sandoval. Obra 1980-2015*. Cali: Universidad del Valle.

Desde esta lectura relacionada con los acontecimientos violentos, los restos humanos punzantes, fueron “recolectados en fosas comunes de diferentes poblaciones colombianas afectadas por la violencia” (Diago, 2008). Es decir, que los fragmentos físicos de “*Emberá-Chami*” indican que fueron presencias vitales, existencias ubicadas y ahora ausentes (Krauss, 2006, págs. 220-222). También señalan los rastros de la muerte y destrucción donde se instalaron los pies de los perpetradores. Al mismo tiempo, connotan la manera como el cuerpo social de los colombianos se desintegra desde el interior, produciendo múltiples vacíos y traumas.



Figura 4. *Emberá-Chami* (Detalle). Rosenberg Sandoval. Objetos intervenidos (Botas pantaneras Venus, astillas de huesos humanos, bombillo de bajo voltaje, urna de cristal). 2008. Fuente: Ministerio de Cultura (2010b: 173). *Catálogo ¡Urgente! 41 Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Mincultura.

En cuanto a las causas, recordamos que durante el período de la llamada “Guerra sucia de baja intensidad”, ubicada por Marco Palacios entre 1985 y el presente (2012, pág. 42), la intensificación de la violencia política alcanzó los niveles indicativos más altos, y las atrocidades cometidas con los pretextos de garantizar la “Seguridad Democrática” y “Refundar la Patria” (López et al., 2010), desbordando el límite de la barbarie hasta el punto de hacer tambalear los Derechos Constitucionales y el Derecho Internacional Humanitario. Es decir, se produjo la exacerbación de la crueldad y la impunidad, sumergiendo el país en la tormenta de sangre, que no amaina hasta el momento presente.

3.3. Acontecimientos violentos en la instalación “David” de Miguel Ángel Rojas

Entre los efectos de la guerra interna, los combatientes también son impactados por la violencia. Obras como la serie de doce fotografías titulada “David” (2005) de Miguel Ángel Rojas, registran a un joven exmilitar “profesional” que asume una pose similar al David de Miguel Ángel Buonarroti. Sumada al evidente juego del título y el autor. Se trata de 12 retratos (seleccionadas de treinta tomas), impresos en gran formato a blanco y negro, que exhiben la mutilación de la pierna izquierda, producida por la activación de una “mina antipersona”, mientras el personaje aparenta una expresión de imperturbabilidad.

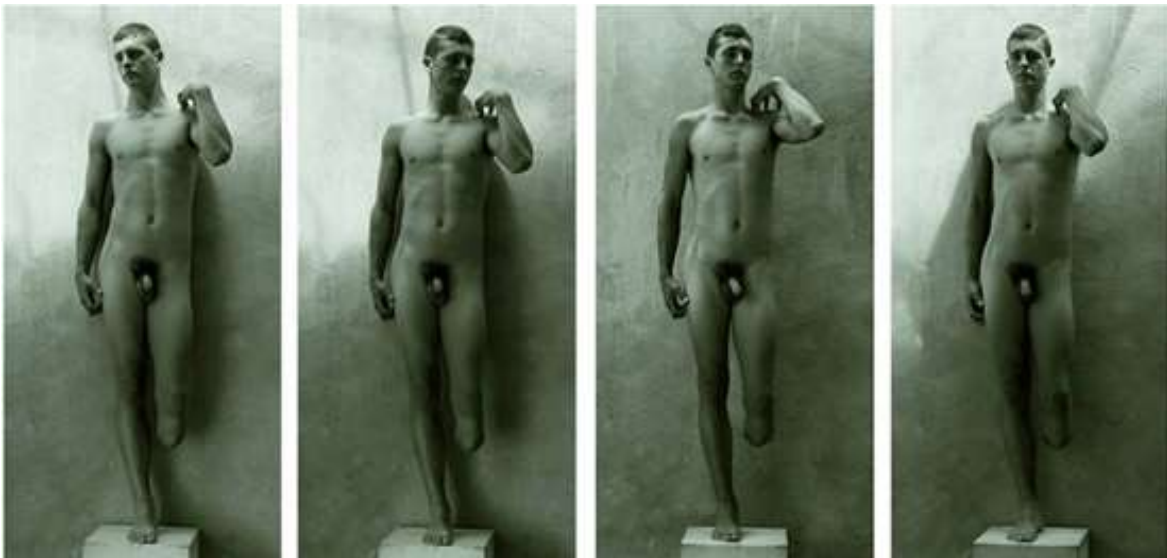


Figura 5. *David* (Detalle). 2005. Miguel Ángel Rojas. 12 fotografías a B/N impresas sobre papel, c/u 200 x 100 cm. Fuente: Museo de Arte del Banco de La República (2007). *Miguel Ángel Rojas: Objetivo Subjetivo. Bogotá, noviembre 28 de 2007 a febrero 25 de 2008.* Recuperado de http://www.banrepcultural.org/correos/exposiciones/2007/2811_miguelangel-rojas.htm

Para Natalia Gutiérrez Echeverri el “*David*” del Miguel Ángel Rojas hace parte de lo que ella denomina los “objetos perversos”, aludiendo a un escrito de Julia Kristeva (2010), “construidos con una lógica envenenada que en el fondo es un desafío al poder”. Entre estos se encuentra lo “excluido y lo abyecto” como materiales y efectos escatológicos (semen, sangre, orina, carne y piel conservadas, olores nauseabundos), imágenes que aluden a la presencia de la muerte (mariposas negras) y seres mutilados (págs. 179-189).

Este desafío al poder se puede leer en doble vía: por una parte, como una afrenta al llamado “buen gusto” y al uso de los materiales aceptables del mundo del arte; por otra parte, la alusión a las imágenes de las mariposas negras y de personas deformadas entrañan la guerra interna. En conjunto articulan un registro de la presencia disruptiva de las víctimas, existentes en el ámbito social. Respecto al exsoldado mutilado dice Miguel Ángel Rojas, citado por Gutiérrez (2010):

José Antonio -el soldado y modelo de David- me contó su historia y colaboró con otros proyectos que surgieron en el proceso, y que deseché porque resolví registrar su cuerpo incompleto, una incompletitud trágica más que erótica. Le pedí que se desnudara y descubrí que su cuerpo era completamente clásico, me recordó al David de Miguel Ángel. (2010, pág. 187)

Puede operar en la estrategia creativa de Miguel Ángel Rojas lo que Santiago Rueda Fajardo (2006) identifica como un “engullimiento crítico del modelo cultural impuesto expropiando, desjerarquizando y deconstruyendo el sistema simbólico oficial” (pág. 18), al apropiarse de una de las obras canonizadas por la cultura universal para expresar su sentir y reflexión sobre la realidad de los combatientes colombianos, con una imagen visual de la derrota.

La evidente mutilación, la cicatriz de la herida suturada (que no vemos pero que intuimos) y el dolor encarnado, son algunas de las estrategias a las que recurre Miguel Ángel Rojas para representar los cuerpos de los combatientes puestos en situaciones límite. Alusión escueta a la realidad de los cuerpos alterados, mutilados y segregados; cuya instrumentalización y destrucción son justificadas con los discursos patrioterros de los poderes en pugna. Al respecto dice Miguel Ángel Rojas, citado por Gutiérrez (2010):

Mi estudio está cerca del Hospital Militar de Bogotá, y con frecuencia veo subir con dificultad a excombatientes en muletas, por lo general muchachos de clase popular, víctimas, como tantas otras, de esta guerra entre las llamadas “dos Colombias” (pág. 187).

Lo que se encuentra en la versión fotográfica de Rojas es la figura de un joven, proveniente de los estratos

bajos del pueblo colombiano, arruinado en su corporalidad; metáfora evidente de la sumisión a los órdenes en pugna, del potencial agresor que se transformó en indefenso, de la derrota ante el enemigo, de las mutilaciones físicas/mentales y las frustraciones que padecen los combatientes implicados en la guerra. Interpretando a Michel Foucault (2002), podríamos decir que es el destino adverso de los “cuerpos dóciles”, de los cuerpos “como objeto y blanco de poder” (págs. 139-142).

Para un espectador sin prevenciones, Miguel Ángel Rojas representa un cuerpo pletórico de connotaciones, un cuerpo que es del excombatiente modelo, pero también el de muchos otros. Aunque continúan existiendo y respirando, son cuerpos que “lloran, sollozan y gritan como si fueran un rostro... El sonido que proviene del rostro o que lo atraviesa es de agonía, de sufrimiento” (Butler, 2006, pág. 168). Su figuración alude a la ruina, a la deleznable supervivencia, sobrecrita con la expresión de la melancolía y el dolor, del ensimismamiento, de un demolidor silencio y el aislamiento. Esta denotación es reforzada con la predominancia de los grises y el vacío donde posa, connotando el incierto rumbo de la existencia. Antítesis del heroísmo, el cuerpo arruinado es una evocación directa de diferentes memorias adversas.

En la imagen del “*David*” es evidente el anacronismo y la

“significación sintomática”, porque en esta dialéctica conjuga el pasado con el presente; dándose cita “todas las memorias involuntarias de la humanidad” (Didi-Huberman, 2011, págs. 143 y 171) sobre los conflictos armados y las imágenes producidas por el arte, sobre los desastres que las guerras causan en los cuerpos de los involucrados. La imagen es sintomática porque detiene, desconcierta, confunde, sustrae la razón, ante la monstruosidad producida por la barbarie y el aturdimiento que implica escapar a la muerte. Tales imágenes son asumidas como las ineludibles consecuencias de la guerra interna, donde los cuerpos de los jóvenes combatientes se arriesgan para ser asesinados o transformados en ruinas ambulantes, vestigios de existencias truncas, indicios de historias trágicas. Engranajes de la máquina de exterminio donde los combatientes, por lo general de extracción popular, son sacrificados u ofrendados para preservar y servir a intereses económicos y políticos ajenos, para asesinar y ser asesinado en guerras que no debieran comprometerlos.

Imperativo deber patriótico/político donde se escenifica un “darse la muerte... sacrificarse por otro, morir por el otro” (Derrida, 2006, pág. 22), desaparecer por lo otro; auto/sacrificio por la preservación de los demás y el sacrosanto orden regente, en total anonimato; víctima sacrificial ofrendada para mantener los privilegios del poder, del dominio sobre territorios, bienes y

existencias. El cuerpo ha dejado de ser considerado por los dueños del poder como la única y certera propiedad del sujeto/yo que existe en él, último resguardo de vivencia interior, espacio de quien toma decisiones que enrumban el destino.

Según Jean Baudrillard (1980), “los millones de muertos de guerra se cambian en valor, según una equivalencia general: “la muerte por la patria”; son convertibles en oro, puede decirse, no están perdidos para todo el mundo” (pág. 206). El cuerpo se cuenta como otro producto entre productos, con valor de equivalencia en salarios mínimos, acorde con su estrato social, capital cultural y potencial de desempeño, extrañado de su ser por las máquinas de la producción, del poder, y de la subversión; máquinas que reclutan, disciplinan, acumulan, gastan y deshechan los cuerpos de los jóvenes de los estratos populares.

Alusión a los cuerpos de los combatientes, cuerpos de sujetos que perdieron la autodeterminación y el autocontrol sobre la propia existencia, mientras les hacen actuar los juegos del ascenso y la seguridad social; mientras sueñan con lograr la acumulación monetaria, el bienestar, la felicidad. Con el tiempo, anhelantes de convertirse en propietarios de viviendas, de la limitada asistencia social, y la paupérrima pensión del Estado.

A distancia del bienestar prometido, las vidas son transformadas en existencias precarias,

como repercusiones de la violencia política impuesta sobre los cuerpos de los combatientes mestizos, indígenas, afrocolombianos. A través de las imágenes fotográficas, Miguel Ángel Rojas plantea la fusión del arte con las miserias de la vida y realiza con su práctica la entrega de existencias reales a los públicos, jamás como simples reflejos. Miguel Ángel Rojas al desnudar y mostrar con sus imágenes las mutilaciones que ocurren en los cuerpos de los combatientes durante los enfrentamientos, pone en entredicho el marketing montado por los ejércitos en disputa para fomentar el reclutamiento. El artista logra demostrar los valores falaces que primaron en quienes fueron amputados, quedaron paráliticos, perecieron o desaparecieron.

Conclusiones

La producción de las instalaciones actuales es dispuesta como planteamiento de diálogos y lecturas abiertas y múltiples, mientras abren oportunidades de reflexión y de actuación. Proponiendo imágenes, activaciones, relaciones, conexiones, reconocimientos, memorias, reconciliaciones y experiencias artísticas/estéticas, entre otras posibilidades, o como dirían Deleuze y Guattari (1997) creando “bloques de sensaciones” (págs. 164-168), cuyos efectos ocasionados en las capacidades de reflexividad, interacción o fruición, son difícilmente predecibles en los distintos públicos. Bajo esta perspectiva, los artistas tratan con diversas sensibilidades/racionalidades los

acontecimientos que emplean como pre/textos en la traducción/producción/posproducción del arte actual; requiriendo diversos tipos de referentes y abordajes para diseñar y montar las instalaciones. En este sentido, lo propio de este tipo de prácticas artísticas contemporáneas, puede remitir a un presente; asumido en el estudio que disponemos como los atroces acontecimientos que han tocado las sensibilidades de los artistas colombianos contemporáneos, provocando en ellos “la necesidad de hacer arte en tiempos de violencia y de terror” (Giunta, 2001: 41). Como resultado, se hace factible la producción de las instalaciones, cuya explicación circunstancial, por lo general, solamente se suele leer o interpretar como indicaciones o resignificaciones de los acontecimientos de manera alegórica; tal vez, creadas para interpelarnos ante la abismal contemporaneidad, que nos incluye como sujetos de la convulsa actualidad.

Los artistas tocados o próximos a los afectados por la violencia política, la guerra de exterminio contra sectores del pueblo, el desplazamiento a la fuerza, el despojo de su bienes y tierras o la expansión de la miseria, contribuyen a rehacer con las imágenes la memoria de la barbarie y los padecimientos vivenciados; incluyendo a los mismos combatientes, quienes son reclutados de los sectores populares. Lo cual hace posible

considerar que operan estrategias demenciales del “Biopoder” (Foucault, 2007: 163-176) y la “Necropolítica” (Mbembe, 2011), causado por el odio o temor que produce en las familias dueñas del capital, del poder y de los ejércitos en guerra, la excesiva capacidad reproductiva de los grupos sociales menos privilegiados, la insatisfacción, y demandas crecientes ante las limitadas condiciones de vida, el desbordamiento de las actividades subversivas y delincuenciales, correspondientes a quienes se debe supuestamente controlar; o como explica Foucault: “Si el genocidio es por cierto el sueño de los poderes modernos. Ello no se debe a un retorno, hoy, del viejo derecho de matar; se debe a que el poder reside y ejerce en el nivel de la vida, de la especie, de la raza y de los fenómenos masivos de población” (2007: 166). Circunstancias que dan pretextos a los poderosos para radicalizar el uso de la fuerza. Al respecto, inquiere Michel Foucault: “En la guerra habrá, en lo sucesivo, dos intereses: destruir no simplemente al adversario político sino a la raza rival, esa (especie) de peligro biológico que representan, para la raza que somos, quienes están frente a nosotros” (2000: 233).

Posiblemente las instalaciones como dispositivos de los acontecimientos violentos fueron montadas por los artistas como una connotada posición política, relacionada con la ineludible importancia de conservar la memoria histórica y el derecho a la

vida; bastante alejadas de la “historia de bronce”, que reclama el establecimiento y afianzan los medios que, según Didi-Huberman (2008): “se convierte también en imágenes del acontecimiento que procede por montaje y “re-toma de imágenes” que... interroga nuestra capacidad para saber ver hoy los documentos de nuestra oscura historia” (pág. 45). De lo anterior podemos decir que los artistas citados construyeron imágenes testimonios y huellas, que hoy nos permiten abordar el pasado de manera alterna a las historias escritas y a las noticias registradas. Generalmente documentadas y redactadas por los vencedores y frecuentemente alteradas, banalizadas o negadas con la permanente substitución de la información, que es transmitida por los medios de comunicación. Narraciones masivas que ocultan y que nunca dan cuenta de todo el dolor, el exterminio, el terror padecido, sobre todo de quienes los determinan y los financian.

Ante los sucesos generados por la guerra, los artistas Doris Salcedo, Rosemberg Sandoval y Miguel Ángel Rojas con sus instalaciones problematizan la apertura de la visión, retoman la textura de la experiencia viva de las ruinas humanas, discuten las fronteras entre la ética y la política, median la brecha planteada entre las posibilidades de la visualidad y la opción de la alteridad, y buscan construir una historia diferente a la instituida y difundida a nivel mediático. Con otros términos, Doris

Salcedo, Rosemberg Sandoval y Miguel Ángel Rojas vuelven a cuestionar con sus prácticas artísticas la supuesta atribución de lo indescriptible, lo “insoportable de ver” y la invisibilidad de los hechos atroces, para dar respuestas creativas que se acercan a la apariencia de los hechos, transmutándolos los acontecimientos violentos en acontecimientos artísticos y sensibles. Acontecimientos artísticos en el sentido que realizan aportes significativos al acervo de la cultura visual; y sensibles en la medida que concitan sentimientos, reflexiones y actitudes ante los sucesos violentos. Desde el ejercicio interpretativo que realizamos, sus obras son “actos críticos de resistencia, interpretaciones insurgentes, actos incendiarios” (Butler, 2010, pág. 94), que revelan la precariedad de la existencia y la brutalidad de los poderes en pugna.

Los artistas parecen sugerir que cuando se recrean las ruinas humanas, se hace factible vincular la visualidad contemporánea de la amenazante violencia al proceso de resignificación, involucrado en los procesos creativos. Con ello se estaría invitando a tender lazos de solidaridad y a promover los cambios necesarios, a través de las acciones realizadas políticamente, con miras a superar la continuidad, el predominio del desastre y el terror impuesto.

También existe la posibilidad que las prácticas artísticas puedan concitar las sensibilidades, al recrear las conexiones afectivas con las víctimas y los sobrevivientes,

mientras invitan a los públicos/lectores a reflexionar sobre su propia vulnerabilidad, que lejos de hacerlos sentir seguros, advierten que sobre cada uno de nosotros oscila el péndulo del desastre y el dolor.

Referencias

Agambem, G. (2014). ¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo, la Iglesia y el Reino. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Badiou, A. (2008). Lógicas de los mundos: el ser y el acontecimiento, 2. Buenos Aires: Manantial.

Barbosa, M. (2009). Justificaciones de la violencia política y la "Guerra contra el narcotráfico". En Barbosa, Mario y Yébenes, Zenia (Coords.). Silencios, discursos y miradas sobre la violencia. Barcelona: Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana.

Barthes, R. (1989). La cámara lucida. Notas sobre la fotografía. Barcelona: Paidós.

Baudrillard, J. (1980). El intercambio simbólico y la muerte. Caracas: Monte Ávila.

Bishop, C. (2010). Installation art. A critical history. London: Tate Publishing.

Bonet, E. (2014). La instalación como hipermedio (una aproximación). En Escritos de vista y oído. Barcelona: Museu d'Art

Contemporani de Barcelona-MACBA.

Bourdieu, P. (2001). Poder, derecho y clases sociales. Bilbao: Desclée de Brouwer.

Bourdieu, P. (1989). O poder simbólico. Lisboa: Difel.

Buchloh, B. (2006). El espacio sólo puede conducirnos al paraíso. En Larrañaga, Josu. Instalaciones. Donostia-San Sebastián: Nerea.

Butler, J. (2010). Marcos de guerra. Las vidas lloradas. México: Paidós.

Butler, J. (2006). Vida precaria: El poder del duelo y la violencia. Buenos Aires: Paidós.

Cárdenas López, H. (2013). El elefante de Samper tenía antecesor en gobierno de Gaviria: Myles Frechette. En Periódico El País. Cali, diciembre 8. Recuperado de <http://www.elpais.com.co/elpais/colombia/noticias/elefante-samper-tenia-antecesor-gobierno-gaviria-myles-frechette>.

Centro Nacional de Memoria Histórica (2015). Embera Chamí por Rosenberg Sandoval. Bogotá: Museo Oropéndola Arte & Conflicto. Recuperado de <http://centrodememoriahistorica.gov.co/museo/oropendola/embera-chami/index.php>.

Deleuze, G. (2005). Lógica del sentido. Barcelona: Paidós.

- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Qué es la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, J. (2006). *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós.
- Diago, M. (2008). *El arte político de Rosenberg Sandoval*. Bogotá: Periódico El espectador, diciembre 14. Recuperado de <http://www.elespectador.com/impresso/cultura/articuloimpreso99002-el-arte-politico-de-rosenberg-sandoval>.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia, 1*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Etchegaray, R., et. al (2016). *Acontecimiento y creatividad en la filosofía de Gilles Deleuze. Un nuevo modo de sentir y percibir*. San Justo/Buenos Aires: Universidad Nacional de La Matanza.
- Fernández Arenas, J. (Coord.) (1988). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos.
- Fernández de Soto, G. (2001). *Logros de la política exterior de Colombia: 1998-2002*. En *Revista Colombia Internacional*. Bogotá: Universidad de los Andes, septiembre-diciembre. Recuperado de <http://colombiainternacional.uniaandes.edu.co/view.php/390/index.php?id=390>. <https://doi.org/10.7440/colombiaint53.2001.04>
- Foucault, M. (1994). *Dits et écrits III 1976-1979*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (2000). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad 1 - la voluntad del saber*. México: Siglo XXI Editores.
- Fukuyama, F. (1998). *El fin de la Historia y el último hombre*. Santafé de Bogotá: Planeta.
- Groys, B. (2008): *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-Textos.
- Groys, B. (2014): *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra. <https://doi.org/10.12795/astragalo.2015.i20.15>

- Giunta, A. (2001). Paul Virilio. Una introducción. En Virilio, Paul. El Procedimiento silencio. Buenos Aires: Paidós.
- Gutiérrez Echeverri, N. (2010). Objetos perversos. En Miguel Ángel Rojas: Esencial, conversaciones con Miguel Ángel Rojas. Bogotá: Paralelo 10-Planeta.
- Hauser, A. (1975). Teorías del arte: tendencias y métodos de la crítica moderna. Madrid: Guadarrama.
- Jaramillo, A. (1997). Consideraciones sobre el conflicto armado en el Medellín de los años noventa. En Revista Estudios Sociales N° 10. Medellín: Universidad de Antioquia. Recuperado de <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/estudiospoliticos/article/view/16152>.
- Kabakov, I. (2014). Sobre la instalación total. México: Cocom.
- Kabakov, I. y Groys, B. (2008). De las Instalaciones: Un diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys. Otoño 1990. Recuperado de <http://www.lugaradudas.org/archivo/pdf/cuartilla5.pdf>
- Krauss, R. (1985). La escultura en el campo expandido. En Foster, Hal (Ed.). La posmodernidad. Barcelona: Kairós.
- Krauss, R. (1997). El inconsciente óptico. Madrid: Técnos.
- Krauss, R. (2006). Notas sobre el índice (1977). En La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza.
- Larrañaga, J. (2006). Instalaciones. Donostia-San Sebastián: Nerea.
- López Hernández, C., et. al (2010). Y refundaron la patria... De cómo mafiosos y políticos reconfiguraron el Estado Colombiano. Bogotá: Debate.
- Mbembe, A. (2011). Necropolítica. Seguido del gobierno privado indirecto. Madrid: Melusina.
- Melo, J. (2016). La lucha contra el narcotráfico: éxitos y limitaciones. En Colombia es un tema. Recuperado de <http://www.jorgeorlandomelo.com/luchnarco.htm>.
- Michaud, Y. (2007). El arte en estado gaseoso. Ensayos sobre el triunfo de la estética. México: FCE.
- Mitchell, W.J.T (2009). Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual. Madrid: Akal.
- Museo de Arte del Banco de La República (2007). Miguel Ángel Rojas: Objetivo Subjetivo. Bogotá, noviembre 28 de 2007 a febrero 25 de 2008. Recuperado de http://www.banrepcultural.org/correos/exposiciones/2007/2811_miguelangel-rojas.htm
- Nancy, J. (2005). The Ground of the Image. Nueva York: Fordham University Press.

- Palacios, M. (2002). Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875-1994. Bogotá: Norma.
- Palacios, M. (2012). Violencia pública en Colombia 1958-2010. Bogotá: FCE.
- Pécaut, D. (2015). Una lucha armada al servicio del statu quo social y político. En Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas (Ed.) *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. Bogotá: República de Colombia. Recuperado de http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/mesadeconversaciones/PDF/Informe%20Comisi_n%20Historica%20del%20Conflicto%20y%20sus%20V_ctimas.%20La%20Habana%20C%20Febrero%20de%202015.pdf
- Perry, G. (1990). Una década gris oscura. En periódico *El Tiempo*. Bogotá, agosto 7. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-69438>.
- Pizarro Leongómez, E. (1990). Escenarios posibles de Colombia en los 90. En *Revista Análisis Político*, No 10. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/74315/67142>
- Pizarro Leongómez, E. (2015). Una lectura múltiple y pluralista de la historia. En Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas (Ed.) *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. Bogotá: República de Colombia. Recuperado de http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/mesadeconversaciones/PDF/Informe%20Comisi_n%20Historica%20del%20Conflicto%20y%20sus%20V_ctimas.%20La%20Habana%20C%20Febrero%20de%202015.pdf
- Reiss, J. (1999). *From margin to center: the spaces of installation art*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Rueda Fajardo, S. (2006). *Olor a santidad*. En Premio nacional de crítica: ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia, segunda versión. Bogotá: Ministerio de Cultura-Universidad de los Andes.
- Sánchez Gómez, G. (Coordinador) (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Santana Castillo, J. (2008). Neoliberalismo, gobernabilidad y nuevos movimientos sociales. El cambio político en diferentes naciones de Latinoamérica. En *Clio América*. Vol. 2 Núm. 4: julio-diciembre. Santa Marta: Universidad del Magdalena. Recuperado de <http://revistas.unimagdalena.edu.co/index.php/cliomerica/article/view/364>.
- Schneider, M. (2014). *Material Witness: Doris Salcedo's Practice*

as an Address on Political Violence through Materiality. Doctoral dissertation. Cambridge (Massachusetts): Harvard University. Recuperado de <https://dash.harvard.edu/handle/1/11746516>

Solomon R. Guggenheim Museum (2015). Retrospective Doris Salcedo. New York, June 26-October 12. Photo: David Heald.

Recuperado de <https://www.guggenheim.org/audio/track/doris-salcedo-atrabliarios-1992-2004>

Sontag, S. (2005). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.

Tafur, P. (2015). *Rosemberg Sandoval. Obra 1980-2015*. Cali: Universidad del Valle.