

**POST-
REPRESENTACIÓN:
ESTÉTICAS DE LA
VIOLENCIA EN EL
ARTE COLOMBIANO
CONTEMPORÁNEO**

POST-REPRESENTATION: AESTHETICS OF VIOLENCE IN COLOMBIAN CONTEMPORARY ART



Rubén Darío Yepes Muñoz



Doctor en estudios visuales por la Universidad de Rochester. Autor de los libros *Afectando el conflicto: mediaciones de la guerra colombiana sobre el arte y el cine contemporáneo* (2018), *María José Arjona: Lo que puede un cuerpo* (2015) y *La política del arte: cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia* (2012), así como de varios artículos sobre artes visuales en Colombia, estética y estudios visuales. Profesor de cátedra del Departamento de Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana.

Correo electrónico:
ruben.yepes@javeriana.edu.co

Resumen

Este artículo examina algunas de las estrategias estéticas a través de las cuales los artistas visuales han abordado la violencia en Colombia en las últimas dos décadas. El argumento central es que estas estrategias son *post-representacionales*: los artistas y las obras en cuestión no buscan simplemente representar o documentar la violencia y sus víctimas; más bien, pretenden intervenir en los contextos de violencia. El artículo analiza la mediación afectiva de la violencia a través de las obras en cuestión, sugiriendo que esta mediación es el aspecto crucial de su agencia.

Palabras clave:

arte colombiano contemporáneo, arte y violencia, arte y afecto, arte y política.

Abstract

This article examines some of the aesthetic strategies through which the visual arts have approached violence in Colombia over the last two decades. The main argument is that these strategies are post-representational: the artists and works in question do not simply seek to represent or document violence and its victims; rather, they seek to intervene in the contexts of violence. The article examines the affective mediation of violence through the artworks in question, suggesting that this mediation is key to their agency.

Keywords:

Contemporary Colombian art, art and violence, art and affect, art and politics.

1

Aunque en las artes visuales de Colombia el tema de la violencia no es tan prevalente como creen algunos críticos y una buena parte del público general, es indudable que los artistas visuales han hecho contribuciones importantes a la memorialización de los acontecimientos violentos, el examen de sus causas y el reconocimiento de sus víctimas¹. Quizás esta cuestión nunca había sido tan perentoria como ahora, cuando, superada en alguna medida la “tercera violencia” del narcotráfico de las décadas de los ochenta y noventa, la “segunda violencia” del conflicto armado comienza a menguar en virtud del acuerdo de paz celebrado en el 2016 entre el gobierno de Juan Manuel Santos y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC)². Pues aunque oficialmente el conflicto armado ha terminado, la tarea de “lograr una paz estable y duradera”³, si la entendemos, a contrapelo, como la tarea de alcanzar y mantener niveles aceptables de justicia social, se suspende en el horizonte como una nube oscura. El país aún debe afrontar la construcción de su memoria histórica y la reparación de las más de siete millones de víctimas, amén de sobreponerse al legado negativo de cinco décadas de violencia. Las artes visuales pueden y de hecho han realizado

contribuciones importantes a estos procesos, así como a la memorialización y superación de la violencia del narcotráfico. Es el propósito de este trabajo analizar algunas de las estrategias de estas contribuciones.

Examinaremos algunas de las estrategias estéticas a través de las cuales las artes visuales han abordado la violencia en el nuevo milenio. El punto de partida es la investigación que he realizado durante los últimos cinco años sobre la mediación de la violencia política a través de las artes visuales contemporáneas⁴. El argumento central es que estamos en un momento *post-representacional* del abordaje de la violencia en las artes visuales. No quiero decir con esto que no hay representación en las obras en cuestión sino que la agencia de éstas, es decir, su capacidad de intervenir en la problemática de la violencia en Colombia, depende menos de la representación —y de estrategias relacionadas como la denuncia y la documentación— que de la capacidad de mediar la violencia en cuanto intensidad o fuerza, es decir, en cuanto afecto. Al abordar la violencia de esta manera, las obras en cuestión producen un vínculo afectivo con los eventos y las víctimas de la violencia. Así, su intervención no consiste en la representación de los acontecimientos violentos y sus víctimas sino en su capacidad de tender puentes entre estos y los habitantes de las urbes que típicamente constituyen las audiencias de estas obras.

1 En el año 2013, revisé exhaustivamente todos los catálogos de exposiciones de arte realizadas entre 1980 y ese año disponibles en la Biblioteca Luis Ángel Arango y la hemeroteca de la Pontificia Universidad Javeriana. Aunque sería pertinente actualizar esta revisión, es claro que al menos hasta ese momento la violencia política y la problemática social del país han tenido una presencia menor en el arte contemporáneo. Por otra parte, Jerónimo Rivera Betancur y Sandra Ruiz Moreno (2010) han demostrado que se ha dado una situación similar en el campo del cine.

2 Los historiadores colombianos suelen hablar de “tres violencias” que aquejaron al país en el sigloXX. La primera es el conflicto entre liberales y conservadores...

3 Este fue uno de los eslóganes del Presidente Juan Manuel Santos y de su gobierno durante las negociaciones con las FARC.

4 Esta investigación se ha divulgado a través de varias publicaciones. Véase Yepes Muñoz (2018a, 2018b, 2016a, 2016b, 2015).

2

La cuestión de la representación en el arte, el *catchphrase* “post-representación” y la cuestión del afecto merecen algunos párrafos. “Representación” es un término ambiguo y complejo que, en sus definiciones más amplias, en efecto podría usarse para referirse a la relación entre la violencia y las obras en cuestión. En sentido amplio, se refiere a cualquier objeto o imagen que le otorga presencia o voz a cualquier otro objeto o imagen. Este es el uso que Aristóteles le da al término *mimesis* (el cual puede, con cierta licencia, traducirse como “representación”) en varios pasajes de su *Estética* (1999). En este sentido, el término se refiere a la relación que existe entre el objeto que representa y su referente, la cual no tiene que ser de verosimilitud. Sin embargo, como señala Stephen Halliwell (2002), el uso que Platón le da al término para referirse al *reflejo* de la apariencia de las cosas (aun cuando este no sea el único uso que hace de él) ha influenciado fuertemente su uso en el campo de la historia del arte, en donde habitualmente significa una relación de verosimilitud o semblanza. Es en contraste (pero no en oposición) con esta definición del término, todavía recurrente, que podemos posicionar el término post-representación.

Al hablar de “post-representación” no me remito al uso de este término al lado de otros como “post-verdad” y “post-democracia” para cuestionar la relación entre la información y los acontecimientos en la era digital. Pero tampoco me estoy remitiendo al uso que en ocasiones se hace del término en el campo de las artes plásticas para referirse a los diversos estilos artísticos que, a partir de las primeras décadas del siglo XX, soslayaron la verosimilitud y la semblanza, tales como el arte abstracto, el arte objetual o el arte de acción. Más bien, me remito a la crítica del paradigma representacional del conocimiento adelantada por Gilles Deleuze (2002) y desarrollada por diversos autores contemporáneos, particularmente desde los nuevos paradigmas geográficos, espaciales y relaciona-

les que están siendo elaborados en las ciencias sociales y las humanidades⁵. Entiendo el pensamiento o la “teoría no-representacional”, como la ha llamado Nigel Thrift (2007), menos como una teoría o paradigma claramente acotado que como un estilo de pensamiento que hace hincapié en el carácter procesal y relacional, a la vez producido y productivo, de lo real. No se trata de un pensamiento al que no le interesan las representaciones, sino uno en el que “las representaciones no son un código que debe ser quebrado o una ilusión que debe ser disipada; más bien (...) son aprehendidas en su performatividad, en cuanto formas de hacer” (Dewsbury et al., 2002, p.438)⁶. El arte post-representacional es aquél que a la vez ocupa (consciente o inconscientemente) y puede ser visto desde esta perspectiva epistémica. Es aquél que tiene relevancia social por lo que hace antes que por lo que muestra, por su agencia antes que por lo que documenta o pone en evidencia, por los procesos sociales que propicia y moviliza en vez de lo que denota. No se trata de un arte en el que no hay representación, sino de un arte en el que esta no es una finalidad sino que está al servicio de la agencia de la obra. Tampoco se trata de decir que hay un arte con agencia y otro en el que esta hace falta, sino de otorgarle una categoría al arte cuyo sentido gravita en torno a esta⁷.

5 Por autores tan distintos como Nigel Thrift y Hayden Lorimer desde la geografía, Bruno Latour desde la antropología, Hans Ulrich Gumbrecht desde la estética y Quentin Meillassoux desde la ontología, entre otros.

6 “[...] non-representational theory takes representations seriously; representations not as a code to be broken or as an illusion to be dispelled, rather representations are apprehended as performative in themselves; as doings” Traducción propia.

7 De ninguna manera quiero decir que se trata de un fenómeno propio del arte colombiano, el arte periférico o del arte que se relaciona con contextos de violencia. Arte post-representacional hay en diversos contextos, tanto periféricos como metropolitanos. Pero sí quiero resistir la colonialidad y la geopolítica del conocimiento implicadas en la prerrogativa de tener que validar un término estético a partir del arte de las metrópolis; por esto, dejo a otros la cuestión de si vale la pena y cómo aplicar la categoría en esos contextos.

El arte post-representacional es aquél que a la vez ocupa (consciente o inconscientemente) y puede ser visto desde esta perspectiva epistémica. Es aquél que tiene relevancia social por lo que hace antes que por lo que muestra, por su agencia antes que por lo que documenta o pone en evidencia, por los procesos sociales que propicia y moviliza en vez de lo que denota.

En este doble sentido el afecto es central. Como señalan Gregg y Seigworth (2010), las teorizaciones contemporáneas del afecto surgidas a partir de los dos paradigmas dominantes, la ontología del afecto de Deleuze y la psicología cognitiva de Silvan Tomkins hacen hincapié en dos aspectos interrelacionados: el carácter relacional de los afectos y su relación con la agencia. Primero, los afectos son y expresan relaciones. Cuando decimos que algo o alguien nos afecta, lo que queremos decir es que hemos entrado en una relación con dicho objeto o persona. El afecto es el registro sensible de dicha relación, es decir, la modificación que sucede en todos los términos de la relación. Los afectos pueden emerger en respuesta a elementos puntuales y variaciones sutiles en un objeto o una imagen, como una forma, un gesto, la intensidad de un color, un movimiento ejecutado con gran concentración o en cámara lenta. Pueden ser provocados por relaciones o variaciones demasiado sutiles para ser registrados por la consciencia. En este caso, algo sucede, algo nos afecta, pero no sabemos bien qué o por qué. Frecuentemente, los afectos emergen a partir de los elementos formales de un objeto, pero son encuadrados y modificados por sus “contenidos” y marcos discursivos, como una palabra recurrente, un diálogo, una metá-

fora, un género cinematográfico⁸. En relación a las obras de arte, podemos añadir al espectador a esta lista, ya que los afectos emergen no solo de la interrelación de elementos presentes en la obra sino también de la relación entre dichos elementos y los afectos y discursos que el espectador trae a ella. Si cualquiera de estos aspectos es removido, el afecto se modifica o disuelve. Notemos que nada de esto es una cuestión de representación, la cual es insuficiente para dar cuenta del afecto. Una relación sentida solo puede ser producida, no representada; nada puede tomar el lugar de un afecto. La representación puede ser uno de los elementos que participan en su producción, pero no es posible subsumir en ésta la sensación de una relación.

Además, hay una relación intrínseca entre afecto y agencia. Como señalan distintas vertientes de la teoría del afecto (así como varias de las filosofías de las emociones anteriores a ellas), tanto el sujeto como el cuerpo son modificados por el encuentro con otros objetos o cuerpos. Esta modificación no es solo en composición, también incluye los actos que resultan de di-

⁸ Aunque en la ontología de Deleuze los afectos en principio pueden ser producidos por elementos discursivos y semióticos, debemos notar que Deleuze le da prioridad a la forma sobre el contenido, el discurso o el contexto. A mi modo de ver, esta preferencia ha producido análisis del afecto demasiado formalistas de parte de algunos teóricos del afecto.

chos encuentros. Estos pueden ser tanto internos como externos: las reflexiones, ideas, pensamientos e imágenes mentales también son, en este sentido, acciones. Es convincente la explicación que da Deleuze, junto con Félix Guattari (1992; 2001), del poder transformador del afecto. En la perspectiva de estos autores, el afecto es un proceso radicalmente material —y en gran medida inconsciente— que literalmente modifica no solo al cuerpo sino también a la mente: “el afecto no es un sentimiento personal, tampoco es un carácter, es la efectuación de una potencia de manada que desencadena y hace vacilar el yo” (1992, p.246). En esta perspectiva, el afecto es una intensidad sentida que desestabiliza tanto el cuerpo como la mente, que desarraiga la organización sensible, los hábitos y los comportamientos recurrentes del cuerpo, así como las estructuras, narrativas y representaciones habituales que conforman el sujeto. En este sentido, se podrían definir los afectos como capacidades de afectar y ser afectado, cada uno con su propio gradiente o potencia⁹.

Además de estas razones teóricas, existen razones de orden social y cultural para evitar el planteamiento del análisis en términos de representación. Una de ellas es la naturalización de la violencia en Colombia, aquello que el sociólogo Daniel Pécault (2003) llama la “banalidad de la violencia”. Según Pécault, la heterogeneidad, irregularidad, extensión y baja intensidad del conflicto armado y de otras formas de violencia han llevado a que esta sea asimilada por el estado y la sociedad. La violencia en Colombia no ha sido tan brutal y aniquiladora como lo fueron, por ejemplo, las grandes guerras del siglo xx. En comparación, su fuerza ha sido mucho más débil, no obstante la duración del conflicto armado. No se trata de negar el horror de la violencia que el país ha vivido sino de notar que en general esta no

ha puesto en crisis la sensación de normalidad sino que la ha transformado. La violencia no ha sido vivida como una catástrofe sino como un aspecto normal de la vida cotidiana, presente en el lenguaje y el comportamiento de muchas personas. Esta naturalización de la violencia ha hecho que muchos sean indiferentes a ella, especialmente en las grandes ciudades. Llame-mos apatía el conjunto de afectos —la estructura afectiva— asociados a esta indiferencia.

Los medios de comunicación han jugado un rol importante en la naturalización de la violencia a través de la producción y difusión de imágenes de violencia y sufrimiento explícito. Esto fue particularmente notorio durante las dos administraciones del presidente Álvaro Uribe Vélez. Como demuestra Claudia Gordillo (2014), en la década pasada los medios masivos se alinearon con la retórica guerrillera de Uribe, en la que los guerrilleros fueron rotulados de “terroristas”, se negó la dimensión política del conflicto armado y se simplificaron sus causas (Gordillo 2014). Este discurso fue apoyado por la frecuente divulgación en los medios masivos de imágenes de la violencia del conflicto y del sufrimiento de sus víctimas, así como de imágenes de los cuerpos de líderes guerrilleros abatidos por el ejército.

La violencia no ha sido vivida como una catástrofe sino como un aspecto normal de la vida cotidiana, presente en el lenguaje y el comportamiento de muchas personas.

⁹ Todd May (2005) señala que, en Deleuze, “afecto” se debe leer como una abreviación de “capacidades de afectar y ser afectado”.

A esto hay que añadir el debate cultural en torno a la representación de las víctimas que se ha dado en las décadas recientes. Si bien no es posible generalizar, a finales de los años sesenta y setenta una parte importante de los artistas plásticos que trabajaron temas sociales y políticos recurrieron a estrategias de denuncia. En el cine y la fotografía hubo por la misma época cierto énfasis en la representación “realista” del dolor, el sufrimiento y la miseria. Muchas de estas perspectivas estuvieron marcadas por la estética del realismo socialista que estaba en boga en América Latina y otras partes del mundo, así como por un carácter militante (Pulecio, 1999). El abuso de este tipo de enfoques provocaría acusaciones de cooptación del sufrimiento y “pornomiseria”, epíteto acuñado a finales de los años 70 por los cineastas Luis Ospina y Carlos Mayolo¹⁰. En respuesta tanto a la crítica de los excesos de la representación explícita de la violencia y el sufrimiento en el arte como a la reciente sobreabundancia de imágenes mediáticas explícitas, los artistas visuales contemporáneos suelen recurrir a estrategias estéticas sutiles. Al hablar de post-representación hacemos eco de estas opciones estéticas.

3.

En 1999, el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) realizó *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, una de las exposiciones más importantes de las artes visuales de este país. La exposición ofreció una mirada retrospectiva sobre la representación en las artes visuales de las “tres violencias” que han afectado al país: “La Violencia”, esto es, el conflicto entre liberales y conservadores de la década del 50 —para muchos el semillero del que surgieron los primeros grupos guerrilleros y cuya inicio suele ubicarse en el

“Bogotazo”, que comenzó el 9 de abril de 1948—; la violencia derivada del narcotráfico que marcó las décadas del 80 y 90, y el conflicto armado. Estuvieron presentes varias obras emblemáticas del arte colombiano, incluyendo *El tranvía incendiado* (1948) de Enrique Grau, una pintura expresionista del tranvía que fue incendiado en el centro de Bogotá durante los disturbios del Bogotazo; *Masacre del 9 de abril* (1948), de Débora Arango, también sobre el Bogotazo, pintada con la rudeza expresionista que caracteriza a la obra de esta artista antioqueña; *Masacre 10 de abril* (1948) y *Violencia* (1962), dos de las obras más célebres de Alejandro Obregón, quien entre 1948 y 1968 pintó una serie de obras que simbolizaban la violencia bipartidista que por entonces se estaba destapando; *La guerra* (1973) de Fernando Botero, la cual representa un montículo de cadáveres en alusión a la violencia que por aquellos tiempos desangraba al campo; la célebre obra *Aliento* (1995) de Óscar Muñoz, en la cual el hálito del espectador permite que aparezcan las imágenes de individuos desaparecidos, y la también célebre instalación *Musa paradisíaca* (1997) de José Alejandro Restrepo, que hace referencia a las masacres bananeras que ocurrieron en la región de Urabá en los años 90. La exposición estuvo acompañada de la presentación de varios largometrajes de ficción. El extenso catálogo que acompañó a la exposición complementa el análisis de las obras de artes visuales expuestas con varios ensayos sobre la literatura y el teatro de la violencia (MAMBO 1999).

Si se lee la exposición en términos de las formas en que se ha representado la violencia, se evidencia que ha habido una apropiación de prácticamente todos los estilos artísticos que fueron hegemónicos en el siglo XX, desde las distintas vertientes del expresionismo figurativo hasta las elaboraciones más densas del arte conceptual, el vídeo arte y el arte de instalación. No obstante, predominan las representaciones, testimoniales o figuradas, de los cuerpos de las víctimas y los victimarios, además de los implementos de la violencia, como armas de fuego, machetes, cadenas y mordazas. El expresio-

10 Junto con Andrés Caicedo, Luis Ospina y Carlos Mayolo fueron los líderes del reconocido Grupo de Cali, o “Caliwood”. Ellos acuñaron el término *pornomiseria* en su manifiesto de 1978 “¿Qué es la pornomiseria?” (2015).

nismo figurativo, entendido en sentido amplio, es prevalente en el arte de la primera mitad y mediados del siglo XX, representado por artistas tan variados como Pedro Nel Gómez, Carlos Correa y Débora Arango, y continuado por Fernando Botero, Pedro Alcántara, Grau y Obregón. En términos de representación, la figuración y la alegoría predominan; no obstante, la representación de carácter testimonial tiene presencia en obras como *Palacio de justicia* (1974) de Gustavo Zalamea, *Thanatos* (1992) de Becky Meyer, *Luz perpetua* (1992) de Rodrigo Facundo, la ya mencionada *Aliento* (1995) de Muñoz y *Lo que quedó* (1997) de Patricia Bravo (a estos dos últimos nos referimos abajo). En cuanto a las estéticas de carácter conceptual, se destacan las obras de artistas como Bravo, Doris Salcedo, Rosenberg Sandoval, Edith Arbeláez y, por supuesto, la ya mencionada *Musa paradisiaca* (1997) de Restrepo. Leída de esta manera, la exposición evidencia cierta progresión histórica —aunque de ningún modo simple, lineal u homogénea— en la representación de los cuerpos de las víctimas y los victimarios que va de las estéticas figurativas y expresionistas a la abstracción y conceptualización del cuerpo humano de obras más recientes. Es decir, hay, en alineación con los cambios en la prevalencia internacional y local de los estilos artísticos, un paso desde una tendencia a la hiperbolización de la violencia y de sus efectos sobre los cuerpos a la puesta en evidencia de estos efectos, y de allí a la elaboración de códigos sutiles para dar cuenta de ella.

4.

Son varias las estrategias estéticas a través de las cuales los artistas visuales han abordado la violencia del país en los años posteriores a la exposición *Arte y violencia*. Las tendencias figurativas y expresionistas siguen estando presentes. No obstante, han surgido en años recientes obras cuyo énfasis no es sobre la representación sino sobre la posibilidad de afectar contextos concretos desde lo estético, es decir, obras *post-representacionales*. Como ya dijimos, estas obras no necesariamente soslayan la represen-

tación; tampoco descartan estrategias estéticas como las que hemos abordado en el apartado anterior. Más bien, reencuadran estas estrategias en aras de potenciar su agencia. De esta manera, explotan una dimensión política de lo estético que no deriva de la representación, incluso cuando esta se encuentra presente. En lo que sigue abordaremos, sin pretensión de realizar una categorización comprensiva, algunas de estas estrategias estéticas a través de algunos casos, cuyo —arbitrario— criterio de selección es haberlos visto directamente.

Han aparecido en años recientes obras que propician una relación afectiva compleja con los contextos, las circunstancias y las víctimas de la violencia que presenta las tres características siguientes. Primero, involucra afectos de carácter compuesto, los cuales emergen a partir del ensamblaje de afectos inmediatos basados en la forma con la *idea* o la *intuición* del horror, la violencia y el dolor extremo del sufrimiento producido por el conflicto. Segundo, estos afectos compuestos van desde intensidades sensibles —basadas en la percepción— hasta intensidades que emergen de la intimación de fuerzas que, debido a su naturaleza inhabilitante, son impresentables. Tercero, dicha relación afectiva le permite al espectador ser consciente de su propia agencia en cuanto sujetos políticos, una agencia que, dondequiera que fuese ejercida, plausiblemente ha contribuido al desenlace del conflicto que actualmente vivimos.

El lector reconocerá que estas características se asemejan a las de la experiencia estética nombrada a través de un concepto estético clásico, lo sublime. He propuesto el término *afectos sublimes* para referirnos a la relación afectiva compleja de la que pretendo dar cuenta¹¹. La trayec-

11 Propongo esta formulación a partir de Kant, quien en la *Crítica del juicio* escribe: “Toda afección de carácter animoso, a saber, aquella que excita la conciencia de la capacidad de nuestras fuerzas de vencer toda resistencia, es estéticamente sublime.” (2007), §xxix). Véase también Yepes (2018).

toria analítica que elaboro de manera amplia en *Afectando el conflicto* (2018) y que resumo aquí se apoya en elementos que son claves en las principales definiciones de lo sublime: la naturaleza mixta de los afectos producidos por el objeto “sublime”, la existencia de algo que no puede ser presentado de manera adecuada por este último, y la aprehensión de una posibilidad de superación o transcendencia. Sin embargo, esta trayectoria se desmarca de la tradición estética por su énfasis sobre el carácter transformativo del afecto en general y de los afectos sublimes en particular. Especialmente, toma distancia del concepto de un sujeto trascendental que fundamenta la teoría de lo sublime de Kant. Si, como hemos dicho, el afecto implica un sujeto cambiante, un *devenir*, entonces su comprensión no puede depender de la formulación de un suje-

to estable. En esta perspectiva, lo sublime tiene una dimensión política innegable: su efecto no consiste en reafirmar la confianza del sujeto en su propio raciocinio, sino en implicar a quienes lo experimentan en las realidades que informan su propia subjetividad, en transformar su relación con dichas realidades —esto es, en transformar su subjetividad— y en permitirles aprehender su propia agencia.

La instalación *Noviembre 6 y 7* (2002, figura 1) de Doris Salcedo es un caso paradigmático de esta estrategia estética. Esta instalación remite a eventos que ocurrieron el 6 y 7 de noviembre de 1985, cuando un comando del grupo guerrillero M-19 asaltó el Palacio de Justicia, tomando como rehenes a más de doscientas personas. El gobierno colombiano respondió desplegando

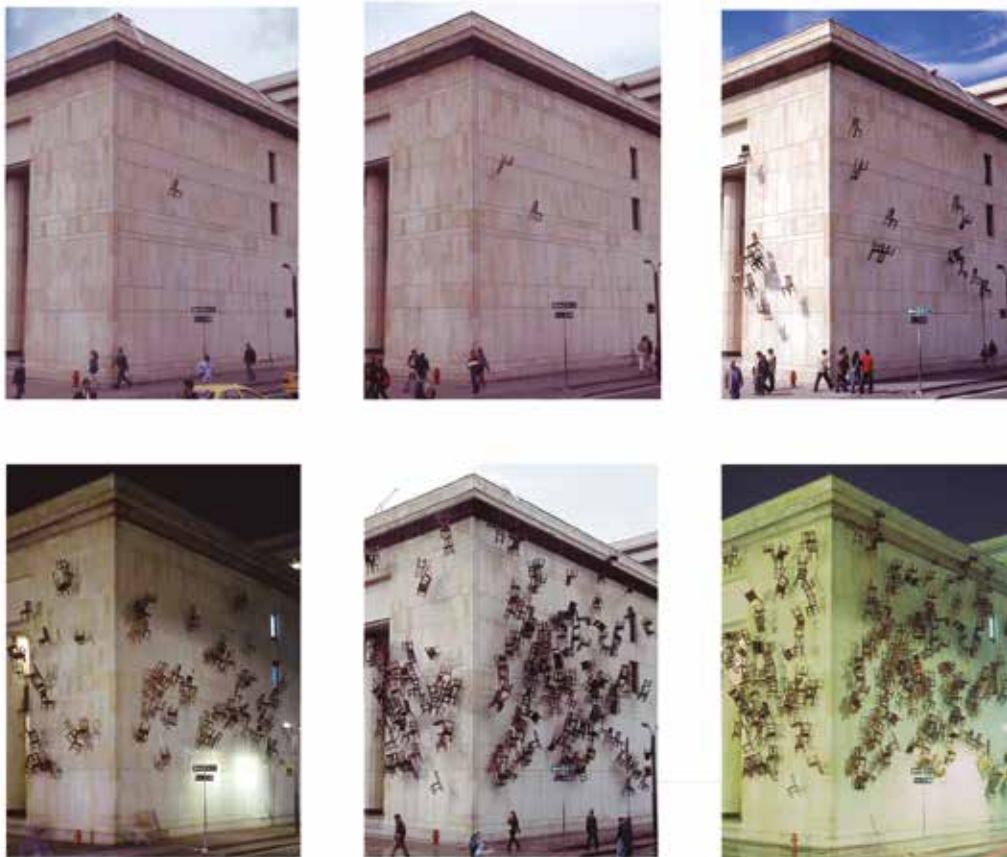


Figura 1. Doris Salcedo, *Noviembre 6 y 7*.

Imagen cortesía de la galería Alexander and Bonin.

una operación militar con el fin de recuperar el edificio. En medio del caos de los disparos y el fuego que se desató murieron noventa y ocho personas, entre ellas once magistrados, veintiocho servidores públicos y todos los integrantes del comando del M-19. Por lo menos doce personas que fueron detenidas por el ejército posteriormente aparecieron muertas o están desaparecidas. En este trágico evento, a veces llamado en Colombia el Holocausto del Palacio de Justicia, ciento nueve personas murieron o siguen sin aparecer.

Varios de los autores que han escrito sobre *Noviembre 6 y 7* resaltan que esta no representa los eventos del Palacio de Justicia¹². La obra no traza una semejanza visual o una narrativa del evento al cual se refiere, e igualmente evita cualquier pretensión de hablar por sus víctimas. Su trabajo de mediación consiste no en la representación de la toma del Palacio de Justicia sino en la producción de una relación afectiva compleja con dicho evento. Desglosemos esta relación afectiva.

Se trató de una obra impactante: su escala, su silencio, su movimiento casi imperceptible, la sensación de ausencia que se aferraba a las sillas: todo ello era sobrecogedor. Aquellos que llegamos a la instalación al día siguiente de su comienzo nos encontramos con una imponente pared de sillas. El movimiento de las sillas era tan lento que se requerían varios minutos para percatarse de él. El área que las sillas ocupaban sobre la fachada del edificio era suficientemente amplia como para llenar por completo el campo de la mirada. El carácter metonímico de las sillas informaba la experiencia del espectador. Liberadas de su valor de uso, dejaban de ser muebles, convirtiéndose en signos metonímicos que tomaban el lugar de personas ausentes. La conciencia de esto le imprimía mayor intensidad afectiva al lento descenso de las

sillas, convirtiendo su impacto inicial en una sensación inquietante.

El discurso que *encuadra* la pieza no se encuentra presente en las sillas, ni en el título de la instalación —el cual, por demás, no fue anunciado en el momento de su realización—, ni fue provisto a través de un texto explicativo acompañando la obra. El Palacio de Justicia constituye el marco discursivo de la obra: el sitio de la instalación funciona como símbolo, como un fragmento que requiere ser completado por el espectador. En últimas, era el espectador quien contribuía el marco discursivo, quien debía encuadrar la obra, quien traía a colación los eventos históricos. De esta manera, los afectos iniciales producidos por la obra modulaban, incrementando su poder, haciéndose sobrecogedores, casi dolorosos. En síntesis, en *Noviembre 6 y 7* el movimiento, la espacialidad, la temporalidad y el carácter metonímico de las sillas, la función simbólica del edificio y la historia del Palacio de Justicia son indisolubles. Estos son los elementos que la obra interrelaciona, los elementos que convierten esta obra efímera no en una representación de un evento histórico sino en un evento por derecho propio.

Vemos que la producción afectiva de *Noviembre 6 y 7* incluyó afectos puntuales que se deslindan de los elementos formales de la obra, así como afectos derivados de sus marcos discursivos. Así, los afectos propiciados por la obra se relacionan con uno de los eventos más traumáticos de la historia del conflicto armado, y por extensión con el horror y la violencia del conflicto en general. Si los afectos son fuerzas ejercidas sobre el cuerpo, el horror y la violencia son afectos liminales, ubicados en el umbral donde la experiencia estética se convierte en afección física. Lo sublime en *Noviembre 6 y 7* consiste no en la producción de un evento horroroso o violento sino en la indicación negativa, pausada y sofisticada de las fuerzas que se encuentran allende de este límite, las fuerzas violentas a las cuales han sido sometidas los ausentes y las víctimas y que han paralizado a la mente colectiva.

¹² Ver por ejemplo Huyssen (2003) y Bal (2011).

El carácter compuesto de la experiencia afectiva que esta obra promovió informa su “política de la memoria”¹³. Esto es así no solo porque los eventos del Palacio de Justicia son traídos a colación en las mentes de los espectadores sino porque la obra les adscribe a dichos eventos un afecto complejo capaz de perdurar allende de la experiencia del espectador¹⁴. *Noviembre 6 y 7* produjo un afecto complejo capaz de reemerger cuando la tragedia del Palacio de Justicia o la violencia y el horror de la guerra en general ocupara nuestra atención. Así, el poder de la obra consistió en ser capaz de promover en el espectador futuras acciones críticas e incluso transformativas. Tal es la cualidad de los *afectos sublimes* de esta obra: ellos conllevan una tensión irresuelta, una tensión que solicita futuros agenciamientos de parte de quienes los experimentan.

Otros dos casos en los que la producción de afectos sublimes es central son los performances *Retorno* (2008, figura 2) y *Tiempo medio* (2013, figura 3) de María José Arjona. En la primera de estas, durante siete días Arjona sopló pompas de jabón sobre las paredes de la abandonada Clínica Santa Rosa de Bogotá. Posteriormente, Arjona ocupó otros siete días “limpiando” las superficies blancas con más pompas de ja-

bón —esta vez sin tinta—, dejando las paredes manchadas por los remanentes de la tinta roja. En *Tiempo medio*, llevada a cabo en el Museo de Antioquia, los espectadores entraban a un espacio en penumbra iluminado por velas que albergaba una mesa larga. En la pared sobre la mesa se proyectaba un vídeo de una máquina de moler manual, la cual producía un golpeteo rítmico. Los espectadores encontraban a la artista en un extremo de la mesa amasando maíz molido, el cual usaba para armar arepas. Una vez formada, Arjona mordía cada arepa con vehemencia, marcándola con sus dientes, para luego trasladarla ceremoniosamente hasta el extremo contrario de la mesa, sostenerla sobre su pecho mientras miraba fijamente a los espectadores y finalmente dejarla sobre la mesa. La artista realizó esta acción durante veinticuatro horas continuas.

Atendamos a la insistencia de Arjona sobre la larga duración. Como dice la artista, tanto *Retorno* como *Tiempo medio* “fabrican tiempo”; más que el espacio, el tiempo es la sustancia de la acción, su dimensión fundamental¹⁵. El espectador sabía de la larga duración de *Retorno* gracias al vídeo de la primera parte de la acción y, plausiblemente, al conocimiento que tendría de la insistencia de la artista en realizar acciones de larga duración. En *Tiempo medio*, la acción creó una intensidad afectiva que permeó el espacio. Esto era en parte una consecuencia de la preparación de la artista: Arjona ayunó, meditó y se mantuvo en completo silencio durante los tres días anteriores al inicio de la acción. Además, para cuando se abrieron las puertas del Museo

13 Expresión utilizada por Mieke Bal (2011) para referirse a algunas de las obras de Salcedo.

14 La mayoría de las teorías del afecto sostienen que los afectos tienen una libertad que les permite perdurar allende de la presencia de los objetos que los producen, reemergiendo cuandoquiera que nuestra atención se centra en dicho objeto o en objetos similares. Silvan Tomkins, cuyo trabajo está en la base de una de las dos líneas centrales de desarrollo de la teoría contemporánea del afecto, sostiene que los afectos se caracterizan por una “libertad de tiempo” (1995: 46) y una reciprocidad con sus objetos, en donde “el objeto puede evocar el afecto, o el afecto encontrar el objeto” (55) (*the object may evoke the affect, or the affect find the object*. Traducción propia). En la otra línea, Brian Massumi escribe, a partir de Deleuze y Guattari, que “la autonomía del afecto es su participación en lo virtual. El afecto es autónomo en la medida en que escapa del confinamiento en el cuerpo cuya vitalidad, o potencial de interacción, él es” (2002: 35) (*the autonomy of affect is its participation in the virtual. Affect is autonomous to the degree to which it escapes confinement in the particular body whose vitality, or potential for interaction, it is*. Traducción propia).

15 Arjona dice: “Creo que los artistas son sobre todo fabricantes del tiempo” (*I believe artists are above all manufacturers of time*). Y luego añade: “El tiempo genera la materia que los seres humanos han domesticado, al igual que el espacio. Un artista del performance usa su cuerpo de manera más intencional que cualquier otro, con el fin de manufacturar el tiempo con su propio cuerpo” (*Time generates the matter the humans domesticated, along with space. A performance artist uses her body more forcefully than any other, in order to manufacture time with her own body*). Traducción propia. En Wolfson (2013).



Figura 2. María José Arjona, *Retorno*.

Imagen cortesía de María José Arjona.

Figura 3. *Tiempo medio*.

Imagen cortesía de María José Arjona.



de Antioquia, Arjona había estado realizando la acción durante casi ocho horas. Independiente de si el espectador tenía conocimiento de que se trataban de acciones de larga duración, en ambos casos esta podía ser intuita a través de la tensión del cuerpo de la artista, de su cansancio y por medio de la creciente intensidad afectiva que permeaba el espacio.

“La carne nos da el ser de la sensación”, escriben Deleuze y Guattari (2001, p. 180); esto es, la carne expresa la afección, la fuerza que afecta al cuerpo y nos la entrega como afecto. En las acciones de Arjona, la violencia está presente como una fuerza que afecta al cuerpo y a la mente. La duración juega un papel vital en la transmisión de esta fuerza. Aunque la artista debe sobrellevar situaciones extenuantes, e incluso dolorosas, al realizar sus prolongadas acciones, la violencia que experimenta es ante todo de una naturaleza psíquica: la tensión resultante de mantener la fuerza y concentración que las acciones requieren, el gasto energético necesario para llevar a cabo la misma acción día tras día o durante veinticuatro horas continuas, el estrés de mantener la voluntad enfocada en completar acciones que parecen fútiles. Tanto en *Retorno* como *Tiempo medio*, dicha fuerza es modulada por marcos discursivos que la relacionan con el contexto de la violencia en Colombia: un hospital público que debió cerrar a consecuencia de los recortes presupuestales y la corrupción gubernamental como símbolo de la injusticia social, complementado por las connotaciones implícitas en la tinta roja; los amasijos de maíz pudriéndose en el museo, cual muertos anónimos, complementado por la evocación a través de las huellas de los dientes en las arepas de las placas dentales que se utilizan para identificar a los cadáveres y por el título de la acción¹⁶.

En ambas acciones, la violencia, en cuanto fuer-

za o intensidad, es puesta en relación con la violencia entendida como fuerza destructora. Pero mientras el espectador podía sentir la primera, la segunda tan solo le era indicada. Esto es lo que le otorgaba a *Retorno* y *Tiempo medio* su intensidad afectiva: no se trata solo de que la artista somete su cuerpo a situaciones extenuantes, sino también el hecho de que las prolongadas acciones, por dispendiosas que sean, tan solo pueden indicar una violencia que está más allá de la experiencia afectiva/estética. La intensidad afectiva que ambas obras producen nos permite aprehender visceral e intuitivamente el horror de ser víctima de la violencia. Esta última emerge en el límite de la experiencia sensible como el elemento impresentable constitutivo de la experiencia de lo sublime.

El compromiso sin tregua de Arjona con las acciones a las que se somete, la celebración de las capacidades del cuerpo y la fuerza inquebrantable de su voluntad nos sugieren el poder que tenemos de prevalecer, individual y colectivamente, frente a los violentos. Si en un principio *Retorno* y *Tiempo medio* producían una sensación de peligro inminente, enseguida nos dábamos cuenta de las capacidades de la artista y, por contigüidad, de nuestra propia capacidad de actuar de maneras insospechadas, de poner en acción los poderes del cuerpo y de la mente. Mientras que en *Retorno* estos poderes eran experimentados por el espectador desde cierta distancia, en *Tiempo medio* eran experimentadas empáticamente, como un afecto compartido que afirma las capacidades del individuo pero que también sugiere el poder del colectivo.

Ninguna de estas obras de Salcedo y Arjona representa a las víctimas o a la historia de la violencia política, ninguna produce narrativas o imágenes de sus eventos. Estas obras se separan del carácter explícito de las representaciones de la violencia de los medios de comunicación, y, en consecuencia, de la apatía y el distanciamiento a los que estas representaciones han contribuido. En vez de ello, producen afectos complejos y heterogéneos que nos permiten intuir las vio-

16 El cual, según Arjona, se refiere tiempo que debe pasar en Colombia antes de que una persona es declarada oficialmente desaparecida. María José Arjona, en entrevista con el autor (Enero 2017).

lencias a las que ha estado sometida una parte importante de la sociedad colombiana.

En estas obras, los afectos puntuales basados en lo formal y lo perceptivo, así como los afectos relacionados con su producción espacial y temporal, se combinan con los marcos discursivos que el espectador, motivado por los elementos semióticos de las obras, trae a éstas. Estos marcos discursivos no son una finalidad. A pesar de que suele decirse que son obras de carácter conceptual, no debemos entenderlas en términos de la transmisión de un concepto o discurso crítico. Los marcos discursivos de las obras modulan, amplifican y redirigen su producción afectiva, permitiendo que el afecto tenga incidencia sobre las realidades en las que habita el espectador. En todos los casos, el resultado es un afecto compuesto que mezcla placer y dolor, un afecto que es afín a la naturaleza compuesta del sentimiento de lo sublime.

Aunque el horror, el sufrimiento y la violencia son paralizantes, en nuestra experiencia como espectadores no experimentamos estas fuerzas y afecciones de esta manera, sino que nos abrimos a que modifiquen nuestro estado sensible. La mayoría de las teorías contemporáneas del afecto sostienen que los afectos negativos, o si se prefiere, las intensidades afectivas, instigan al sujeto a buscar una forma de consumirlos: desestabilizado por tales afectos, el sujeto busca la manera de modificarlos¹⁷. Pero este proceso constituye también una modificación del sujeto, un devenir, ya que la conciencia de una nueva dimensión de la agencia es también una nueva conciencia de uno mismo. Los afectos pro-

¹⁷ Ya sea en la forma de la atribución al afecto de la capacidad de desarticular al sujeto que realizan Deleuze y Guattari o la indicación de la necesidad de consumir los afectos de carácter negativo que realiza Tomkins —particularmente la pena—, los afectos de carácter desestabilizador son típicamente vistos como motivadores de la agencia del sujeto. En todos estos casos, la teoría intenta explicar lo que todos sabemos a partir de la experiencia: que, generalmente, nuestra reacción a las afecciones negativas es intentar anularlas.

Los marcos discursivos de las obras modulan, amplifican y redirigen su producción afectiva, permitiendo que el afecto tenga incidencia sobre las realidades en las que habita el espectador.

ducidos por estas obras nos invitan a contribuir a la superación del horror, la violencia y el sufrimiento, a indagar más, a investigar, a evitar la indiferencia frente a la violencia política del país, a participar en la solución de los problemas de carácter estructural que la han engendrado.

5.

Ha surgido en años recientes una serie de obras que recurren a lo que podríamos llamar, siguiendo a Jill Bennett, una *estética práctica*. Obras como *Ondas de Rancho Grande* (2008) de Beatriz González, *C'undúa* (2002-2013) de Mapa Teatro, *La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica* (2007-2008) de Juan Manuel Echavarría, *Magdalenas por el Cauca* (2008-2012) de Gabriel Posada y *Tejedores de historias* (2008) de Ludmila Ferrari, no obstante sus diferencias, pueden ser agrupadas en función de varias similitudes. Primero, estas obras resaltan en el contexto colombiano no solo por su carácter participativo sino también por su compromiso social. Segundo, se realizaron a través de la participación directa de personas que, ya fueran agentes o víctimas de la violencia, estaban por fuera de los circuitos institucionales del arte. Tercero, emergieron en la frontera entre el mundo del arte y otros contextos sociales y tienen por lo tanto un carácter marginal, una marginalidad expresada a través de sus cualidades formales.

Sin embargo, la característica más importante compartida por las obras en cuestión es que todos *utilizan* al arte como una forma de intervención social cuya naturaleza es predominantemente afectiva. Jill Bennett escribe que, desde la perspectiva de una “estética práctica”, el arte constituye “una forma de aprehender el mundo a través de procesos sensibles y afectivos —procesos que tocan a los cuerpos de manera íntima y directa pero que también subyacen a las emociones, los sentimientos y las pasiones de la vida pública—” (2012, p. 3)¹⁸. En este sentido, el arte es relevante no por lo que es sino por *lo que hace* afectivamente, por su capacidad de ayudarnos a aprehender las estructuras afectivas de los contextos con los cuales se relaciona. Añado al concepto de Bennett que el arte también puede ayudar a modificar dichas estructuras, no solo al posibilitar que las comprendamos sino también al intervenirlas desde adentro. En esta perspectiva, las prácticas artísticas en cuestión constituyen una forma de estética práctica por cuanto han intervenido en la vida afectiva de los colombianos al trabajar en cercana relación con distintos sectores sociales que, de una u otra forma, han sido afectados por la violencia.

Al recurrir a este concepto, busco reenfozar la participación en el arte y su relación con los contextos de violencia desde la perspectiva de la post-representación. No se trata de afirmar la participación como un valor en sí mismo, sino de asumirla como una estrategia de producción de vínculos afectivos tanto al interior como por fuera del ámbito de la creación de la obra. Aunque la experiencia hubiera sido importante e incluso transformadora para quienes participaron en la creación de las obras, la agencia de estas depende menos de su incidencia en la vida de los participantes que de su potencial de involucrar a sus audiencias en los

contextos sociales de aquellos. Su carácter participativo las relaciona con el contexto vivencial del espectador, produce un vínculo afectivo que tiene implicaciones éticas y políticas. Dado que la dimensión política de estas obras está constituida por su capacidad de mover y movilizar a sus audiencias, podemos decir que su carácter participativo es un medio para un fin, no un fin en sí mismo.

Tomemos por caso *La guerra que no hemos visto: Un proyecto de memoria histórica* de Juan Manuel Echavarría, (2007, figura 4). Vi esta obra por primera vez en el MAMBO, en el 2009. Mi visita resultó ser un doloroso recorrido a través de imágenes de combates y bombardeos, ejecuciones, masacres, cuerpos mutilados, mujeres violadas, niños soldados y ríos de sangre. Las noventa imágenes exhibidas (de un total de cuatrocientos veinte que fueron producidas) fueron pintadas por excombatientes provenientes de todas las facciones involucradas en el conflicto armado colombiano: el ejército nacional, las fuerzas guerrilleras y los grupos paramilitares. Estas fueron producidas a través de una serie de talleres de pintura organizados por Echavarría. En estos talleres, los participantes recibieron entrenamiento básico en técnica pictórica, y se les motivó a que representaran sus experiencias de la guerra. El resultado es una serie de imágenes realizadas por treinta y cinco excombatientes que nos muestran, con trazos casi infantiles, la crudeza y el dolor de la guerra.

Estas pinturas resultan conmovedoras no simplemente por lo que representan sino por el contraste entre su estilo naif y la violencia exacerbada de las escenas y eventos que muestran. Son chocantes porque nos hablan de individuos que, mientras que son capaces de amputar extremidades y decapitar cuerpos, son a la vez

18 “A means of apprehending the world through sensitive and affective processes—processes that touch bodies intimately and directly but also underlie the emotions, feelings and passions of public life.” Traducción propia.

productores de imágenes que parecen infantiles, casi tiernas en su ejecución. Esta tensión entre estilo naif y representación de eventos atroces es, a su manera, más realista que las descarnadas y a veces imprudentes imágenes y documentos visuales que producen los medios de comunicación: sin la apelación a la verosimilitud y los marcos ideológicos a través de los cuales los medios típicamente dan cuenta de la violencia de la guerra, dicha tensión provee si no un entendimiento directo por lo menos una mediación afectiva a través de la cual puede ser entendida la complejidad de la experiencia humana de la guerra.

La agencia de estas pinturas no depende de una supuesta función documental sino de su interpelación afectiva. Estas nos proveen, por lo menos a los espectadores colombianos, poca información nueva sobre el conflicto, poco que no supiéramos ya sobre su violencia y atrocidad. Más bien, las pinturas nos permiten sentir la crueldad de la guerra, la inhumanidad de los crímenes cometidos en medio de ella, los horrores sufridos por las víctimas, así como el sufrimiento y los conflictos internos de los ex-combatientes. *Sentimos* las tensiones que existen al interior de sus creadores. Las figuras humanas fuera de proporción, el uso inexacto



Figura 4. *La guerra que no hemos visto.* Acrílico sobre papel, 85 x 70 cm.

Imagen cortesía de Juan Manuel Echavarría.

de la perspectiva lineal o la bidimensionalidad de las imágenes, las narrativas simples que estas construyen, la representación gráfica y explícita de la violencia y, en general, el carácter marginal de las pinturas: todos estos elementos expresan tanto de la participación en horribles actos de violencia como sobre el deseo de contribuir a los esfuerzos de paz del país, sobre el reconocimiento de haber infligido dolor tanto como sobre una necesidad catártica de comunicar las experiencias de la guerra.

El poder afectivo de las pinturas es incrementado por la interrelación de estos elementos y de los afectos simples que ellos provocan con nuestro conocimiento de la historia del conflicto, nuestra conciencia de las intenciones que guiaron al artista, nuestro conocimiento del estatus de ex-combatientes de los pintores y nuestro reconocimiento de la intención testimonial de las obras. Estos elementos discursivos –de los cuales los espectadores eran informados a través de la información publicada en el espacio de exhibición– encuadran a los elementos formales y expresivos de las pinturas. Esta función de encuadre produce una compleja tonalidad afectiva, la cual es reiterada y aumentada a través del carácter serial de *La guerra que no hemos visto*. Al realizar esta labor de encuadre, los elementos discursivos se convierten en el substrato en relación con el cual las pinturas producen los afectos complejos y provocadores con los cuales entramos en sintonía. Como sugiere Tomkins (1992), estos elementos tienen la capacidad de llevar los afectos que ensamblan allende de las experiencias que los originaron, permitiendo así que reemerjan cuando quiera que elementos discursivos o significativos similares ocupan nuestra atención. Así, se evidencia que, en tanto que el proyecto de Echavarría fue sin duda significativo para quienes participaron en él, su mediación del conflicto armado no consistió solo en su capacidad de afectar las vidas de los participantes sino en el potencial que tuvo el proyecto de involucrar afectiva y éticamente a sus espectadores con las realidades de los combatientes; en este sentido, la

representación de la violencia de la guerra no es una finalidad sino un medio, una manera de lograr la mediación afectiva.

Un caso que ilustra poderosamente la agencia de la producción afectiva de las estéticas prácticas es *C'undúa*, una serie de obras realizada por Mapa Teatro entre el 2002 y el 2013. *C'undúa* se refiere al proceso de desalojo y transformación de un sector del barrio bogotano Santa Inés, y particularmente de la calle del Cartucho, para construir allí el Parque Tercer Milenio, el cual se inauguró en el año 2002. Como es sabido, se trata de un sector cercano a la Casa de Nariño que era conocido por ser un epicentro de la criminalidad y la prostitución. El desalojo se realizó sin un plan de relocalización adecuado, de tal forma que los habitantes de la zona terminaron dispersados en distintos sectores de la ciudad. La serie incluye un conjunto de instalaciones, *Re-corridos* (2003) y *La limpieza de los establos de Augías* (2004); dos obras participativas y performáticas, *Prometeo I* y *Prometeo II* (2002- 2003), y una obra performática de carácter escénico, *Testigos de las ruinas* (2003-2013).

Mapa Teatro reaccionó a esta situación realizando una serie de talleres con la comunidad desalojada, de los cuales surgieron las obras mencionadas. Si bien en todas hubo participación de los miembros de la comunidad que tomaron los talleres, *Prometeo I* y *II* (figura 5) se destacan por haber construido un espacio de creación estética y relación social que contó con la participación directa de un número amplio de ellos. Ambas obras fueron llevadas a cabo en el vecindario demolido. En *Prometeo I*, realizada en diciembre del 2002, se interpretaron varias de las historias de los habitantes de la zona. Algunos de estos además hicieron las veces de intérpretes. *Prometeo II*, realizada al año siguiente, fue una versión más elaborada de la misma idea. En esta ocasión, se utilizaron candelabros para trazar el croquis de las casas que fueron demolidas. Los antiguos habitantes recrearon sus hogares con algunos de sus muebles y objetos personales. Además, se dispusieron dos gran-



Figura 5. Mapa Teatro, *Prometeo II*. Bogotá.

Imagen cortesía de Rolf Abderhalden.

des pantallas como telón de fondo. Los visitantes podían caminar a través de los candelabros y ver y escuchar las representaciones de las historias de los antiguos habitantes, llevadas a cabo tanto por los miembros de Mapa Teatro como por ellos mismos. Había además sonidos interactivos que se activaban con el paso de los visitantes, en tanto que sobre las pantallas se proyectaron imágenes de archivo del barrio y de algunos de los habitantes. La noche terminó con un gran baile.

Estas obras produjeron un espacio relacional complejo que involucró diversos elementos: la historia del barrio Santa Inés, las historias personales de los antiguos habitantes del barrio,

los asistentes a la obra y, claro está, los antiguos habitantes que participaron en el proceso de creación y puesta en escena. Podemos ver este espacio relacional como un espacio de encuentro y reconocimiento, de visibilidad y participación, de derrumbamiento de estereotipos, de reconfiguración de identidades. La potencia de las relaciones que se dieron en *Prometeo I* y especialmente en *Prometeo II* no deriva sencillamente de la posibilidad del encuentro sino del carácter creado, podemos decir, artístico, de dicho espacio, de su carácter inusual e inesperado. Lo que ambas obras sugieren es que el arte participativo de carácter relacional no solo debe producir un espacio de interrelación social, sino que también debe otorgarle a dicho

espacio un contenido que pueda, si bien de manera abierta, servir de marco de referencia al germen político presente en las relaciones sociales que allí se gestan.

Si entendemos que la subjetividad es, ante todo, una práctica, una forma de relacionarse consigo mismo que involucra la actualización de distintos referentes a través de las acciones que se llevan a cabo, podemos decir que surgió a través de estas obras una subjetividad colectiva, ocupada por individuos provenientes de diversos sectores y que ocupan posiciones de sujeto dispares. Esta subjetividad colectiva emerge a través de la creación de una comunidad creativa, esto es, una comunidad centrada en un proyecto creativo común, de un grupo de individuos que se reconocen a sí mismos a través de su participación en un proyecto cuyos objetivos y formas surgen no de afuera sino del grupo mismo. Por medio de las acciones realizadas en este espacio relacional, los participantes tienen la oportunidad de reconocerse a sí mismos en y con los otros, esto es, de reconstruirse a sí mismos como sujetos sociales a través del reconocimiento de aquello que hay en común con los otros.

Aquí se dio lo que Bennett (2005) llama una *experiencia empática*, es decir, una experiencia afectiva que nos coloca en una relación de contigüidad con el otro. Las obras abrieron espacios en lo que se crearon interrelaciones de carácter no solo cognitivo sino también corporal y afectivo; de hecho, se podría decir que la empatía constituyó el “pegante” de la subjetividad colectiva que se creó, la intensidad sentida que atraía a los cuerpos a ella. En esta perspectiva, los contenidos representativos y discursivos puestos en escena no son una finalidad en sí mismos sino los nodos de la formación de un segundo tipo de subjetividad colectiva, una forma de subjetividad que se articula no ya alrededor de un proyecto común sino de la participación en un proceso común de reconocimiento, que puede ser el reconocimiento de

situaciones, historias o modos de ser y formas de vida particulares. La potencia política de este reconocimiento radica no en la transformación de las circunstancias o las formas de vida que son reconocidas sino en la modulación de la subjetividad de quienes se reconocen en el proceso colectivo de reconocimiento, esto es, de quienes se sienten y perciben como parte de un grupo de individuos abiertos al otro.

En obras como las que hemos considerado en esta sección, hay cierta marginalidad que resulta no solo de su carácter participativo sino también del rol que juega la liminalidad en ellas, del hecho de que su agencia está en gran medida constituida por su capacidad de trascender el mundo del arte y de mediar distintos contextos sociales y culturales. Es en este sentido que estas obras pueden ser consideradas manifestaciones de la estética práctica, una “manera de hacer” en la que el arte es un medio para un fin en vez de un fin en sí mismo. Estas obras presentan una doble apertura: por un lado, convocan y entran en contacto con personas y comunidades que de otro modo probablemente tendrían poco que ver con el mundo del arte. Por otro, se extienden hacia sus audiencias y actores. Sin embargo, es este segundo aspecto el que resulta fundamental en relación a los contextos de la violencia en Colombia. No obstante, los efectos positivos que hayan podido tener sobre los individuos que participaron en su creación, el grueso de su poder radica en su capacidad de afectar a audiencias y comunidades amplias. Estas obras median los contextos de violencia no solo porque han ejercido influencia sobre comunidades y contextos sociales específicos sino también porque han provocado en sus audiencias una relación tanto afectiva como ética con dichas comunidades y contextos. En virtud del nexo que existe entre afecto y agencia, esta producción afectiva resulta más importante para la mediación de los contextos de violencia que la contribución que podrían hacer las obras a su historización.

6.

Quiero terminar este recorrido por las estéticas post-representacionales de la violencia abordando lo que he llamado la estética forense del arte colombiano contemporáneo. Este término fue acuñado por Eyal Weizman, quien lo utiliza, en el marco de la agencia *Forensic Architecture*, liderada por él, para referirse a las operaciones estéticas involucradas en la presentación de objetos forenses en el ámbito jurídico. Sin embargo, la categoría “estética forense” ha tenido relativamente poca tracción en el campo de las artes visuales, más allá del uso que se hace de ella en el contexto de *Forensic Architecture*, del título o el tema de algunas exposiciones artísticas aisladas y del trabajo reciente de algunos investigadores¹⁹. No obstante, tiene sentido utilizar esta categoría para referirse a aquellas obras de arte que incorporan objetos e imágenes retomadas para referirse a hechos violentos. En estas obras, los objetos retomados funcionan como marcas, huellas, indicios o evidencias de actos violentos. En el contexto colombiano hay obras que al incorporar objetos retomados no solo representan o tematizan la violencia, también propician en el espectador una conexión existencial —es decir, significativa pero también sensible o afectiva— con los hechos y las historias de la violencia y, particularmente, con las víctimas de ésta.

La estética forense puede ser comprendida como una forma de la estética indexical (Krauss, 1985; Company, 2003; Malagón-Kurka, 2010) puesta al servicio del testimonio sobre hechos y circunstancias cuya gravedad demanda el reconocimiento y la intervención colectiva. Según

¹⁹En el XLII Congreso Instituto Iberoamericano de Literatura (Bogotá, 2018), hubo otras dos ponencias relacionadas con la estética forense. Gabriela Nouzeilles presentó una ponencia titulada “Estéticas forenses: fotografía, documento, justicia”. Pablo Domínguez Galbraith, organizador de la mesa *El giro forense en América Latina: la disputa por la verdad pública en el foro*, presentó una ponencia titulada “Estéticas forenses en México: restos, rastros y rostros”. Mi artículo “Restos que afectan” (2018b) hizo parte de esta mesa.

el autor que nos entregó la categoría de indexicalidad, Charles Sanders Peirce, toda representación —entendiendo este término en sentido amplio— depende de elementos indexicales. La indexicalidad no es una propiedad exclusiva de algunas formas de representación, como la fotográfica (Lefebvre, 2007, p. 220). La distinción que importa a la hora de diferenciar entre tipos de representación es aquella que realizó Peirce entre índice “directo” (o “regente”) e índice “indirecto” (o “degenerado”)²⁰. En el primero, el objeto es la *causa eficiente* del signo; en el segundo, la causalidad es indirecta, mediada por otro signo²¹.

Nos interesa la complementariedad de los índices directos e indirectos, y de estos con los registros simbólicos y discursivos. Además, nos interesa un aspecto particular del índice: su producción afectiva. Según Peirce, el rango de efectos semióticos legítimos (o “interpretantes”) de los íconos y los índices incluye sentimientos, o, en términos más contemporáneos, afectos²². En ¿Qué es un signo? escribe: “todo aquello que nos asusta o conmueve (*startle*) es una indicación, en cuanto que marca la unión de dos porcio-

²⁰ Véase “A Syllabus of Certain Topics of Logic” (2012), particularmente las secciones “Sundry Logical Conceptions” y “Nomenclature and Divisions of Triadic Relations as Far as They Are Determined”. En el mismo volumen, véase también “The Categories Defended”.

²¹ Toda representación es un signo “mezclado”, es decir, contiene elementos de varias clases de signos —si se prefiere, toda representación es un signo que contiene varios signos de diversa índole, cuya completa existencia, como es el caso de todo signo, depende de que sean enfocados por un interpretante—. Que una representación contenga íconos, índices y símbolos no significa que contenga todos estos elementos a la vez, sino que estos se manifiestan (o se pueden manifestar) en la *progresión* del nivel fenoménico más inmediato (primeridad) al nivel más abstracto (terceridad), pasando por un nivel intermedio (segundidad). Tampoco podemos obviar que, en el sistema de Peirce, estas tres categorías son solo una de las tres tricotomías clasificatorias de los signos. Véase “What is a Sign?” (2012: §7 y §8).

²² Véase “Ideas, Stray or Stolen. About Scientific Writing” y “The Categories Defended” (2012).



Figura 6. Patricia Bravo, *Lo que quedó* (detalle).

Imagen cortesía de Patricia Bravo.

nes de experiencia” (2012, §5)²³. Y añade: “toda fuerza física reacciona entre dos partículas, de las que cualesquiera puede servir de índice de la otra” (2012, §7)²⁴. El índice, particularmente el índice directo, da cuenta de las fuerzas que, habiendo acaecido entre el referente y el signo, han afectado al primero y producido al segundo. Hace esto registrando en nuestros cuerpos como intensidad, sensación o emoción, es decir, como afecto. En la estética forense, la capacidad persuasiva depende crucialmente de la fuerza afectiva del índice, la cual constituye el elemento fundamental de su sentido.

²³ “Everything that startles us is an indication, insofar as it marks the junction of two portions of experience.” Traducción propia.

²⁴ “Every physical force reacts between two particles, of which any which one may serve as index of the other.” Traducción propia.

A veces, el objeto retomado es un objeto encontrado que remite a un acontecimiento, o a una serie de acontecimientos. Este es el caso de *Lo que quedó* (1997, figura 6) de Patricia Bravo, obra realizada en pleno furor de los carros-bomba del Cartel de Medellín. Bravo recorrió durante un año los sitios en donde explotaron varios de los carro-bombas del Cartel de Medellín, recogiendo en ellos toda clase de materiales de desecho. Posteriormente laminó los restos, creando una serie de doscientas imágenes que, en su conjunto, exhiben una colección heterogénea de materiales y objetos. El valor indexical de estos, es decir, su capacidad de remitir a las explosiones de las bombas en virtud de que son sus remanentes, no reside solo en ellos. Los materiales exhiben los efectos de las explosiones, pero por sí solos son insignificantes, o mejor, a-significantes, abyectos. Es solo con la intervención de la

artista que se convierten en signos indexicales, al haber sido rescatados y compuestos en una obra de arte que, a través del título, los remite al contexto de las bombas de los años noventa. Gracias a esta intervención, las huellas de las explosiones en los restos se hacen sensibles, transmisores de fuerzas violentas. Los restos y las huellas de las explosiones en ellos funcionan como índices directos de dichas fuerzas, en virtud del título de la obra en cuanto índice indirecto de los estallidos de las bombas.

En obras como esta, los elementos indexicales permiten sentir la ausencia, transmitiéndola como un conglomerado de fuerzas, referencias y significados que nos interpelan no solo intelectual sino también sensiblemente. Un postulado de Brian Massumi nos permite entender mejor esta interrelación de elementos. Siguiendo a la ontología del afecto de Deleuze, Massumi propone que la imagen tiene dos niveles: el nivel de la calificación, el cual está determinado por la relación entre la forma y el contenido, y el nivel de la intensidad —el afecto sin calificar—. La relación entre estos niveles “no es de conformidad o correspondencia sino de resonancia e interferencia, de amplificación o debilitamiento” (2002, p. 25)²⁵. Propongo que obras como *Lo que quedó* constituyen casos de resonancia y amplificación entre los dos niveles. Los elementos semióticos y los marcos discursivos de tales obras ubican las intensidades afectivas producidas por los signos indexicales de carácter directo en el ámbito de la violencia del país.

Otras obras recurren a partes de cuerpos humanos, a veces encontradas, a veces procuradas por el o la artista. Doris Salcedo también ha utilizado esta estrategia estética. La serie *La casa viuda* (1992-1995) es un conjunto de obras construidas con objetos como puertas de madera, butacas, retablos de camas, tapas de mesas, todas evi-

dentemente desgastadas, plausiblemente recuperadas de edificaciones abandonadas. A estos materiales se suman huesos humanos: en *La casa viuda IV* (1994, figura 7), una estrecha puerta de madera es flanqueada por dos fragmentos de cabeceras de cama. Debajo de los vanos de la puerta, Salcedo adhirió con yeso un fragmento de tela y sobre este, dos huesos humanos. En *La casa viuda VI* (1995, figura 8), dos puertas de madera han sido partidas a la mitad y dispuestas en un ángulo de noventa grados. Sobre la puerta horizontal la artista colocó una butaca oxidada, la cual descansa sobre dos costillas humanas.

En estas obras de Salcedo, hay una tensión formal en la que el objeto humano juega un papel clave: los huesos y el cabello cumplen una función estructural, aunque de manera precaria. Más allá de esto, la tensión resulta del reconocimiento de que se trata de partes de seres humanos. Los fragmentos humanos son índices directos de la violencia y el extrañamiento a los que habrán sido sometidos los cuerpos a los que pertenecieron, de los cuales también son índices. Esta función semiótica es afectiva antes que representativa, simbólica o icónica: la violencia y el extrañamiento son aprehendidos como intensidad o sensación antes que como semblanza, idea o concepto. La inclusión de partes humanas es afectivamente poderosa, pues, como sugiere Julia Kristeva (2006), los cadáveres, o los fragmentos de cuerpos humanos, están entre aquellos objetos que mayor impacto tienen sobre nuestro sentido de seguridad existencial. Es solo en el momento que esta intensidad es encuadrada discursivamente por los títulos de las obras que emerge el sentido, esto es, que el índice se completa: “La casa viuda” es una expresión usada en algunas regiones de Colombia para referirse a los hogares de los que el cónyuge ha sido raptado por la violencia. Los distintos elementos semióticos resuenan y se amplifican, en el sentido de Massumi, intensificando y cualificando al afecto.

25 “The relation between these two levels is not one of conformity or correspondence but of resonance and interference, of amplification and weakening”. Traducción propia.



Figura 7. Doris Salcedo, *La casa viuda IV* (detalle).

Imagen cortesía de la galería Alexander and Bonin.

Figura 8. Doris Salcedo, *La casa viuda V* (detalle).

Imagen cortesía de la galería Alexander and Bonin.



Por último, quiero referirme a dos obras cuya función indexical depende del medio fotográfico: *Aliento* de Óscar Muñoz y *Signos cardinales* de Libia Posada. La conocida obra *Aliento* (1995-2002, figura 9) de Muñoz consta de una serie de diez pequeños discos metálicos. Con un hálito, el espectador trae a la existencia las imágenes de individuos anónimos. Es evidente que estas han sido tomadas de la prensa. La intensidad afectiva de la obra tiene lugar en este breve mo-

mento, cuando el espectador, su rostro cercano a los discos, ve aparecer repentinamente las imágenes de los individuos. Aquí también nos encontramos con una doble indexicalidad: hay, claro está, una conexión causal entre las imágenes fotográficas y los individuos en ellas; pero también, el acto de exhalar materializa una conexión igualmente directa entre el espectador y las imágenes, pues la existencia de estas últimas depende de la agencia del primero.



Figura 9. Óscar Muñoz, *Aliento*.

Imagen cortesía de Óscar Muñoz

Signos cardinales (2009, figura 10) de Libia Posada es una fotoinstalación compuesta por una serie de doce fotografías a blanco y negro que muestran las piernas de varias personas desplazadas. Aunque, claro está, no se trata de objetos retomados o encontrados, las imágenes, de escala amplia, hacen que las piernas, fragmentadas a la altura de la rodilla, parezcan objetos escultóricos. Contribuyen a esta impresión la disposición a la altura del suelo y el espacio aséptico, reminiscente de una sala de hospital, o quizás de una morgue. Al acercarse, el espectador ve trazadas sobre las piernas una serie de líneas y dibujos cartográficos. La tabla de convenciones que acompaña a las imágenes indica que se trata de recorridos realizados a pie, probablemente rutas de desplazamiento forzado. Sin embargo, lo más llamativo de las imágenes son las marcas grabadas sobre las pieles: arrugas, manchas, moretones, uñas rotas, venas varicosas. Se trata de la carne y la piel como superficies de inscripción de fuerzas. Como quizás diría Deleuze, vistas a corta distancia son imágenes hápticas, en las que el ver y el sentir se mezclan: sentimos las fuerzas que han afectado a los dueños de las piernas. Hay aquí una triple indexicalidad: la indexicalidad de la imagen fotográfica remite a personas realmente existentes; la indexicalidad de las marcas sobre las piernas, directa como la primera y de la cual depende, nos transmite la sensación de las fuerzas que han afectado a los cuerpos. Por último, la indexicalidad de los trazos cartográficos, esta indirecta, nos remite al desplazamiento forzado. Lo forense consiste en colocar esta triple indexicalidad al servicio de la evocación de las historias y penurias de los desplazados, de las injusticias a la que han sido sometidos.

Estas obras de Bravo, Salcedo, Muñoz y Posada ejemplifican las operaciones de la estética forense en el ámbito colombiano: la incorporación de objetos retomados como una manera de producir un vínculo tan-



Figura 10. Libia Posada, De la serie *Signos cardinales*, 2010.

Imágenes cortesía de Libia Posada.

to significativo como afectivo con las historias, las víctimas y las consecuencias sociales de las distintas violencias que han aquejado al país. El objeto forense cumple el doble propósito de indicar las fuerzas violentas que han afectado a diversos sectores de la sociedad colombiana y de relacionar estas fuerzas con el contexto vivencial del espectador, particularmente de los espectadores colombianos. Las estéticas forenses son la contracara de los usos jurídicos de los objetos forenses: si en este último caso el valor testimonial de los objetos toma prioridad sobre los aspectos estéticos y afectivos —que, indudablemente, hacen parte del objeto forense jurídico—, en el primer caso estos últimos aspectos tienen prelación y colocan el valor testimonial a su servicio. Lo que resulta de esta inversión es la posibilidad, en virtud del afecto, de propiciar agenciamientos en los receptores de las obras.

7.

Hemos visto a lo largo de este artículo que los artistas visuales han pretendido hacer más sobre las distintas violencias que han aquejado al país que simplemente representarlas: han pretendido intervenir en los contextos de violencia, propiciando afectos capaces de vincular a quienes los experimentan con las circunstancias, historias, comunidades y sujetos de dichos contextos, promoviendo de esta manera la constitución de agenciamientos individuales y colectivos. Es a esto que hemos llamado arte post-representación: un arte que no solo busca dar cuenta del estado de cosas sino que pretende modificarlo, que entiende que la potencia de lo estético va más allá de la representación, un arte en el que lo estético está al servicio de la ética. Se trata de un arte cuya significatividad no deriva simplemente del lugar que ocupa o aspira a ocupar dentro de las narrativas institu-

cionales e históricas del arte, sino que pretende ser un vector de cambio, un agente posicionado tanto en el campo cultural como en el social de tal manera que se puedan desencadenar las transformaciones sociales requeridas. En el contexto de la violencia en Colombia, este arte se ve abocado a modificar las estructuras afectivas que, como la apatía, han paralizado la producción de agenciamientos.

El lector podrá decir: lo post-representacional es menos una cualidad de algunas estéticas del arte contemporáneo que un desplazamiento en la mirada del crítico de arte, menos un cambio de paradigma estético que un reenfoque de la relación arte-política que se podría aplicar a la mayoría de las manifestaciones del arte contemporáneo. En cierto sentido tiene razón. Si el pensamiento post-representacional es un tipo de pensamiento que hace hincapié sobre lo procesual y relacional, en principio se podrían reenfocar las diversas manifestaciones artísticas contemporáneas de tal forma que se le dé prioridad en el análisis a la agencia de las obras sobre su función de representación, a lo que hacen sobre lo que muestran. En principio, toda obra de arte podría ser vista desde esta perspectiva, incluso si es representativa (en sentido amplio o restringido), pues toda obra de arte hace algo, por poco que sea. Pero quedarse en este señalamiento obvia que hay obras con escasa agencia y otras con mucha; en este sentido, no se trata sencillamente de evidenciar la agencia de las obras de arte sino de darle prevalencia a aquellas obras en las que existe una fuerte capacidad o potencial de intervención²⁶.

Las obras que hemos analizado sugieren que el afecto es central en esta intervención. Incluso, si consideramos, como hacen buen parte de las teorías contemporáneas del afecto, que hay un vínculo insoslayable entre este y nuestra agen-

²⁶ En todo caso, es innegable que la noción de post-representación requiere de más teorización que la que he podido ofrecer aquí. Esta tarea queda pendiente.

Es a esto que hemos llamado arte post-representación: un arte que no solo busca dar cuenta del estado de cosas sino que pretende modificarlo, que entiende que la potencia de lo estético va más allá de la representación, un arte en el que lo estético está al servicio de la ética.

cia, entonces no resulta demasiado osado decir que la agencia del arte depende de la producción de afectos, que sin la producción de afectos capaces de desestabilizar y movilizar al sujeto no hay agencia en el arte. En este sentido, la agencia del arte consiste en propiciar agencia, aun cuando reconozcamos que nada garantiza la consumación en actos de las intensidades afectivas. Poniéndolo en el contexto del tema de este artículo: nada indica que estas últimas deben ser resueltas en acciones a favor de la transformación de los contextos de violencia del país. En este sentido, la agencia del arte es sutil, precaria, y sin duda insuficiente. Aunque el enfoque sobre la producción afectiva del arte nos permite reconocer la capacidad de las artes visuales de contribuir a la transformación social y política —y dejar atrás aquellos insidiosos

discursos, artísticos y teóricos, que pretenden construir el arte como una práctica ajena a lo político—, también debemos tener en cuenta que el trabajo cultural no puede ser más que un aspecto —relativamente sutil— de un esfuerzo más amplio por trascender la violencia política. No podemos responsabilizar a los artistas visuales de los esfuerzos reparativos que una sociedad como la colombiana necesita realizar, pero sí les podemos pedir que contribuyan al esfuerzo con las herramientas que el arte les otorga. No debemos ver las estrategias post-representacionales como si fueran la panacea del arte político, como si estas fueran a realizar, por fin, el viejo sueño de un arte revolucionario. Debemos verlas como lo que son: contribuciones sutiles y precarias a la producción de los agenciamientos que una sociedad como la colombiana requiere.

Referencias

- » Aristóteles (1999). *Retórica*. Madrid: Gredos.
- » Bal, M. (2011). *Of What One Cannot Speak. Doris Salcedo's Political Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- » Bennett, J. (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- » _____. (2012). *Practical Aesthetics: Events, Affects and Art After 9/11*. London: I. B. Tauris, 2012.
- » Company, D. (2003). *Art and Photography*. Londres: Phaidon Press.
- » Deleuze, G. (2003). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- » Deleuze, G. y F. Guattari (1992). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, .
- » _____. (2001). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- » Dewsbury, J., Harrison, P., Rose, M. and Wylie, J. (2002). "Introduction: Enacting Geographies", *Geoforum* 33, 437-440.
- » Gordillo, C. (2014). *Seguridad mediática: La propaganda militarista en la Colombia contemporánea*, Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- » Gregg, M. y Seigworth, G. (Eds.) (2010). *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press.
- » Halliwell, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press.
- » Huyssen, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsest and the Politics of Memory*. Standford: Standford University Press.
- » Kant, I. (2007). *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos.
- » Krauss, R. (1985). "Notes on the Index: Seventies Art in America", *Image & Narrative*, 3(4). 68-81.
- » Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Madrid: Siglo XXI.
- » Lefebvre, M. (2007) "The Art of Pointing: On Peirce, Indexicality and Photographic Images", en J. Elkins (ed.) *Photography Theory*. Nueva York: Routledge.
- » Malagón-Kurka, M. M. (2010). *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2010.
- » MAMBO. (1999). *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- » Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press.
- » May, T. (2005). *Gilles Deleuze: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Mayolo, C. y Ospina, L. (1977). "¿Qué es la pornomiseria?" *Declaration at the Action République Cinema*, Paris, 1977. Disponible en LuisOspina.com [documento www].

- » Pécaut, D. (2003). *Violencia y política en Colombia. Elementos de reflexión*. Medellín: Hombre Nuevo, 2003.
- » Peirce, C. S. (1998). *The Essential Peirce. Volume 2: 1893-1913. Selected Philosophical Writings*. Bloomington IN: Indiana University Press.
- » _____. (2012). *Philosophical Writings of Pierce*. New York: Dover.
- » Pulecio, E. (1999). "Cine y violencia en Colombia", *Arte y violencia en Colombia desde 1948. Catálogo de exhibición*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- » Rivera Betancur, Jerónimo y Ruiz Moreno, Sandra (2010). "Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano", *Revista Latina de Comunicación Social*, N° 65, 503-515.
- » Thrift, N. (2007). *Non-Representational Theory*. Londres: Routledge.
- » Tomkins, S. (1995). *Shame and its Sisters: A Sylvan Tomkins Reader*. Sedgwick, E. y Frank, A. (Eds.). Durham, NC: Duke University Press.
- » Wolfson, D. (2011). "Maria Jose Arjona tells High 5 Her story", *The High-Five Review* (junio 1). Disponible en Highfive.com [documento www].
- » Yepes Muñoz, R. D. (2018a). *Afectando el conflicto: Mediaciones de la guerra colombiana en el arte y el cine contemporáneo*. Instituto Distrital de las Artes, Bogotá.
- » _____. (2018b). "Restos que afectan: Estéticas forenses en el arte colombiano contemporáneo", *El omitorrinco tachado. Revista de artes visuales*, N° 8 (noviembre 2018-abril 2019).
- » _____. (2016a). "C'undúa: Activist Art in Downtown Bogota," *Field. A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, issue 3 (Spring).
- » _____. (2016b). "Cuerpos actuantes, cuerpos marcados: El conflicto armado colombiano en tres filmes contemporáneos", *Revista Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, vol. 3, N. 6 (octubre), 84-103.
- » _____. (2015). "El escudo de Atenea. Cultura visual y guerra en Colombia", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Dossier de Estudios Visuales N°12-2, 23-43.