



EDICIÓN 19
ENERO-JUNIO 2024
E-ISSN 2389-9794



Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Sede Medellín



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Dossier

*Cuerpos, memorias, (des)afectos: literatura y artes visuales
en torno a la memoria de la violencia en América Latina*

Arte y testimonio: lo que puede un objeto en una obra sobre la violencia en Colombia

Adryan-Fabrizio Pineda-Repizo





Arte y testimonio: lo que puede un objeto en una obra sobre la violencia en Colombia*

 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n19.111242>



Adryan-Fabrizio Pineda-Repizo**

Resumen: este artículo aborda la cuestión en torno al papel testimonial del arte, en particular con relación al papel que implica el uso de un objeto cotidiano en una obra sobre un acontecimiento violento y traumático del conflicto armado colombiano. Al adoptar una mirada centrada en el potencial simbólico y la capacidad intertextual del objeto en la obra, se pueden labrar significaciones que interpelan no solo lo que compete a la recordación del evento, sino a los estados de vida de las personas por las cuales el objeto está en la obra y los lazos con los que vincula a los espectadores de la misma. Con ello, se evidencia que lo testimonial del objeto en la obra compete a hacer sensible lo espectral que circunda la vida de las personas y, más aún, a la necesidad de confrontar la inacción y el distanciamiento con el sentir de las víctimas.

Palabras clave: objeto artístico; testimonio; arte contemporáneo; arte en Colombia; violencia.

* **Recibido:** 21 de septiembre de 2023 / **Aprobado:** 12 de septiembre de 2024 / **Modificado:** 26 de septiembre de 2024. Artículo de reflexión derivado de la investigación doctoral “Exégesis del extrañamiento y poética del objeto en el arte colombiano”, presentada para optar al título de doctor en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. No contó con financiación.

** Doctor en Arte y Arquitectura por la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Se desempeña como docente de la Escuela de Ciencias Humanas de la Universidad del Rosario y de la Maestría en Arte, Educación y Cultura de la Universidad Pedagógica Nacional. Miembro del grupo de investigación “Poéticas intertextuales” del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

 <https://orcid.org/0000-0003-1498-1252>  apinedar@unal.edu.co

Cómo citar / How to Cite Item: Pineda-Repizo, Adryan-Fabrizio. “Arte y testimonio: lo que puede un objeto en una obra sobre la violencia en Colombia”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 19 (2024): 14-40. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n19.111242>



Derechos de autor: Atribución-
NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



Art and Testimony: What an Object can Do in a Work About Violence in Colombia

Abstract: this article addresses the question of the testimonial role of art, particularly in relation to the role implied by the use of an everyday object in a work about a violent and traumatic event of the Colombian armed conflict. By adopting a view focused on the symbolic potential and the intertextual capacity of the object in the work, meanings can be carved out that challenge not only what concerns the remembrance of the event, but also the states of life of the people for whom the object It is in the work and the ties with which it binds its viewers. With this, it is evident that the testimonial of the object in the work is responsible for making sensitive the spectral that surrounds people's lives and, even more so, the need to confront inaction and distancing with the feelings of the victims.

Keywords: artistic object; testimony; contemporary art; art in Colombia; violence.

Arte e testemunho: o que um objeto pode fazer em uma obra sobre violência na Colômbia

Resumo: este artigo aborda a questão do papel testemunhal da arte, particularmente em relação ao papel que implica o uso de um objeto cotidiano em uma obra sobre um evento violento e traumático do conflito armado colombiano. Ao adotar uma visão focada no potencial simbólico e na capacidade intertextual do objeto da obra, podem-se esculpir significados que desafiam não apenas o que diz respeito à lembrança do evento, mas também os estados de vida das pessoas para quem o objeto é está na obra e nos laços com os quais ela une seus espectadores. Com isso, fica evidente que a natureza testemunhal do objeto na obra é responsável por sensibilizar o aspecto espectral que cerca a vida das pessoas e, mais ainda, a necessidade de enfrentamento da inação e do distanciamento com os sentimentos das vítimas.

Palavras-chave: objeto artístico; testemunho; arte contemporânea; arte na Colômbia; violencia.



Adryan-Fabrizio Pineda-Repizo
Arte y testimonio

Ante quién
por mis manos y pies hechos polvo,
mi rostro en su primera lozanía, calcinado,
por mis pechos cercenados esa noche,
clamaré restitución.
Ante quién
por los días más bellos arrojados al fuego,
por la risa de la mañana, aniquilada,
la fuerza de mi sangre sembrada entre piedras,
tasaré la pérdida.
Ante quién
del amor destruido, los sueños bajo tierra,
la belleza reducida a un montón de vísceras
abiertas, el deseo mutilado;
del grito y el sollozo solo oídos
por las potencias indiferentes,
pediré respuesta.
Ante quién
por la palabra todavía crédula o apenas ingenua
de la vida y el espanto que la ahogó,
obtendré explicación.
Pedro Arturo Estrada¹

Uno de los varios problemas del testigo se expresa en este poema de Pedro Arturo Estrada. No solo habría que dar el paso a hablar, sino que se requiere tener a quién hablar. La inacción puede —y en Colombia ha habido varios que lo han intentado— romperse con la voluntad de hablar. Pero la desconfianza hacia las instituciones y el temor de la retaliación bloquean también la escucha. Esta situación no compete al pasado de lo dicho, sino al presente de la posibilidad del habla. De ahí que las obras de arte sobre la violencia, particularmente aquellas centradas en las víctimas, adopten el arrojito de expresar (en) el presente el sentir que queda acallado. Pero ello implica confrontar la inacción y el distanciamiento cotidiano con el sentir de las víctimas. Una estrategia artística que se evidencia en un conjunto de obras de arte colombiano yace en hacer uso de un objeto cotidiano e intervenirlo en la poética artística. El objeto aparece allí vinculando su

1. Pedro-Arturo Estrada, "De la muchacha asesinada", en *La casa sin sosiego. Antología. La violencia y los poetas colombianos del siglo XX*, comp. Juan Manuel Roca (Bogotá: Taller de Edición, 2007), 109.



origen doloroso, pero también la cercanía que le es propio a la experiencia del espectador de la obra. En suma, existe una pretensión testimonial en la presencia del objeto: de los zapatos de mujer, las botas del campesino, los muebles de la casa, las prendas del infante.

Este artículo aborda la cuestión en torno al papel testimonial del arte, en particular con relación al papel que implica el uso de un objeto cotidiano en una obra sobre un acontecimiento violento y traumático del conflicto armado colombiano. Esta estrategia es rastreable en algunas obras de tres artistas colombianos, a saber, Erika Diettes, Rosemberg Sandoval y Doris Salcedo. Al adoptar una mirada centrada en el potencial simbólico y la capacidad intertextual del objeto en sus obras, se pueden labrar significaciones que interpelan no solo lo que compete a la recordación del evento, sino a los estados de vida de las personas por las cuales el objeto está en la obra y los lazos con los que vincula a los espectadores de la misma. Con ello, se evidencia que lo testimonial del objeto en la obra compete a hacer sensible lo espectral que circunda la vida de las personas tras el evento violento y cómo esto nos interpela en el presente a cuestionar nuestra cercanía². Para tal fin, primero se explorará la relación entre el duelo y el objeto y su lugar en la obra de arte, lo cual nos da paso a extender la manera en que el objeto en la obra confronta la crisis de lenguaje que tiene lugar por el evento violento. Ello, para finalizar, permitirá mostrar que lo testimonial apela al presente y a la posible comunión con lo espectral que interpela el sentir.

Objeto de melancolía: de lo sagrado al silenciamiento

Dentro de los estudios sobre el duelo y la cultura material se ha identificado la labor que cumplen los objetos para el doliente. A ello se le llama objeto de melancolía. O'Donohoe y Turley relatan cómo tras el fallecimiento de un ser querido la casa se convierte en un texto melancólico que aúna el presente doloroso, el pasado que concluye y el futuro que ya no será.

2. De manera muy sucinta, puede indicarse a modo de contextualización que la historia del conflicto armado en Colombia remonta a mediados del siglo XX, en el que las disputas por el poder entre liberales y conservadores dieron lugar a la llamada época de la "Violencia". Pasada la década de 1960, se introdujeron los movimientos revolucionarios que dieron origen a las confrontaciones entre guerrillas y Estado. Para los años de 1990, se introdujeron nuevos actores asociados al narcotráfico y al paramilitarismo. Las luchas frontales entre estos tipos de actores han terminado por construir un complejo panorama que ha multiplicado tanto los intereses económicos y políticos, como los tipos de víctimas y flagelos. Para mayor información consultar: Comisión de la Verdad, *Hay futuro si hay verdad*, <https://www.comisiondelaverdad.co/hay-futuro-si-hay-verdad>



Las ropas detenidas en el closet, los libros reposando en la mesa de noche, el pocillo que nadie más usaba, los zapatos que sonaban con afán a la hora de salir, la cama que se hace demasiado extensa. Los objetos evocan los tiempos de vida, pero también acompañan las reflexiones y las tensiones emocionales que la ausencia despierta de una forma de la que carecían previamente. No solo recuerdan al que ha partido, sino que terminan fortaleciendo las identidades y relaciones entre los vivos y los muertos. El duelo “es un ejercicio de creación de sentido en el que tenemos que reaprender el mundo, re-tejer los hilos de nuestras vidas”³. Los “lazos continuados” (*continuing bonds*) que hacen patente los objetos de melancolía revierten en cuestionamientos sobre la propia identidad y sobre la identidad de la persona fallecida. Ello provoca un cierto efecto de pensamiento mágico, como si las cosas pudieran mantener la vida terminada, e indica que no solo tienen un papel en la memoria, sino que son performativos de la construcción del presente.

Se labran puentes que inscriben retornos del fallecido en el presente, de su ausente presencia. Zapatos que no se arrojan en caso de que pudiera regresar, fotografías que se cuidan como rostros vivos, pertenencias personales que alojan consejos sabios. Esos objetos “poseen el poder de conjurar y reinstalar el pasado como presente. Esta suspensión del tiempo lineal cronológico tiene eco en la observación común de los dolientes de que el tiempo se detiene”⁴. Pero la melancolía también se afirma en el doble sentido de este performativo: el espectro en el objeto indica que el vínculo no se concretará, que el retorno es imposible. El objeto trae y también prohíbe el regreso. Son parte del fallecido, pero son signos de su fallecimiento. La melancolía se hace duelo, y el objeto, doloso.

Así, el objeto de melancolía traspasa continuamente una ambivalencia entre reconfortar la presencia y reavivar la ausencia, que caracteriza el acto de vivir sin aquella persona. No son pocas las obras que se acercan a esta experiencia al recurrir a objetos de melancolía de las víctimas, esto es, posesiones del fallecido en manos de las personas familiares sobrevivientes. Una de las más célebres es *Reliquaries* (2011-2015) de Erika Diettes (1978-). Tras un trabajo de campo de Diettes, las personas le donaron un objeto de melancolía. A la luz de lo dicho previamente, resulta ineludible interrogar ¿por qué? ¿Por qué, si eran objetos de su lazo continuado, se lo entregaron a la artista? ¿Qué esperaban encontrar?

3. Stephany O'Donohoe y Darach Turley, “The sadness of lives and the comfort of things: Goods as evocative objects in bereavement”, *Journal of Marketing Management* 28, no. 11-12 (2012): 1341.

4. O'Donohoe y Turley, “The sadness of lives and the comfort of things”, 1353.



Figura 1. Relicarios (2011-2015)



Fuente: Erika Diettes, "Reliquaries", Erika Diettes, 2019, <https://www.erikadiettes.com/>

Diettes recibió "fotografías, herramientas, cartas, peines, escapularios, muñecos de trapo, cosas, en general, que pertenecieron a víctimas del conflicto armado y que sus familiares guardaron y atesoraron con cuidado. Cosas que alcanzaron la dimensión de lo sagrado para aquellos que las custodiaron. Sagradas porque hay algo inseparable entre la cosa y su propietario ahora ausente"⁵. Son objetos que, como afirma Rubiano, adquirieron un valor de culto que supera el valor de uso de las cosas, aquel que marca el objeto con una potencia de testificación. Diettes recibe esos objetos y sumerge cada uno en un bloque de resina color ámbar, encerrado en un cofre transparente, que, aunque no permite extraer el objeto, permite verlo. En total, 194 bloques transparentes se disponen a nivel del suelo convidando al espectador a pasar por en medio de ellos, a detenerse, agacharse, tocar el suelo, leer el detalle de cada uno. Cada objeto allí sumergido cuenta con su propia historia, su propia familia, de modo que impide la generalización lapidaria de las cifras de los caídos, cual si se contaran tumbas en un cementerio. Pero a la vez, el panorama pleno del lugar señala un infinito, una multiplicidad, un conjunto demasiado extenso de historias de dolor frente al que el cuerpo del espectador se hace minúsculo. Diettes describe la experiencia de esta manera:

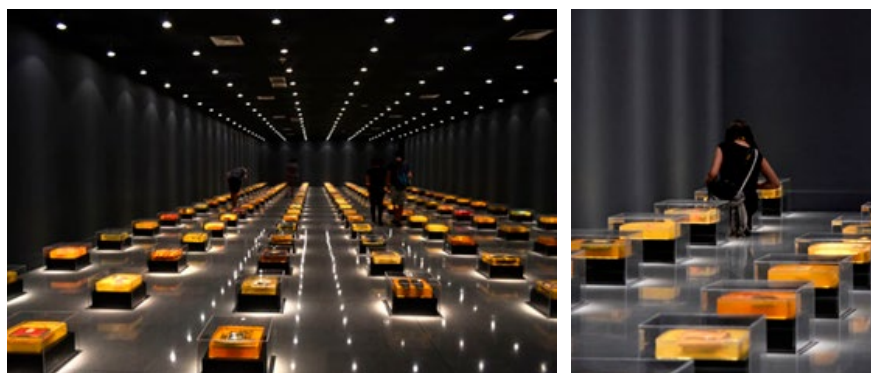
Las memorias de desaparecidos y caídos conviven allí, en el silencio que suscita el dolor de las víctimas; coexisten creando un ambiente armónico y

5. Elkin Rubiano, "Los rostros, las tumbas y los rastros: el dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016)" (tesis doctoral, Universidad Nacional de Colombia, 2019), 163.



profundo que tristemente revela la faceta más oscura del ser humano mientras apuntan a un concepto superior, lo sagrado. Es gracias a esto que más allá de la procedencia identitariamente única de cada relicario, en la puesta en común y en la ausencia de rótulos, el espectador encuentra su propio lugar en la exposición, extrayendo a partir de cada recorrido un reflejo de sí mismo. Estos trazados hacen presente la diversidad, lo particular, lo totalmente ajeno y extraño de cada concepción de la vida, así como lo que es universal en la asimilación de la muerte. En esa línea, la propia disposición de las piezas condiciona físicamente a quien las observa, obligándole a agachar la cabeza o a ponerse de rodillas como quien intenta leer los nombres escritos en las lápidas de un cementerio. La obra incita ineludiblemente a participar de ella en una posición contemplativa.⁶

Figura 2. *Relicarios* (2011-2015)



Fuente: Erika Diettes, "Reliquaries", Erika Diettes, 2019, <https://www.erikadiettes.com/>

Es curioso que lo contemplativo resulte testimonial a través de estos objetos en la obra. Pero insisto, ¿qué se testimonia? Realizada la instalación de *Reliquaries*, Diettes permitió que los primeros asistentes a la obra fueran justamente los donantes. La experiencia fue de llanto doloroso, pero también de desfogue del sentir que había permanecido enquistado, mediante un instante liberador del duelo. Ello indica que, aunque presente, el suceso pasado de la desaparición o del homicidio del cuerpo no encontrado no fue el protagonista, sino que el objeto de melancolía permitió que se testimoniaran las huellas de la condición del presente. Ya no del lazo continuo con la persona desaparecida, sino de la condición fragmentada de la vida de cada quien

6. Diettes, "Reliquaries".



que, empero, en medio de la multitud de relicarios, impacta por su posibilidad de ser compartido. En ese impacto se introducen los demás asistentes obligados a hincar rodilla y compartir la experiencia a la que invita la obra. El trauma se hace común en esta obra, como si pudiera responder a una de las preguntas con las que inicia las líneas reflexivas de la Comisión de la Verdad: “¿es el sufrimiento de los otros también nuestro? [...] La herida en lo individual, lo familiar y lo colectivo que deja el conflicto armado trasciende el cuerpo y perfora el alma colectiva”⁷. Ese interrogante se hace lo testimoniado a través de la obra, y corresponde a la multiplicidad de experiencias dolorosas que transitan en la sociedad y que son difíciles de compartir.

La figura del abuelo que ya no está, del padre del que se habla siempre con dolor o de la hermana que se fue a la montaña, hacen que muchas familias se hayan refugiado en el silencio que duele o en el silencio protector de los otros.⁸

El silencio es una barrera construida con sangre, que por ello lleva a la inacción. Es ineludible, al confrontar el terror, la estigmatización, la impunidad que perdura como un condicionamiento cultural.

Familias y comunidades han vivido durante décadas en medio del miedo: a hablar, a sufrir más violencia por denunciar, al señalamiento como guerrilleros o colaboradores, a la criminalización, a no tener respuestas del Estado. Miedo a hablar con el otro por no saber quién es, si puede ser informante, si está ‘del otro lado’.⁹

La desconfianza y el desamparo ha sido un tortuoso legado legítimo por los cientos de muertes de líderes sociales, periodistas, activistas, políticos que intentaron dar lugar al habla. La posibilidad de hablar ha sido truncada como “daño moral” —al decir de Fricker¹⁰— que bloquea la empatía y el encuentro con el otro en el sufrimiento común.

Colombia ha vivido décadas saturada con la exposición al horror, y esto ha llevado a una parálisis emocional o a un filtro frente a la percepción de la cruel realidad que predispone a no mirarla de frente, sino a mirar hacia otro lado.¹¹

7. Comisión de la Verdad, *Hay futuro si hay verdad*, 48.

8. Comisión de la Verdad, *Hay futuro si hay verdad*, 49.

9. Comisión de la Verdad, *Hay futuro si hay verdad*, 55.

10. Miranda Fricker, *Injusticia epistémica: el poder y la ética del conocimiento* (Madrid: Herder, 2017).

11. Comisión de la Verdad, *Hay futuro si hay verdad*, 65.

En esa evasión de la mirada se hace el caldo de cultivo de los resentimientos y los odios, dejando vivo el dolor, impidiendo el perdón y justificando la violencia porvenir. Alfredo Molano nos ilustra esta herencia afectiva:

Tampoco quiero ni puedo perdonar a esa señora que nos ofreció esta vida y la otra llena de maravillas. Esa señora, estoy segura, nos vio la fatiga y la angustia por cumplirles a los hijos con el techo y la comida. Sin embargo, no tuvo caridad para mandarnos derecho a la boca del lobo. Quién sabe a cuántos más habrá tirado a la desgracia, gente como nosotros, sólo por lograrse unos millones que yo sé que a ella falta no le hacen. No perdono a la guerrilla. No le perdonaré nunca no haber investigado ni averiguado nuestra equivocación. Nosotros actuamos de buena fe. Los paracos nos engañaron y lo peor, los engañaron también a ellos y los llevaron a cometer un crimen. Porque asesinaron a un inocente por el puro miedo, por estar acostumbrados a creer que siempre tienen la razón y que su palabra nadie la discute. [...] Siempre donde esté los voy a odiar. Dicen que el odio no lleva a ninguna parte y que lo que hace es envenenar la sangre. Pero ¿qué puedo hacer? Todos los días, cuando mis hijos me preguntan por su papá, cuando sienten hambre y los veo mal vestidos y sufriendo, los odio más. [...] El pan que les falta a mis hijos alimenta mi odio.¹²

Los sueños de Ninfa y Álvaro, los protagonistas de este relato de Alfredo Molano, se truncaron en el engaño de una hacendada que los utilizó para sembrar amapolas en su tierra y luego facilitó la muerte de Álvaro y el desplazamiento forzado de la familia para quedarse con las ganancias, también hay actores silenciosos de la guerra, que desde hace muchas décadas se han beneficiado de ella. Pero lo que quisiera destacar de este relato es que el lenguaje de Ninfa aparece lleno del odio y de las razones que lo alimentan. Ese es ya un lenguaje común, escuchado en las bocas de viejos y jóvenes, por ejemplo, en la previa de los resultados del plebiscito por la paz de 2016. De modo que no solo las condiciones sociales del conflicto amenazan el habla, sino que las palabras disponibles a ellas asociadas ya vienen cargadas con la amenaza y las emociones dolorosas que las legitiman. Ser testigo es un riesgo y un reto abisal en este país.



Adryan-Fabrizio Pineda-Repizo
Arte y testimonio

12. Alfredo Molano, *Desterrados: crónicas del desarraigo* (Bogotá: Debolsillo, 2016), 114.



El arte contra la crisis del lenguaje

Lo que esta precariedad terminológica provoca es caracterizado por Rubiano como una crisis del lenguaje: “las víctimas consideran no tener a disposición las palabras adecuadas para narrar lo acontecido, sienten que lo ocurrido no tiene ningún sentido o que tal sentido no puede articularse mediante los recursos ordinarios del lenguaje”¹³. Martha Bello, quien fuera directora del Museo Nacional de la Memoria en 2017, da claridad sobre esta crisis. Para Bello, había tres escenarios característicos frente a las palabras de las víctimas. El primero, “ellos hablaban y nosotros enmudecíamos”: esto ocurre cuando las detalladas descripciones de las víctimas desbordan la capacidad de los oyentes, despertando miedo, rabia e impotencia.

Se evidenciaba en ellas (las víctimas), una gran necesidad de contar e incluso volver a contar una y otra vez estas historias y reiteraban su reclamo para que estas historias fueran consignadas en los textos sin ‘edición’, tal como ocurrieron para que ‘se sepa de verdad cómo fue’. Las víctimas y testigos no solo contaban situaciones que no hubiéramos querido oír, sino que mostraban ‘pruebas’ (fotografías, recortes de prensa) que tampoco hubiéramos querido ver.¹⁴

Ante esta dificultad de escucha, Bello lanza unas agudas preguntas que se transcriben a continuación:

Si los relatos de horror muestran la crueldad y las intenciones del perpetrador:

¿Cómo exponerlos para no secundar sus propósitos de degradar, dañar y humillar; para no amplificar los objetivos de generar miedo, terror y así instaurar su control y para no convertir sus prácticas violentas en modelos fácilmente apropiables por la sociedad?

¿Cómo transmitir y representar el horror sin dañar a quién escucha, ve o percibe? y hablo de daño pensando en la capacidad que tienen estas historias no ya de informar, conmover o interpelar, sino de aterrorizar, inmovilizar o incluso de movilizar sí, pero el odio, la venganza y la violencia. Cómo contar y representar experiencias que pueden resultar capaces de perturbar la existencia de un modo dañino y doloroso: porque pueden provocar culpa, desesperanza, amargura y pérdida de confianza en los semejantes.

13. Rubiano, “Los rostros, las tumbas y los rastros”, 22.

14. Martha Bello, “Decir lo indecible o hacer audible lo dicho”, *Centro Nacional de Memoria Histórica*, 22 de mayo de 2017, <https://centrodememoriahistorica.gov.co/decir-lo-indecible-o-hacer-audible-lo-dicho/>

¿Cómo narrar y representar sin que las víctimas sientan que su experiencia es subestimada, banalizada o tergiversada?

¿Cómo narrar y representar el horror a una sociedad que está hastiado de él?, que no quiere escucharlo, que prefiere ignorarlo. ¿Cómo convertir un museo que habla de atrocidades en un lugar atractivo para una visita familiar?, un lugar al que puedan acudir los más pequeños sin el temor de los adultos a que salgan de allí traumatizados?¹⁵



Adryan-Fabrizio Pineda-Repizo
Arte y testimonio

Cuando lo que queda del testimonio es el relato de lo atroz, se invisibilizan las historias de vida, los proyectos, las resistencias, las maneras de reconstruirse. Las huellas de vida presentes podrían contar, por el contrario, la manera en que esos relatos demandan dignidad y solidaridad.

El segundo escenario es “para qué quieren que contemos lo que necesitamos o queremos olvidar”. No todas las víctimas hablan, porque las condiciones de riesgo y amenaza persisten o el miedo cohíbe, o simplemente porque los sentimientos asociados a conflictos de culpa o vergüenza reviven el dolor. La melancolía oprime la palabra, por una parte, pero, además, si las condiciones de vida no cambian, el riesgo es más que legítimo. Finalmente, el tercer escenario que identifica Bello es “el silencio es el lenguaje”:

el silencio de otras víctimas es manifestación de la incapacidad para expresar en palabras la experiencia vivida. Es un silencio que da cuenta del carácter traumático de la experiencia vivida, que por lo impactante se ‘olvida’, es borrosa, o figura como fragmentos a veces sin coherencia alguna.¹⁶

Estas víctimas de especial cuidado demandan una responsabilidad ética que hace eco del silencio. Estos tres escenarios competen a las tres instancias del acto comunicativo posible en el testimonio: el hablar, el escuchar y lo dicho. Sin que los tres, en simultaneidad, estén abiertos y se hagan responsables del mensaje, el testimonio se pierde y el lenguaje carece de credibilidad, o al decir de la poética de Juan Manuel Roca, “cuando la palabra pan no reemplaza al pan, cuando la palabra libertad casi siempre está en boca de carceleros, cuando la palabra paz está deshabitada”¹⁷.

15. Bello, “Decir lo indecible o hacer audible lo dicho”.

16. Bello, “Decir lo indecible o hacer audible lo dicho”.

17. Juan Manuel Roca, *La casa sin sosiego. La violencia y los poetas colombianos del siglo XX. Antología* (Bogotá: Taller de Edición, 2007), 14.



Pero justamente en esa disyunción de caminos es en la que podríamos ubicar las propuestas artísticas. Todo el esfuerzo del arte por abordar los testimonios y los eventos que pueblan la historia de violencia manifiesta, de hecho, “el deseo del canto en medio de la guerra”¹⁸. Pues cuando se sostiene la posibilidad de expresión y escucha, existe la posibilidad de construcción de una vida en común.

John Shotter nos recuerda que la realidad es conversacional. No solo porque somos seres lingüísticamente formados, sino porque en la medida en que conversamos constituimos performativamente la realidad. Esa conversación permite darle objetividad al mundo en cuanto otredad, pero también le otorga el posesivo “nuestra”. Abrir la conversación puede llevar a la discusión, la deliberación o el planteamiento de diversos puntos de vista, pero en esa apertura se apropia de manera incluyente y polifónica el asunto en conversación. El efecto relevante de ello es que precisamente allí pueden emerger nuevas maneras de hablar y, en consecuencia, de construir “nuevas formas de relación social, y construir nuevas formas de relación social (de relaciones entre el yo y los otros) es construirnos nuevas maneras de ser (de relaciones entre la persona y el mundo)”¹⁹. Sería más fácil aplicar la norma y tener de antemano la respuesta. Pero si el escenario de conversación, como por ejemplo propone *Reliquaries*, lo impide y antes bien multiplica la singularidad de cada caso en cada objeto y cada historia, la incertidumbre es el caso y la indecibilidad entre lo decible y lo indecible, entre la verdad y la ficción aparecen para poner en cuestión las identidades heredadas y lanzar al vacío la posibilidad de reflexionar sobre “las conexiones [con las que] construimos nuestras identidades, el carácter de nuestros deseos, en síntesis: quiénes somos para nosotros mismos”²⁰.

La guerra tiende a homogeneizar²¹ el lenguaje del odio; en clara confrontación con esto, las obras atestiguan la posibilidad de buscar un lenguaje alternativo.

18. Roca, *La casa sin sosiego*, 14.

19. John Shotter, *Realidades conversacionales. La construcción de la vida a través del lenguaje* (Buenos Aires: Amorrortu, 2001), 23.

20. Shotter, *Realidades conversacionales*, 24.

21. Sobre la homogenización de la realidad, Shotter afirma: “debemos dejar de concebir la ‘realidad’ en la que vivimos como si fuera homogénea, la misma en todas partes y para todos. Personas diferentes en posiciones diferentes y en momentos diferentes vivirán en realidades diferentes. Por tanto, debemos comenzar a repensarla ahora como diferenciada, heterogénea y consistente en una serie de regiones y de momentos, cada uno de los cuales tiene propiedades diferentes. Podemos comenzar a concebir la realidad social en general como un flujo turbulento de actividad social continua, que comprende en sí dos especies fundamentales de actividad: a) una serie de centros relativamente estables de actividad bien ordenada y autorreproductiva, sostenida por las personas que en ellos son recíprocamente responsables de sus acciones, pero cuyas formas de justificación están abiertas a la discusión; b) esas diversas regiones o momentos de orden institucionalizado están separados entre sí por zonas de una actividad mucho más desordenada, inexplicable y caótica. Es en esas regiones marginales e inexplicables —en los bordes del caos, lejos de los ordenados centros de la vida social— donde se producen los acontecimientos que nos interesan”. Shotter, *Realidades conversacionales*, 35.



Adryan-Fabrizio Pineda-Repizo
Arte y testimonio

No necesariamente dictarlo —pues correría el riesgo de ejercer violencia o declarar una norma— sino de dejar abierta la rotura, nuevamente, en un estado de indecibilidad.

Un ejemplo de ello puede encontrarse en el *Salón del Nunca Más* en Granada, departamento de Antioquia, al cual Rubiano dedica unas juiciosas páginas. El 3 de noviembre del año 2000, este municipio recibió la incursión de un grupo de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), quienes ejecutaron a 17 personas. Poco más de un mes después, el 6 de diciembre, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) hicieron detonar un carro-bomba con 400 kg de explosivos que mató a 28 personas y destruyó un centenar de viviendas y locales. Posteriormente al 2004, el 60% de la población había dejado el municipio²². El 30 de agosto de 2007 miembros de la población de Granada constituyeron la organización de víctimas unidas por la vida, ASOVIDA, y realizaron la recolección de relatos, fotografías, objetos, diarios que terminaron siendo el insumo del salón. Las paredes y estanterías del lugar quedaron llenas de rostros que despiertan a su vez otras cadenas de relatos, como muestra Rubiano en torno a las palabras de don Salvador, habitante del municipio:

‘Este sitio es como si fuera un cementerio. Como de varios de ellos no nos han entregado nada, vengo aquí cada ocho días a velos aunque sea en las fotos y de paso a ver qué han averiguao’. Don Salvador empieza su recorrido sin afán. Mientras camina, otras personas pasan por su lado, tan rápido como las primeras. Unas tocan los rostros de sus esposos, otra la de su hermano, otras las de sus hijos. Una niña de once años acaricia la foto de su papá, al que no conoció porque el día que fue desaparecido, su madre quedó en embarazo. Otra señora grita: ‘¡Mi hijo, mi hijo, que me lo hicieron, dónde está!’. Y empieza como loca a dar vueltas por el salón. Entonces la directora la toma del brazo y le dice: ‘Venga que aquí tiene que estar, es que las fotos las arreglamos por grupos; a un lado la de los desaparecidos y al otro las demás víctimas. ¡Vea la de su hijo aquí!’. La mujer, ahí mismo, le pone la mano encima como queriendo taparla y empieza a hablarle: ‘Mi hijito, lo único que tengo de usted es esta fotografía, pensé que también se había desaparecido’ [...]. Cuando don Salvador logra llegar al fondo del cementerio —como él lo llama—, se queda a metro o metro y medio antes de la pared, pues las madres, por lo regular, contemplan por 10 o 15 minutos a sus familiares. Luego, cuando puede acercarse, empieza a decir: ‘Esta es una hija, esta la otra, este un nieto, este

22. Rubiano, *Los rostros, las tumbas y los rastros*, 19.



un sobrino, este un yerno, este otro nietecito' [...], y luego suelta un suspiro diciendo: 'Esta es Marcelita, que fue la primera que se me llevaron y que no he podido enterrar' (Hugo de Jesús Tamayo Gómez citado en Rubiano).²³

Gloria Ramírez, miembro de ASOVIDA y gestora del *Salón del Nunca Más*, declara con claridad y orgullo que "el salón ha permitido que mucha comunidad del municipio de Granada se sensibilice con el tema del dolor, de la tristeza, pero también de la 'berriendera' para salir adelante a pesar de lo vivido"²⁴. Y su compañera, Gloria Quintero, rescata que:

una de las cosas que se logra al conocer las historias de otro, es lograr el perdón, conocer las historias del otro te hace más humano, conocer las historias de otro te permite ponerte en los zapatos de otro, no solo de los que fuimos víctimas.²⁵

En estas palabras se muestra que el papel del arte puede extenderse en estos casos a enfrentar la crisis del lenguaje sin necesidad de expresión violenta o acotación documental. Abrir la posibilidad de conversar alternativas es, ya, poner sobre la mesa la opción de reestructurar los lazos emocionales y sociales que llevan a la inacción y a la crisis del lenguaje. Si el lenguaje actual, vigente, es insuficiente, las obras pueden invitar a re-crearlo. Las fotografías, los objetos, las participaciones conforman escenarios que, como gusta decir a Rubiano, activan el habla:

Uno de esos modos tiene que ver con que la víctima ya no es algo que se representa en la obra sino alguien que se hace presente, bien sea de manera metafórica o real. [...] Si bien la activación del habla no es algo que se formalice en la obra o que se documente mediante diarios o bitácoras públicas, esta activación pone en el lugar del testigo a aquella persona que declara sobre algunos acontecimientos.²⁶

Pero además, para complementar, interpela al espectador de la obra a abrirse a la escucha, a no enmudecer. La obra puede ponerse en lugar de una víctima de alguno de los tres escenarios de Bello; habrá relicarios con fotografías de quienes quisieron hablar y no encontraron escucha, otros con prendas de vestir de

23. Rubiano, *Los rostros, las tumbas y los rastros*, 24.

24. ASOVIDA, *Salón del Nunca Más*, 2022.

25. ASOVIDA. *Salón del Nunca Más*.

26. Rubiano, *Los rostros, las tumbas y los rastros*, 44.

quienes prefieren olvidar, y otros con cepillos y zapatos de los que enmudecieron. En el lugar de ellos, la obra expone ese sentir que puede hacerse compartido y llevarnos a ser interlocutores de la conversación.



Adryan-Fabrizio Pineda-Repizo
Arte y testimonio

Testimonio y comunión con lo espectral

Y es necesario ese diálogo, aunque a veces parezca mudo, particularmente allí donde el silencio prima, donde el número de fallecidos o desaparecidos es tal que se requiere un testimonio de lo que el número no alcanza a testimoniar²⁷. Las cifras del conflicto pertenecen al archivo y se consignan en el informe de la Comisión de la Verdad. Pero el testimonio de las huellas de la guerra en la vida se singulariza en la obra de arte y en la posibilidad de sentir sus pisadas. Hay un tránsito de las cifras a las vidas que justamente las obras invitan a recorrer. Un poema de Piedad Bonnett, *Cuestión de estadísticas*, transita esta diferencia:

Fueron veintidós, dice la crónica.
Diecisiete varones, tres mujeres,
dos niños de miradas aleladas,
sesenta y tres disparos, cuatro credos,
tres maldiciones hondas, apagadas,
cuarenta y cuatro pies con sus zapatos,
cuarenta y cuatro manos desarmadas,
un solo miedo, un odio que crepita,
y un millar de silencios extendiendo
sus vendas sobre el alma mutilada.

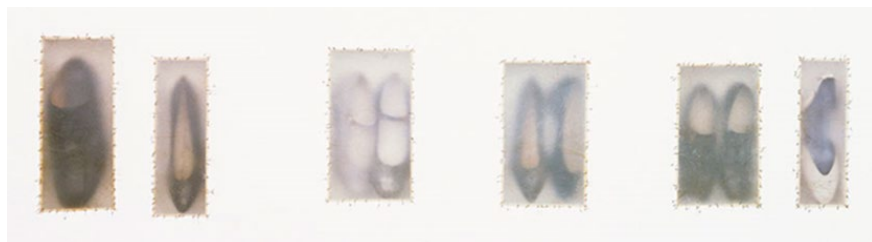
Piedad Bonnett²⁸

27. Respecto a lo que el lenguaje y las cifras no capturan, Doris Salcedo expresa lo siguiente: "Investigo casos en los que la víctima es perseguida más allá de la posibilidad de defenderse. A la víctima el lenguaje no le sirve como defensa porque la posibilidad de pedir perdón ha sido excluida de antemano. Así pues, se convierte en un ser solitario para quien la mediación de la palabra ya no es factible. En consecuencia, la víctima no tiene a nadie con quien hablar; nadie la escucharía. Solo hay silencio. Silencio como signo de soledad". Doris Salcedo, "Conferencia Salcedo", ICAA, 2003, 4, <https://icaa.mfah.org/es/item/1088508>

28. Piedad Bonnett, "Cuestión de estadísticas", en *La casa sin sosiego*, 91.



Figura 3. *Atrabiliarios* (1992)



Fuente: Institute of Contemporary Arte, Boston, <https://www.icaboston.org/art/doris-salcedo/atrabiliarios/>

Estimo que aquí se incorpore con claridad una obra de Doris Salcedo, particularmente allí donde la cuenta se hace con zapatos²⁹. *Atrabiliarios* (1992) cita esa cuenta de zapatos. Los zapatos han servido para identificar los cadáveres en los casos de las fosas comunes. Resulta perturbadora la imagen de una fosa común, de los cuerpos en descomposición uno sobre otro; y más aún la tarea de escarbar entre los miembros para llegar a identificarlos y, a lo mejor, entregar el dato a algún familiar que hasta ahora lo ha dado por desaparecido. Con todo, a veces ni siquiera eso es posible. Los zapatos, más difíciles de descomponer que la carne, son lo único que queda. Salcedo recoge un conjunto de zapatos o, para ser más preciso, tacones y zapatos de mujer entregados por familiares de desaparecidas y les concede un nicho, un lugar incrustado en la pared cubierto por una capa de tejido de vejiga de oveja cosida con hilo quirúrgico a la pared³⁰. Es ineludible sentir la labor de

29. Salcedo remite a los zapatos de la siguiente manera: “En este caso, la elección de los objetos no tuvo nada que ver con una decisión artística. Investigando casos específicos de desaparición descubrí que el único rasgo común a todos los casos, que permitía determinar la identidad de los desaparecidos descubiertos en una fosa común, eran los zapatos de cada uno. Los zapatos también representan rastros de la trayectoria que condujo a la víctima a tan trágica muerte. Trabajé con hechos y con la experiencia de las familias. Como dije antes, no creo en la libertad artística. Hago lo que tengo que hacer o lo que puedo hacer”. Carlos Basualdo, “Carlos Basualdo in Conversation with Doris Salcedo” en *Doris Salcedo*, de Nancy Princethal, Carlos Basualdo y Andreas Huyssen (Londres: Phaidon, 2000). 17.

30. “Para *Atrabiliarios* (1992), expuesto en la galería White Cube, la escultora trabajó durante casi tres años escuchando a los familiares de desaparecidos: el cruel fenómeno político de la desaparición forzosa y el hueco que dejan los objetos que pertenecían a las víctimas. Estudió la manera en la que los familiares se relacionan con esos objetos del recuerdo en la esperanza de que vuelvan a sus dueños o la imposibilidad de deshacerse de ellos. En esos años, Salcedo fue reuniendo zapatos de las víctimas que le entregaban familiares, zapatos usados por ellos: así surgió *Atrabiliarios*. La intuición de la artista le llevó a horadar una veintena de nichos en la pared en los que fue colocando zapatos. ‘Colombia es el país de la muerte no enterrada, de la tumba no marcada’. Así una pareja de zapatos de mujer blancos, que bien podrían ser unos zapatos de novia o de baile un domingo de tarde, nos son presentados en una suerte de sepultura a su tamaño, como en un relicario que queda separado de nosotros por una película opaca hecha de vejiga de vaca y que queda ‘cosida a la pared’ por unos puntos de sutura quirúrgica de hilo negro. Herida, brecha, enterramiento, exposición...”. Marina Valcárcel, “Doris Salcedo: El arte como cicatriz”, *Revista Alejandra de Argos*, 1 de marzo de 2015. <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz>



sepulturera aquí. El resto, el rastro, se introduce en su lugar en una especie de columbario en que queda convertido el lugar de exposición. Pero los zapatos en general, son un claro objeto de melancolía. Allí expuestos, adquieren un potencial similar al de las fotografías del *Salón del Nunca Más*; lleva lo que queda ausente en el montón de cuerpos de la fosa al escenario de una “comunidad efímera, la comunidad de los desaparecidos”³¹. La entrega misma de los zapatos de la esposa, la hija, la amiga supone un primer encuentro de comunión entre las víctimas y la artista. Y, a la inversa, afirma Salcedo, “realizo la pieza para la víctima quien se hace ella misma presente en mi obra”³². La transitividad aquí culmina, entonces, con el espectador a quien se entrega la obra en la exposición: la pieza es para la víctima, la obra es para el espectador —se hace con el espectador— por ende, una sustituibilidad sónica hacer presencia al segundo como parte del primero.

Es esta creación autónoma la que establece un diálogo con el espectador dispuesto a él. El espectador puede encontrar algo en la obra que desencadene sus propios recuerdos de tristeza o algún recuerdo personal. Es durante este momento único de contemplación que el espectador puede entrar, como yo lo hice, en comunión con la experiencia de la víctima. La obra de arte se manifiesta plenamente en ese momento.³³

Salcedo avanza aquí en concretar la tarea del testimonio. Ese momento de incertidumbre que abre la conversación y en el que se entremezclan las emociones, en que se singulariza el caso —tal y como cada zapato en su nicho es un evento singular en sí mismo— y a la vez se congrega lo múltiple en la instalación de la serie de zapatos —al igual que en *Reliquaries*, la serie de unidades abruma y reúne—, el testimonio se manifiesta como comunidad agonística, política, de antagonismo en el que esos muchos borrados por la desaparición se reflejan, o mejor, se refractan como participantes de esta sala de deliberación. El asistente no puede sino quedar en el medio de los espectrales zapatos que lo observan, que dictan las huellas y demandan atención. En el tiempo presente de la exposición, la obra aparece como un esfuerzo por “restaurar la presencia de la víctima en nuestro tiempo presente”³⁴, “un recordatorio de la presencia de lo extraño en nuestro presente, en un vano intento por mitigar la intolerancia”³⁵.

31. Salcedo, “Conferencia Salcedo”.

32. Basualdo, “Carlos Basualdo in Conversation with Doris Salcedo”, 17.

33. Basualdo, “Carlos Basualdo in Conversation with Doris Salcedo”, 17.

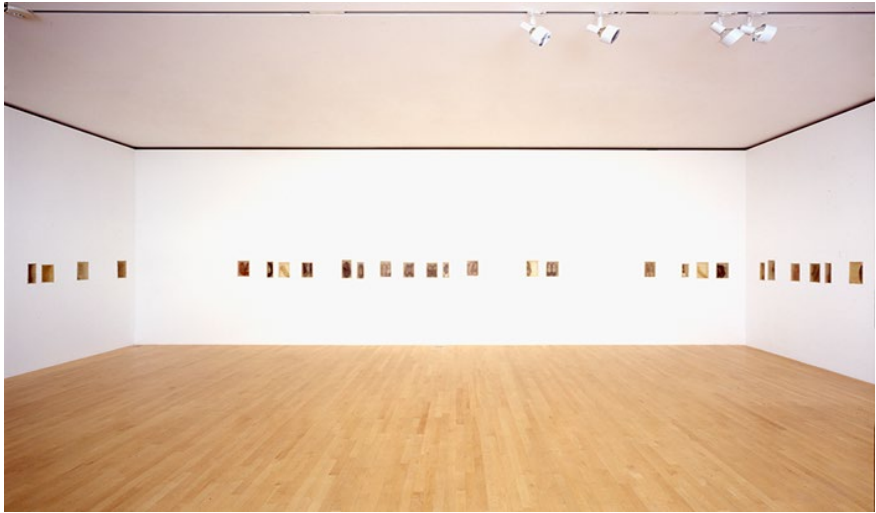
34. Doris Salcedo, “La visión de los vencidos es una mirada invertida”, en *SITAC VII: Sur, sur, sur, sur...*, de Cuauhtemoc Medina (México: Editorial Patronato de Arte Contemporáneo (AC), 2010), 78.

35. Salcedo, “La visión de los vencidos es una mirada invertida”, 80.



El cuerpo del espectador queda atrapado en el embate de cada nicho, cuya silenciosa exposición —tal vez, incluso, argumentación— taladra las emociones hasta incoarse en la experiencia misma del espectador, que ya no puede ver el conjunto como una cuestión de estadísticas, sino como un ser cuyo sentir e historia comulgan con la propia.

Figura 4. *Atrabiliarios* (1992)



Fuente: Institute of Contemporary Arte, Boston, <https://www.icaboston.org/art/doris-salcedo/atrabiliarios/>

Esos tacones azules de quien salía del trabajo, esos otros blancos de fiesta de quien tenía una alegría que celebrar, aquellos otros casi infantiles que podrían correr por la casa, no son solo un montón de zapatos³⁶ (no son una “alacena de zapatos”), sino que, en *Atrabiliarios*, demandan el reconocimiento singular de la melancolía que les merece y que se le ha negado en la fosa; demandan ser escuchados, tal y como el testigo es testigo en tanto demanda la escucha y escucharlo, realmente atender sus palabras, implica entrar en comunión con él. El término “atra-biliarios” remite a la “bilis negra”, uno de los cuatro humores de Hipócrates cuyo exceso causaba la melancolía.

36. De zapatos en el arte, vale la pena tener presente su potencia expresiva y semiótica tal y como se puede rastrear también en la discusión que plantea Derrida en torno a los zapatos de Van Gogh entre Heidegger y Shapiro. Al respecto ver: Fabrizio Pineda, “Heidegger, Schapiro, Derrida: lo que se hace presencia en los zapatos. Una polémica extendida a la obra de María Teresa Hincapié *Una cosa es una cosa*”, *Revista de Humanidades* vol. 9, no. 2 (2019): 72-85, <https://www.redalyc.org/journal/4980/498062141005/html/>



Sin embargo, queda la pregunta: ¿cómo es verdaderamente posible escuchar a quien ya murió? ¿Acaso el mismo hecho de estar vivo no niega la posibilidad, no me pone en una situación radical diferente? ¿Qué se puede aprender del rastro del desaparecido? Pero si acepto esta imposibilidad, ¿para qué la obra, para qué los zapatos, para que su comunión? ¿Será nada más que una comunión ficticia? Tal vez así sea. Pero es que allí, donde la división es radical, surge un entre dos vital e ineludible: el de aprender a vivir la vida misma. No hay registro de la vida presente, de las posibilidades actuales, si no es en confrontación con la muerte. O mejor, con los fantasmas que median entre la vida y la muerte.

Deconstruyendo espectros, Derrida nos arroja lo siguiente:

el tiempo del 'aprender a vivir', un tiempo sin presente rector, vendría a ser esto [...]: aprender a vivir con los fantasmas, en la entrevista, la compañía o el aprendizaje, en el comercio sin comercio con y de los fantasmas. A vivir de otra manera. Y mejor. No mejor: más justamente. Pero con ellos. No hay ser-con el otro, no hay *socius* sin este con-ahí que hace al ser-con en general más enigmático que nunca. Y ese seron los espectros sería también, no solamente pero sí también, una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones.³⁷

Tanto el pasado como el futuro se leen en función de la herencia y de las generaciones, pero ambos actúan en el presente incidiendo en la manera en que lo conversamos y lo significamos. Son, también, signos espectrales con los que se contrasta o a los que se aboca aquello que demandamos o esperamos del presente. Para Derrida, hay aquí una cuestión de justicia, pues las presentes guerras, colonialismos, opresiones, etc., se hacen problemas precisamente por la demanda espectral que plantea el pasado y el futuro, la herencia y el legado. Es espectral porque acompaña el presente, aunque se le quiera negar, aunque se establezcan operaciones discursivas para ver el presente en su actualidad. Pero la actualidad no existe sino en contraste con ese fantasma, de modo que no se puede conocer la actualidad, como tampoco se puede desligar la incertidumbre sobre lo que fue o pudo ser, ni sobre lo que será. Pero tampoco es posible concebir alternativa del presente simplemente desestimando la memoria o la responsabilidad con lo que queda.

Hay que hablar del fantasma, incluso al fantasma y con él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni justa, si no reconoce como su principio el respeto por esos o

37. Jacques Derrida, *Espectros de Marx* (Madrid: Trotta, 1998), 12.



vtros que no son ya o por esos otros que no están todavía ahí, presentemente vivos, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido. [...] Sin esta no contemporaneidad a sí del presente vivo, sin aquello que secretamente lo desajusta, sin esa responsabilidad ni ese respeto por la justicia para aquellos que no están ahí, aquellos que no están ya o no están todavía presentes y vivos, ¿qué sentido tendría plantear la pregunta '¿dónde?', '¿dónde mañana?'.³⁸

Se habla sobre *Atrabiliarios* de un casi tribunal de zapatos que plantea demandas al espectador. Esto es posible si entendemos esos tacones como objetos de melancolía y no meramente rastros forenses, aunque, aún ahí, cabe una forma del interrogante. Pues el lazo continuado del objeto se extiende en la obra, ya no para repensar la vida individual de la viuda o el viudo en particular, sino para preguntar al espectador por ese ¿adónde va mañana? ¿Adónde vamos nosotros? El porvenir se hace demanda ante el testimonio de los zapatos en la medida en que no petrifica el relato pasado de la desaparición y la fosa cual noticia de prensa, sino que enlaza la experiencia presente con el sentido de ausencia, con el dolor vigente, con la tribulación causada por los hechos y, por ello mismo, demanda repensar la experiencia del pasado como por-venir, como aquello que justamente, en justicia, habríamos de pensar a continuación y que va más allá de las condiciones de nuestra vida presente. Por ello, lo espectral es un indecible que no pertenece al pasado ni al futuro; de hecho, que colapsa la línea temporal para no sucumbir a determinismos que anulen la decisión. Más bien, es lo que conduce:

no hacia la muerte sino hacia un sobre-vivir, a saber, una huella cuya vida y cuya muerte no serían ellas mismas sino huellas y huellas de huellas, un sobre-vivir cuya posibilidad viene de antemano a desquiciar o desajustar la identidad consigo del presente vivo.³⁹

Esos zapatos, al igual que los relicarios de Diettes, son huellas de huellas que sobreviven en el presente, pero desajustando la inacción y abriendo roturas en el silencio, haciendo reaparecer lo desaparecido y revelando la potencia transformadora de aceptar la incertidumbre con vistas al porvenir. Por ello, probablemente también se traten de una ficción, la ficción del testimonio, pues la incertidumbre hace indecible la frontera entre verdad y ficción: aquello que efectivamente llegue a ser es hoy nada más que ficción. Pero sin la demanda de pensarlo, sin la justicia de proyectarlo, la verdad del pasado también se vería acogida como

38. Derrida, *Espectros de Marx*, 13.

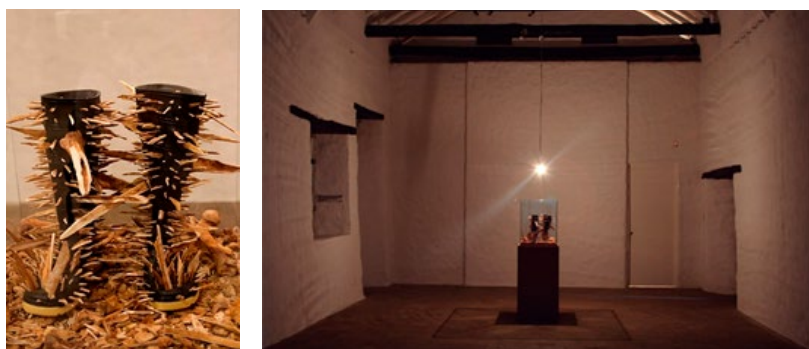
39. Derrida, *Espectros de Marx*, 14.



un relato más, otra de las ficciones disponibles para, por ejemplo, el discurso populista de la política de turno.

Pero es que no hablamos de mentira cuando nos referimos a la ficción. Otro hacedor de zapatos nos presenta esta cuestión. Rosenberg Sandoval es un artista caminante. Buena parte de su carrera la hizo recorriendo las zonas del conflicto armado, conversando con las víctimas y entrometiéndose en las fosas comunes. Aunque es más conocido por sus performances, tiene una amplia producción de ensambles y objetos. Entre ellos destacan dos pares de zapatos. *Emberá-chamí* (2008) es una instalación con un par de botas pantaneras atravesadas por huesos de seres humanos anónimos recolectados en fosas comunes⁴⁰. Los huesos infectados perforan las botas y hacen del suelo de las mismas.

Figura 5. *Emberá-chamí* (2008)



Fuente: Rosenberg Sandoval, *Rosenberg Sandoval*, 2023, <https://www.rosenbergsandoval.com/>

Las botas pantaneras o botas de caucho son herramientas cotidianas de campesinos e indígenas del país, trabajadores de la tierra que se cruzan con los intereses de los grupos armados por los beneficios de los cultivos ilícitos. La particular referencia a una de las comunidades indígenas más grandes del país trae a colación el estado de indefensión de esta comunidad colombiana, quienes tienen sus territorios en lo que los grupos armados consideran zonas estratégicas y que, por ello, han sufrido todo tipo de vejámenes desde los años ochenta hasta la

40. "La obra que lo representa en el 41 Salón Nacional de artistas es 'solemne y escalofriante', como él mismo la define. *Emberá-chamí* es el nombre de esta pieza elaborada con huesos de seres anónimos recolectados en fosas comunes de diferentes poblaciones colombianas afectadas por la violencia. Tardó 45 días en elaborarla porque debía tener el máximo cuidado con la manipulación de los huesos pues muchos están infectados". Mónica Diago, "El arte político de Rosenberg Sandoval", *El Espectador*, 14 de 12 de 2008.



actualidad⁴¹. Visto así, entre las botas y la referencia, la obra alude a la violencia sufrida por los más ignorados por el Estado y los más ultrajados por los armados. Esto no es gratuito con las botas perforadas por huesos, pues este elemento de la indumentaria en el campo sufre de una particular ambivalencia: ellas también son usadas por los actores armados y se convierten en signo de la pertenencia a uno u otro grupo. Al ser utilizadas por los campesinos —cuestión necesaria para su labor— quedan expuestos al señalamiento y la muerte. Molano cuenta un relato ilustrativo al respecto:

Llegaron al medio día y llamaron por megáfono a una reunión en la plaza. La gente no quería salir porque sabía lo que le esperaba. Y no se equivocaba. El encapuchado comenzó a señalar: éste sí, éste no, éste también, éste tampoco, así. Por fin dijo: faltan don tal, don fulano, doña perenceja y dos o tres nombres más. Los paracos destacaron cuatro matones y fueron a buscarlos a sus casas, donde encontraron sólo a dos, que de una amarraron a un botalón que había en la plaza y ahí mismo los quebraron. A mi padre lo mataron de entrada, acusado de ser el zapatero de la guerrilla, pues para los militares todo aquel que usa botas de caucho es guerrillero o amigo de la guerrilla. Mataron también al propietario de la droguería porque dizque era el que les vendía las pastas a las guerreras para no quedar preñadas. No valieron ruegos ni gritos; los tiros inauguraron un silencio que se debió oír a kilómetros. Uno ni lloraba de ver tanta maldad, y sobre todo de sentirla en cuerpo y alma. La vida de todos dependía de lo que el encapuchado con su dedo dijera. Pero al señalador se le olvidó que señalaba con el dedo que le faltaba y por eso todo el mundo se dio cuenta de que era don Anselmo el que hacía el daño. Asesinaron ahí otros cinco y llenaron un camión con otros tanto que no quisieron matar sino que fueron matando en el camino y una vez que los hubieran hecho hablar. El camino quedó sembrado de cadáveres destrozados todos con una motosierra; se salvaron los que habían salido primero, los más pudientes y los amigos de don Anselmo. El ejército llegó ya cuando habíamos hecho el novenario de todos los difuntos.⁴²

El padre de Nubia era el zapatero de un pueblo en los llanos orientales, donde por supuesto reparar botas de caucho era asunto frecuente. ¿Dónde está la ficción aquí? ¿Será ficción el relato de Molano en la voz de Nubia, la muerte por el señalamiento de facilitador, el camino de cadáveres destrozados con motosierra? ¿No

41. Proyecto Bachué, *Borrador #1 o la perpetuidad del voto nacional* (Bogotá: Editorial La Bachué, 2016).

42. Molano, *Desterrados*, 175.



será ficción, por el contrario, negar esta posibilidad? Las botas de Sandoval hacen presente la ficción de la multiplicidad que ellas simbolizan; todo un universo campesino que ha entregado su cuerpo fracturado al trabajo de la tierra se encuentra aún expuesto al fuego cruzado y sufriendo la violencia atroz.

Ese es un pasado que implosiona en el presente y demanda repensar el porvenir. Un porvenir que debe ser curado, como el otro par de zapatos de Sandoval: *Ana María* (1984-2002) presenta también un par de zapatos recogidos en sus recorridos por las zonas del conflicto. Pero esta vez se trata de zapatos de niña de 3 o 4 años de edad, que han sido limpiados y recubiertos con “curitas”, tiras adhesivas sanitarias. El gesto de curación requiere ser repetido obsesivamente por toda la superficie de cada zapato. Para Clara Rubio, ello expresa “un intento de solución que no surtirá efecto. Un problema demasiado grande parchado poco a poco con pequeñas soluciones”⁴³.

Figura 6. *Ana María* (1984-2002)



Fuente: Sandoval (2023).

43. Clara Rubio, “Violencia e infancia en la obra del artista colombiano Rosenberg Sandoval”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 48 (2017): 202.



Nuevamente pareciera un asunto de impotencia. Pero, tal vez, por ello mismo es también una invitación. Como si le doliera el corazón de padre ante el pie herido de su pequeña niña, Sandoval se esmera por cubrir, por curar; puede ser excesivo (¿por qué no lo vendó?), pero de curita en curita se puede tratar con delicadeza, con atención, que nada quede fuera de su abrigo. Allí donde las botas están clavadas con astillas, al enfrentar el porvenir truncado por la violencia de una pequeña infanta, Sandoval opta por curar. Son tantos los agujeros de los huesos que revelarían la incidencia de la guerra sobre la infancia que no hay modo de parar la labor de intentar curar esos zapatitos (si no es así, “¿para qué mañana?”).

En las botas se condensa la historia —más conocida, tal vez— de la incidencia de la guerra y de la penuria de la vida campesina y su demanda de atención; en los zapatitos se congrega la historia de la infancia en la guerra, tal vez, menos popular, aunque presente desde los años cincuenta cuando se evisceraban las mujeres embarazadas para “no dejar ni la semilla” hasta las recientes declaraciones del reclutador de menores y su tortura psicológica con la que creaba niños asesinos y cuyos métodos incluía la ingesta de sus víctimas⁴⁴, declarando la urgencia que ello impone. La ficción en estos pares de zapatos no yace en el pasado reciente que las motiva y que ellos atestiguan; la ficción es la que se necesita para asumir la verosimilitud de ese pasado en el presente y así convertirla en la legítima demanda de un porvenir, esto es, la ficción creativa necesaria de una alternativa.

De modo que ante estos testimonios hay que comparecer. Una deuda se impone con el testimonio⁴⁵. Doris Salcedo lo expresa en términos de reconocimiento:

cada vez es más difícil encontrar el difuso límite entre lo íntimo y lo político. La pena de los familiares de los desaparecidos —como toda pena— es de naturaleza íntima, pero cuando la esencia de estos eventos es política, que la sociedad lo tiene que reconocer. Me interesa enseñar esa lesión social, su carácter colectivo.⁴⁶

44. Ver: Cristina Navarro, “‘Yo entrené una tropa de menores que comía gente’: Alias ‘Martín Sombra’”, *Caracol Radio*, 06 de diciembre de 2022.

45. Sobre esta faceta de presencia y demanda ver el análisis en perspectiva derridiana que Llevadot realiza de la noción de “testimonio” y lo “común”. Laura Llevadot, “No hay mundo común: Jacques Derrida y la idea de comunidad”, *Isegoría*, no. 49 (2013): 549-566. <https://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/837>

46. Jaime Flórez, “Arte bajo el terror: Doris Salcedo y su poética del horror moderno”, *La cola de rata*, 14 de diciembre de 2014, <https://www.lacoladerata.co/cultura/arte-bajo-el-terrorviii-doris-salcedo-y-su-poetica-del-horror-moderno-parte-ii/>



Adryan-Fabrizio Pineda-Repizo
Arte y testimonio

El testigo está ahí, tan concreto y directo como unos zapatos heridos. La demanda se impone tras sus declaraciones. Con ello, como efecto, la obra declara una deuda a la que me expongo y ante la cual corro el riesgo de contagiarme. Si compareciendo ante la deuda que declara la obra no hay posibilidad de contagio, la distancia entre ella y el yo se haría infinita. Pero toda deuda heredada supone un asunto de justicia (o injusticia), pues implica legitimar como propia la demanda impuesta. Esas botas, esos zapatos de niña, no sustituyen el cuerpo, ni la presencia del campesino que murió o la infanta que desapareció, sino que atestiguan las huellas de su actual ausencia al declarar la vigencia de su dolor —y el dolor de su mundo de vida— y demandar la posibilidad de un porvenir en el que los zapatos no duelan.

Empero, sin a quien dirigir el testimonio y sin quien esté dispuesto a no enmudecer ante él, no son sino zapatos. Es por ello que el correlato tiene lugar compareciendo ante ellos y arriesgando la experiencia a la deuda de hacer propia, comprensible y sensible su indecidibilidad entre verdad y ficción. No que haya vindicación alguna en el arte, eso no es posible. Si la hay, es en la posibilidad de romper la barrera que implica la cómoda verdad de la propia distancia frente al sufrimiento del otro, al punto de hacer pensable la ficción de un mundo en común, de un ser, con quien sufre. En ese punto se ubica lo testimonial de la obra *Ana María*, espectro de infancia al que se le debe una respuesta, no nos deja inermes, ya sea para responder con la de la típica indiferencia del adulto centrismo o ya con la de un dejarse contagiar por su dolosa presencia.

Bibliografía

Fuentes secundarias

- [1] ASOVIDA. *Salón del Nunca Más*. 2022.
- [2] Basualdo, Carlos. “Carlos Basualdo in Conversation with Doris Salcedo”. En *Doris Salcedo*, editores Nancy Princethal, Carlos Basualdo y Andreas Huyssen, 8-35. Londres: Phaidon, 2000.
- [3] Bello, Martha. “Decir lo indecible o hacer audible lo dicho”. *Centro de Memoria Histórica*, 22 de mayo de 2017. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/decir-lo-indecible-o-hacer-audible-lo-dicho/>
- [4] Comisión de la Verdad. “Hallazgos y recomendaciones”. En *Hay futuro si hay verdad. Informe final*. Bogotá: Comisión de la Verdad, 2022. <https://www.comisiondelaverdad.co/libraries/pdf.js/web/viewer>.



html?file=https%3A%2F%2Fwww.comisiondelaverdad.co%2Fsites%2Fdefault%2Ffiles%2F2022-08%2FFINAL%2520CEV_HALLAZGOS_DIGITAL_2022.pdf#FINAL%20CEV_HALLAZGOS_IMPRESION_2022.indd%3A.55740%3A12369

- [5] Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 1998.
- [6] Diago, Mónica. “El arte político de Rosenberg Sandoval”. *El Espectador*, 14 de diciembre de 2008. <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/el-arte-politico-de-rosenberg-sandoval-article-99002/>
- [7] Diettes, Erika. *Erika Diettes*. <https://www.erikadiettes.com/>
- [8] Diettes, Erika. “Relicarios”. *Erika Diettes*. <https://www.erikadiettes.com/relicarios-ind>
- [9] Flórez, Jaime. “Arte bajo el terror (VIII): Doris Salcedo y su poética del horror moderno – Parte II”. *La cola de rata*. 14 de diciembre de 2014. <https://www.lacoladerata.co/cultura/arte-bajo-el-terrorviii-doris-salcedo-y-su-poetica-del-horror-moderno-parte-ii/>
- [10] Fricker, Miranda. *Injusticia epistémica: el poder y la ética del conocimiento*. Madrid: Herder, 2017.
- [11] Llevadot, Laura. “No hay mundo común: Jacques Derrida y la idea de comunidad”. *Isegoría*, no. 49 (2013): 549-566. <https://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/download/837/837/840>
- [12] CA Chicago. *Doris Salcedo*. 24 de mayo de 2015. <https://www.icaboston.org/art/doris-salcedo/atrabiliarios/>
- [13] Molano, Alfredo. *Desterrados*. Bogotá: Debolsillo, 2016.
- [14] Navarro, Cristina. “‘Yo entrené una tropa de menores que comía gente’: Alias ‘Martín Sombra’”. *Caracol Radio*. 06 de diciembre de 2022. <https://caracol.com.co/2022/12/06/yo-entrene-una-tropa-de-menores-que-comia-gente-alias-martin-sombra/>
- [15] O’Donohoe, Stephany y Darach Turley. “The sadness of lives and the comfort of things: Goods as evocative objects in bereavement”. *Journal of Marketing Management* vol. 28, no. 11-12 (2012): 1331-1353. https://www.pure.ed.ac.uk/ws/portalfiles/portal/21482453/JMM_sadness_of_lives_paper_pre_publication.pdf
- [16] Pineda-Repizo, Fabrizio. “Heidegger, Schapiro, Derrida: lo que se hace presencia en los zapatos. Una polémica extendida a la obra de María Teresa Hincapié *Una cosa es una cosa*”. *Revista de Humanidades* vol. 9, no. 2 (2019): 72-85. <https://doi.org/10.15517/h.v9i2.37656>
- [17] Proyecto Bachué. *Borrador #1 o la perpetuidad del voto nacional*. Bogotá: Editorial La Bachué, 2016.



- [18] Roca, Juan Manuel. *La casa sin sosiego. La violencia y los poetas colombianos del siglo XX. Antología*. Bogotá: Taller de Edición, 2007.
- [19] Rubiano-Pinilla, Elkin. “Los rostros, las tumbas y los rastros: el dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016)”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, 2019. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/76387/79640410.2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- [20] Rubio, Clara. “Violencia e infancia en la obra del artista colombiano Rosemberg Sandoval”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 48 (2017): 189-204. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/6180>
- [21] Salcedo, Doris. “Conferencia Salcedo”. Conferencia, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia, 2003. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1088508>
- [22] Salcedo, Doris. “La visión de los vencidos es una mirada invertida”. En *SITAC VII: Sur, sur, sur, sur...*, de Cuauhtemoc Medina, 77-85. México: Patronato de Arte Contemporáneo, AC, 2010.
- [23] Sandoval, Rosemberg. *Rosemberg Sandoval*. 2023.
- [24] Shotter, John. *Realidades conversacionales. La construcción de la vida a través del lenguaje*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- [25] Valcárcel, Marina. “Doris Salcedo: El arte como cicatriz”. *Alejandra de Argos por Elena Cué*. 1 de marzo de 2015. <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz>

