

07

DOI: <https://doi.org/10.14483/2422278X.21734>



UNIVERSIDAD DISTRITAL  
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



ISSN impreso: 2011-5253  
ISSN en línea: 2422-278X



VOCES OTRAS  
Artículo de reflexión

# A la Señora Arnolfini: Teatralización del Dolor de las Víctimas en Fragmentos (Bogotá, 2021)

---

To Mrs. Arnolfini: Theatricalization of the Victims' Pain In Fragments (Bogotá, 2021)

María Mercedes Herrera Buitrago<sup>1</sup>    
Colombia

Jorge Edilberto Peñuela<sup>2</sup>    
Colombia

**Para citar:** Herrera-Buitrago, M. y Peñuela, J. (2024). A la señora Arnolfini: teatralización del dolor de las víctimas en Fragmentos (Bogotá, 2021). *Revista Ciudad Paz-ando*, 17(1), 99-109. doi: <https://doi.org/10.14483/2422278X.21734>

**Fecha de recepción:** 09/03/2024

**Fecha de aprobación:** 19/05/2024

- 
- 1 Maestra en Artes Plásticas, Historiadora y Magister en Historia. Colombia. Correo: [m.herrera@javeriana.edu.co](mailto:m.herrera@javeriana.edu.co). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3027-657X>
  - 2 Maestro en Artes Plásticas, Magister en Filosofía, Doctor en Filosofía. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Correo: [jpenuela@udistrital.edu.co](mailto:jpenuela@udistrital.edu.co). ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-7026-4406>

## RESUMEN

En este artículo elaboramos una crítica genealógica a la teatralización de la memoria de las víctimas en la exposición *Vidas Robadas* (2021), expuesta en *Fragmentos Espacio de Arte y Memoria*. En este ejercicio interpretamos la reciente realidad colombiana a través del marco figural y patriarcal *El retrato Arnolfini* (1434) del pintor flamenco Jan Van Eyck (1390-1441) en relación con tres poemas de María Mercedes Carranza (Bogotá, 1945-2003): *Aquí con la Señora Arnolfini*, *Métale cabeza* y *El Canto de las Moscas*. Desde dicho marco figural entendemos por *Señora Arnolfini* la estética que rige el arte contemporáneo, neoliberal y globalizado, política estéril que mercantiliza la memoria. Al respecto, incorporamos el concepto de parodia trazado por Giorgio Agamben (1942- ) para comprender el lugar de las artes en el anhelo de la *Paz Total*. Alertamos sobre la revictimización de las personas afectadas por el conflicto armado colombiano por someterlas a protocolos estéticos ajenos a su lengua.

**Palabras clave:** Acuerdo de paz, Arte contemporáneo, El retrato Arnolfini, Fragmentos Espacio de Arte y Memoria FEAM, María Mercedes Carranza, Memoria histórica.

## ABSTRACT

Here we develop a genealogical critique about the theatricalization of the victims' memory in *Vidas Robadas* exhibition (2021), showed at *Fragmentos Espacio de Arte y Memoria* in Bogotá. We interpret recent Colombian reality through the figural and patriarchal concepts using as framework *The Arnolfini portrait* (1434) by the Flemish painter Jan Van Eyck (1390-1441) in relation to three poems by María Mercedes Carranza (Bogotá, 1945-2003): *Aquí con la Señora Arnolfini*, *Métale cabeza* y *El Canto de las Moscas*. From this figural basis we understand Mrs. Arnolfini as the aesthetics that governs contemporary, neoliberal, and globalized art, a sterile politics that commodifies memory. In this regard, we incorporate the concept of parody by Giorgio Agamben (1942- ) to understand the place of the arts in the desire for *Paz Total*. Finally, we warn about the re-victimization of victims of the Colombian armed conflict by subjecting them to aesthetic protocols foreign to their language.

**Keywords:** Peace agreement, Contemporary art, The Arnolfini portrait, FEAM Art and Memory Space Fragments, María Mercedes Carranza, Historical memory.

## Introducción

La poesía de Carranza clama hoy en nuestro desierto mercantil, allí en donde ya solo se oye el *Canto de las moscas*, ese zumbido macabro y espectral con el que se arrulla la infancia en la época neoliberal. Con versos abiertos y fugaces, sueltos e intempestivos, ligeros e irresponsables, la poetisa responde al llamado del misterio de vivir y morir que sobrevive en las mujeres violentadas, que actúa en una imagen icónica del arte burgués, en la simbólica repensada por Van Eyck en la pintura *El retrato Arnolfini*<sup>3</sup>. La parodia de Carranza al siglo XV muestra el surgimiento de la ética burguesa, de una clase social en ascenso gracias a la incipiente universalización del capital. Con voz crítica, Carranza se detiene ante la angustia, ante el clamor de una madre infértil en medio de la prosperidad que ostenta el señor Arnolfini. Sin saberlo, Carranza nombra el siglo XXI, el *aquí-ahora* de una época mercantil que se ha consolidado como política de Estado por medio de la combinación de todo tipo de guerras. La poetisa muestra la ética paródica de los señores Arnolfini. Piensa el ser por medio de una paraontología en el sentido que Agamben (2005), en sus *Profanaciones*, recoge de la tradición occidental. En toda parodia brota del Hades un clamor, un canto, un ruego alegre, jocoso. Cuando las artes se inquietan por la verdad de la vida y de la muerte, solo pueden comprenderla a través de la parodia, único recurso del cual disponemos para acceder a la verdad del misterio de ser con otros y otras. Los duelos deben ser vitales.

*Aquí con la señora Arnolfini:  
Bueno, Señora Arnolfini, es  
el momento de que se decida.  
Está muy bien (molto bene para hablar claro)  
que mire a su esposo con ojos de  
oh dulces prendas por mí bien halladas  
pero va siendo hora de que tenga su hijo  
y de que ingiera las naranjas,  
porque no todo es dulce  
y alegre cuando Dios quería  
y de pronto empiezan las naranjas  
—digo— a oler a feo. (Carranza, 2004, p. 68)*

La señora Arnolfini no tiene el coraje de tener un hijo; no quiere entregarlo al mercado naciente. Dulces y costosas prendas ocultan la infertilidad tanto del siglo XV como del arte contemporáneo. No es que estas últimas estéticas sean un fracaso, como enuncian algunos historiadores: “No solo *no son*, no alcanzan a ser,

están atrapadas en un limbo melancólico, nostálgico, conceptual e ideológico” (Foster, 2001, p. 18).

El encuentro súbito y crítico de Carranza con la señora Arnolfini, evoca a todas las madres infértiles del arte contemporáneo, aquellas que ostentan variadas clases de riquezas simbólicas pero que no han podido gestar una nueva cultura, amplia, diversa, equitativa e incluyente.

Buena esposa, la señora Arnolfini interpelada por Carranza, no se atreve a criticar a su esposo, pleno de discursos opulentos *ah hoc*, a aquel señor de la guerra comercial que la gratifica con costosos obsequios de Feria de Arte. A lo largo de su tejido, Carranza no deja de increparla; la ama como a nadie más, pero odia su infertilidad libremente elegida: *es el momento de que se decidan*, balbucea la poetisa. La ética que hace visible nuevas realidades consiste en tomar decisiones difíciles en momentos aciagos. La poetisa no cesa en su asedio a la señora Arnolfini:

*No me explico por qué sigue posando,  
si hasta el mismo Van Eyck está requetemuerto  
y su pinocho —perdone— su marido ya no es  
el hábito del alma suya, pues es  
sabido que últimamente las señoras  
prefieren otras fibras. (Carranza, 2004, p. 68)*

¡Ah, Pinocho! Muñeco deslumbrado por el dinero y la diversión, revela la psicología del artista contemporáneo. Pese a la potencia semiótica de su figura, el análisis de esta intuición poética excede el propósito de este escrito. En esta estación, Carranza se endurece y toma con fiereza su fusta semiótica: denuncia descarnadamente las poses piadosas de la señora Arnolfini, en especial, cuestiona el dispositivo obra de Arte Contemporáneo ya en boga en vida de la poetisa: *no me explico por qué sigue posando*, interpela. Nosotros tampoco. Carranza no duda en decirle a la señora Arnolfini que aquellas manos invisibles que magistralmente han diseñado la escenografía en la cual posa, están “requetemuertas”. ¡Ay! Clama. Y sus pinochos, ahogados en sus mentiras discursivadas, no se percatan de las fibras que las señoras de hoy tejen a sus espaldas. La poetisa bogotana reta, les gritaría hoy en la cara: *¡rompan de una vez por todas su cajita de cristal, su cubo blanco, su ética pinocha!*. Les exigiría despojarse de los regalos malhabidos, de las poses pasadas de moda, de las patéticas de ocasión. Insiste una vez más:

*Venda su palacio y sus alhajas  
y recorra el mundo en auto-stop; beba  
la pausa que refresca, compre  
lo que tarde o temprano será  
un Philips y lea el Reader's Digest;  
dedíquese a coleccionar llaveritos y*

3 Ver la pintura en The National Gallery The Arnolfini Portrait. Jan van Eyck. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>

*hágase la cirugía plástica; después tome barbitúricos. (Carranza, 2004, p. 68)*

Carranza se desdobra, ella misma se reconoce señora de Arnolfini. Es *Nuestra Señora de las Poses*, interpelada por la lengua de la poetisa que en ella resiste. Sospecha que, como mujer *in extremis* en todo mundo porvenir, seguirá siendo una señora Arnolfini, sometida por los intereses económicos del rico mercader de obras de arte que se niega a tener un hijo con ella. Carranza mesa sus cabellos como cualquier personaje de tragedia griega y se abalanza sobre sí misma, escuchándose en la cara sus propias palabras:

*Haga algo señora para no verla morir entre memorias tristes, como tanto les ocurre a las palomas en la Piazza della Signoria. (Carranza, 2004, p. 68)*

Como tanto les ocurre a las palomas en la Plaza de Bolívar de Bogotá ¡Ay de ti, Carranza! ¡Ay de nosotros! ¡Ay del Arte Contemporáneo! ¡Ay, Pinocho! ¡Hay pinochos! Cabe preguntarnos aquí: ¿qué nos aporta la retórica del género instrumentalizada? ¿Nuestras parodias serias han olvidado el misterio de ser y la aventura de ser mujer? Carranza, como toda poeta, es una mujer de vida alegre y le es mandado trastocar el mundo de Pinocho.

### El misterio Arnolfini: La Inactualidad Necesaria del Misterio del Arte

Agamben se pregunta acerca del misterio en varios ensayos dedicados a pensar las intensidades y las fuerzas que animan el pensamiento poético y de las artes. Misterio, fuerza e intensidad hablan de las transfiguraciones que modelan lo humano, lo modelado con barro de territorios, el misterio en relación con la parodia (Agamben, 2005). A este respecto, introduce una paraontología como aquella oscuridad tremedista, pero jocosa desde la cual puede auscultarse el misterio en que se envuelve lo humano-femenino (Agamben, 2016). La parodia deja de ser un género literario para abordar la inquietud por el ser desde el pensar propio de la poesía en grado cero de sentido. Agamben y Ferrando (2014) remontan su pensamiento al mito de *Deméter*, la diosa-madre, y a *Perséfone*, *Kore*, su hija, la muchacha en flor raptada por Hades a pesar de su frágil condición de indecibilidad.

Agamben nos convoca a pensar el olvido del misterio. Con un ritmo *indecible*, misterio y mujer caminan uno hacia la otra. Lo misterioso en que se envuelve lo femenino no se lo mira de manera impúdica, el canto de los signos que su circunvalar va dispersando se escucha a través de las imágenes de una poesía *Indecible*, en el dolor infinito de la diosa que el grito horrorizado

de *Kore*, muestra por medio de una imagen, pero no enuncia. La imagen que acompaña con prudencia, en silencio, es la más inocente de todas las articulaciones. El enunciado habla con contundencia, captura, vocifera, aturde porque no es capaz de hablar con verdad. Está en la verdad, pero no habla con verdad, así como el arte contemporáneo que no habla con la verdad de los territorios, no puede ser acontecimiento, condición de toda poética. El enunciado, sea de carácter histórico o social, curatorial o filosófico, aprisiona, doblega, domina e impone un discurso, una verdad extrínseca. El misterio de *Kore* es asequible a la palabra de la poetisa, pero la diosa se retira prudente ante la irrupción del curioso.

La instauración del misterio eleusino en la tradición de la Grecia del siglo VII a.c. conmemora el reencuentro de las dos diosas, madre e hija, traicionadas por medio de un pacto entre dioses, *Zeus* y *Hades* en contra de *Perséfone*, a espaldas de *Deméter*, la diosa-madre.

La genealogía del misterio que Agamben realiza permite comprender cómo paulatinamente la ilustración científica, el exceso de luz, hizo que perdiéramos el acceso al misterio de ser mujer, la misma condición humana (Agamben, 2005).

El feminismo es el humanismo en cierne. El autodenominado arte contemporáneo del siglo XXI padece esta ceguera sobreiluminada. La luz excesiva de la época le impide a la artista auscultar la verdad de ser territorio. Las grandes instalaciones que han poblado escenarios culturales capitalinos evidencian el rapto de la memoria-*Kore*, pactado por unas élites comerciales ajenas a las necesidades de los territorios colombianos. La memoria es puesta al servicio de una mano presuntamente inexistente. *Deméter* vuelve a llorar, los territorios languidecen.

### ¡Dignidad!

El 8 de septiembre de 2020, el abogado Javier Ordoñez, de 42 años, fue asesinado en Bogotá en medio de un acto de brutalidad policial. Los videos que registraron el hecho se hicieron virales como efecto de las publicaciones e interacciones ciudadanas en redes sociales y medios de comunicación. La ciudadanía en general reaccionó indignada. Incendios y destrucciones materiales de los Centros de Atención Inmediata de la Policía Nacional (CAI) fueron la excusa para que el gobierno ejerciera mayor represión social. Las manifestaciones ciudadanas se expandieron a toda la ciudad, y de allí al resto del país. Solo tres meses más tarde, la indignación amainó. Llegó diciembre y en Colombia no se dejaron de celebrar las fiestas religiosas. Sin embargo, la ciudadanía guardó esta imagen piadosa en la memoria colectiva junto a aquella otra del asesinato de Dilan Cruz, el joven de 17 de años que el 25 de noviembre de 2019 fue impactado por una bala del Escuadrón

Móvil Antidisturbios (ESMAD) cuando hacía parte de las marchas juveniles que demandaban al Estado garantías mínimas para poder acceder a una educación pública de calidad.

Un año y varios meses después, a partir del 28 de abril de 2021, con la gran marcha de trabajadores, estudiantes y miles de personas sin posibilidades de conseguir un trabajo ni adelantar ningún estudio, se inició el *estallido social*, categoría mediática acuñada por la prensa hegemónica, que hizo valer su privilegio de nombrar conforme al discurso neoliberal. Esta categoría, a diferencia de expresiones como *primavera árabe* o *Indignados* fue relacionada con el estigma del vandalismo y la acción terrorista. Con ella, y con la excusa del peligro de contagio del COVID-19, se trató infructuosamente de persuadir a la ciudadanía de no manifestarse de forma masiva. Sin embargo, por primera vez luego de décadas de resignación e impotencia ante la injusticia social y la desigualdad económica, la gente se manifestó abiertamente en las calles de Colombia. Los excesos fueron la excepción, en ningún caso la regla. Las calles demandaban una renovación cultural, política y social.

Hoy, a pesar de contar con un gobierno progresista, este reproduce acriticamente el mote de *estallido social* para referirse a la cultura del cambio, con lo cual desconoce la multiplicidad estética y recursiva de las manifestaciones e ignora la potencia poética con respecto a la transformación política y social.

Por nuestra parte, preferimos llamar a este proceso *iluminación cultural*, por su carácter inédito, su magnitud transformadora y sus efectos emancipatorios. Encontramos en esta multiplicidad de expresiones culturales la emergencia de otro tipo de belleza, la belleza de la verdad en el margen, en el territorio, en una experiencia no museística. Los museos no tienen la potencia necesaria para producir una experiencia actuante, relacional. Este acontecimiento social, inesperado y, por ello, intenso y conmovedor, exige un relato inédito, una escritura no institucional, transdiscursiva.

Desde esta perspectiva apreciamos a los cuerpos olvidados que salieron debajo de las piedras que les servían de refugio, y se unieron en un abrazo con tal inteligencia social que lograron burlar los puntos de chequeo y control que el arte de élites comerciales tenía montados en sus espacios de circulación artística, por lo general regidos por criterios de selección excluyentes.

En cuanto a lo político, puede decirse otro tanto. Las manifestaciones cambiaron sus rutas, la carrera séptima y la Plaza de Bolívar de Bogotá pasaron a un segundo plano. Los encuentros programados en diferentes localidades construyeron su propia simbólica: *Portal Resistencia* y *Monumento a los Héroe*s en Bogotá; en Cali, *Puerto Resistencia*, por mencionar solo dos

ciudades que establecieron grandes epicentros para realizar una *primavera* cultural. Los espacios institucionales de la cultura nacional quedaron olvidados. Sus agentes temieron a las libertades que se tomaron las calles y cerraron sus puertas. Algunos artistas oficiales palidecieron ante la potencia inventiva de la mayoría de colectivas ciudadanas. ¡Ahorrémonos las lágrimas! Las lágrimas nos hurtan nuestro derecho a hablar. Necesitamos todas nuestras energías para caminar las calles, parecían decir las y los marchantes.

La indignación ciudadana acicateó la cultura de la inventiva popular, tradicionalmente subvalorada y silenciada por los relatos estéticos de las élites comerciales y sociales. Sin embargo, dichas élites no amainaron sus esfuerzos por hacerse notar y activaron el dispositivo de arte contemporáneo *Fragmentos Espacio de Arte y Memoria* (en adelante *FEAM*) en Bogotá, donde se programó una exposición aséptica, libre de gérmenes militantes, sociales o políticos.

Según las declaraciones de su directora, la artista Doris Salcedo, entregadas al canal de YouTube *La Línea del Medio* (2021), el arte debe tomar una *distancia prudente* respecto a las violencias. Según la artista, a diferencia del militante social que antepone sus ideales a la ética, el *arte toma distancia* para dignificar a quienes han sufrido violencia: el arte integra a la esfera de lo humano lo que ha sido expulsado de ella (*La línea del medio*, 2021).

No es fácil defender estas declaraciones, pues, de ellas se desprende que un militante no tiene ética o que sacrifica la ética para realizar sus ideales. Salcedo no es prudente ni cuando habla respecto a que el arte dignifica, ni cuando afirma que un militante no tiene ética. Los hechos sociales la desmienten: ni el arte ni la ética burguesa dignificaron a las víctimas de la policía, fueron las acciones ciudadanas de miles de personas volcadas a las calles quienes las dignificaron por medio de una ética contra-burguesa.

Doris Salcedo y la curadora María Belén Sáez de Ibarra convocaron a las madres de las víctimas mortales. Llamaron *Vidas Robadas* (2021) a la exposición de las fotografías que recopilaron de las y los jóvenes caídos. Salcedo sostuvo que esta fue una acción de memoria y duelo, una constelación conceptual que ha iluminado su trabajo artístico durante décadas. Sin embargo, el protocolo usado para el homenaje *distanciado* a las víctimas del Paro Nacional de 2021 siguió el protocolo que rige las exposiciones de arte contemporáneo. Mediante esta acción de memoria prefabricada y realizada por medios virtuales, sin contacto ciudadano y sin el sustento político de los y las miles de jóvenes que colmaban las calles, *FEAM* quiso ponerse a la altura del momento pero no salió a las calles ni se unió a las acciones de carácter crítico-político-cultural realizadas en la Plaza de Bolívar de Bogotá, el Parque

Nacional, el Parque de Los Hippies, el Monumento a los Héroeos y el Portal de Kennedy, entre muchos otros espacios de encuentros ciudadanos, como lo exigía el clamor popular.

Adaptando algunas ideas de Judith Butler (2017), *Vidas Robadas* consistió en exponer fotografías de rostros, nombres particulares y datos aportados por medios periodísticos sobre modo, tiempo y lugar en que cincuenta y seis personas fueron asesinadas entre 2019 y 2021. De buena voluntad Salcedo afirmó que el arte dignificaba a quienes perdieron su dignidad por causa de la violencia atroz (La línea del medio, 2021). No obstante, sostener esta hipótesis es un acto colonial que se refuerza con el apoyo de otras artes de Salón.

Para la inauguración de *Vidas Robadas*, la Orquesta de Cámara del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia ambientó el escenario con la interpretación del *Requiem IV Lacrimosa*, del compositor húngaro György Sándor Lygety y con la coreografía de algunos versos del poeta ruso Ósip Mandelshtam. Cabe preguntar: ¿Es propicia la ética del mercado de bienes suntuarios para restaurar las dignidades perdidas?

### Parodia y revictimización

Agamben (2005) habla de *parodia seria* explicando que el misterio es inabordable desde un marco metafísico tradicional. Sin embargo, este concepto se queda corto para comprender el enfoque con el cual se escenificó *Vidas Robadas*, y se pretendió cantar, *trenar, rogar, llorar*. En verdad, solo se tronó para la prensa los nombres de las víctimas de la brutalidad policial. Aquí se trató de una estética amanerada según las puestas en escena del arte contemporáneo. Los artistas espantados por el vigor de la lengua local se refugiaron bajo los alares de las estéticas angloamericanas globalizadas, las cuales, si así se requiere, instrumentalizan el dolor-mundo, inclusive las lenguas oscuras y lejanas de ilustres poetas perseguidos. Entre ellos, a lo lejos, Mandelshtam alcanza a musitar desconcertado, andando de la mano de ilustres pensadores:

*para mí la lengua natal  
es más dulce que el canto italiano,  
en ella secretamente balbucea  
un manantial de arpas de tierras extrañas.  
(Mandelshtam, 2000, p. 95)*

En la lengua del territorio está la verdad, una verdad más bella que la de la estética global. El poeta regresa al habla primera, la libre y descontaminada; *manantial de arpas de tierras extrañas*, allí, balbucea cantos de libertad plenos de sentido, despojados de significación ideológica. Cabe cuestionar: ¿qué necesidad había de adobar la memoria trágica de la juventud colombiana

con las finas especias fúnebres importadas con las que se nutrió el fascismo europeo? Una experiencia poética tan singular como la de Mandelshtam no se debe tergiversar de esta manera. ¿Por qué se ignora el contexto del poeta y de su época? ¿Por qué esta ceguera inducida por la potente luz de los reflectores del mercado de bienes suntuarios? Mandelshtam controvierte la ideología política, no el dispositivo policial. Mandelshtam se confronta con Stalin, no con un policía acosador, adoctrinado para ser cruel con las lenguas ligeras que denuncian la corrupción y los excesos del poder. Mandelshtam se enfrenta a la política policíaca que lo envía al destierro, que se llevó su vida y muchas de sus poesías. Preguntamos, ¿por qué el dispositivo del arte contemporáneo no cuestiona su entramado económico-político más cercano, a sus exquisitos comensales sostenidos por la política neoliberal que origina la violencia policial? La poética de Mandelshtam se ocupa de todo esto, especialmente en el poema *Casa de fieras*. No solo es *hojarasca* estética para una instalación de arte contemporáneo:

*Italia, acaso no deseas  
molestar a las cuádrigas romanas  
con el cacareo de las aves de corral  
revoloteando entre las cercas? (Mandelshtam, 2000,  
p. 35)*

*Aves de corral* atrapadas, encerradas detrás de muros de infamia y cercas totalitarias. Mandelshtam sabe que los dirigentes del Partido Comunista no quieren incomodar a sus máximos jefes, ni con los reclamos de sus poetas-ciudadanos que recorren sus calles de papel voceando los agravios recibidos, pero tampoco con la *hojarasca* de las y los artistas de vanguardia.

Otro tanto sucede en Colombia: cuando en la *performance* artística se aborda el tema de las víctimas de guerra, las estructuras económicas sobre las que se visibiliza la estética del arte contemporáneo se alejan del ruido mundano de sus poetas. Sin duda alguna, los responsables materiales de las agresiones a las ciudadanías deben ser señalados, pero también los responsables intelectuales, aquellas y aquellos que determinan la agresión material a miles de cuerpos. Rancière llama a estos últimos agentes *políticos, la policía* (2011, 104). Esta es la auténtica policía que debe ser transformada.

«*Queremos llorar, debemos llorar estas vidas*»: Salcedo En la primera plana del periódico *El Espectador* del 3 de junio de 2021 en pie de foto reza lo siguiente: «La mamá de Christian Andrés Hurtado llora desconsolada ante una imagen de su hijo que hace parte de la exposición *Vidas robadas*». Por las condiciones sanitarias que impuso la pandemia, la inauguración del evento fue virtual. La imagen de la portada del periódico

testimonia el cumplimiento de una promesa estética: conmover a las madres de las víctimas y llorar con ellas en una galería de arte para las cámaras institucionales e internacionales<sup>4</sup>.

Salcedo explicó en qué consistía *Vidas Robadas*:

[...] acabas de decir la palabra clave que es conmover, por eso queremos hacer mañana este réquiem porque queremos llorar, debemos llorar estas vidas. Mientras nosotros no lloremos las vidas perdidas, las vidas de todos, las vidas de los afros, de los indígenas, de todas las comunidades marginales en Colombia, mientras no consideremos como dice la filósofa Judith Butler, mientras no consideremos que todas las vidas, absolutamente todas deben ser lloradas, en ese momento nada va a cambiar. Entonces lo primero que yo creo que, y lo que estamos proponiendo desde *Fragmentos* en este momento, es que en este calendario nacional dislocado, vertiginoso, interrumpido por tragedias cotidianas, nosotros en ese calendario tenemos que abrir un espacio y un tiempo para la conmemoración, un espacio y un tiempo para pensar en esas vidas perdidas, y para llorar estas vidas. (Mauricio R.E., 2021)

Sin duda alguna, llorar es una necesidad humana, mejor aún acompañada con las rimas y los ritmos de las artes, aquello nos hace humanos. Pero no se trata de eso. Se trata de nuestro derecho a hablar por nosotras mismas. Llorar como un acto semiótico, no una reacción bioquímica. No es algo que se pueda programar o se ciña a un libreto como lo hacen los dramaturgos. Según nuestro estudio, Salcedo sigue literalmente a Judith Butler. No se percata de que nuestro contexto cultural no es de tradición crítica, que no contamos con una tradición de duelo que sea expresión y elaboración semiótica de pensamientos vinculantes. Los duelos bioquímicos son inútiles, los semióticos son difíciles de elaborar, mucho más en un país sumido en guerras y violencias fratricidas. Si bien no contamos con una tradición reflexiva, ni poética ni filosófica respecto al sentido de la muerte, tampoco la vamos a gestar en un espacio galerístico. No lograremos pensar nuestra condición en un espacio hiperluminoso, expuestos y expuestas a la vista de fotógrafos ávidos de novedades. El arte contemporáneo nos impide pensar por nosotras y por nosotros mismos. El exceso de reflectores condiciona,

confunde, hace que aquello que merece ser pensado se aleje. No se trata de fabricar monumentos para llorar frente a la cámara. Cuando el entrevistador le preguntó a Salcedo si ya había llorado por la guerra, la artista respondió:

[...] mucho, mucho, mucho, cuando uno está frente a estas fotos de estos niños y mira sus ojos llenos de vida, mira esos rostros bellos que tienen los jóvenes, claro que hemos llorado, hemos llorado permanentemente, no se puede hacer una acción de duelo sin llorar porque es la esencia misma de la acción de duelo, porque nos tiene que doler y yo considero que a los colombianos no nos ha dolido lo suficiente. (Mauricio R.E., 2021)

Salcedo no da mayor fundamento a su respuesta; el medio de comunicación del que se vale no lo permite. Pero que no nos haya dolido suficiente la guerra es una expresión que nos ofende. Por otra parte, Salcedo se refiere a los y las jóvenes como niños de bellos rostros, sin percatarse de que esta infantilización es revictimizante porque desconoce la igualdad intelectual de todas las personas para comprender lo que les pasa, para identificar que detrás de la violencia se esconden unos marcos ideológicos que la determinan.

En efecto, Butler (2017) habla de vida, cuerpo y duelo, no obstante, el foco no es la lágrima bioquímica ni la pose para el fotógrafo, sino un refinado análisis semiótico de los marcos conceptuales y económicos que determinan la violencia, el no-reconocimiento de los cuerpos de los otros y de las otras como cuerpos vivos. Los marcos sociales convencionales, clasistas, homofóbicos, machistas, misóginos y racistas, nos muestran a las víctimas como protohumanos, como seres que están desprovistos de vida humana, es decir, que son sacrificables como una bestia. Así que la solución del problema de la violencia policíaca (en el sentido de Rancière), no consiste solo en sentarse a llorar, ni mucho menos someter a las agraviadas a un sufrimiento adicional: la escenificación de la memoria espoliada. Estas exposiciones atentan contra la integridad de los familiares de las víctimas y revictimizan a quienes se convoca al duelo y al llanto, ya que capturan su dolor con la lente dominante fotográfica.

Cual *Giovanna* sumisa y obediente ante la mirada majestuosa de su señor Arnolfini, el arte contemporáneo hace que las víctimas expongan su mano a la santidad de la bendición de la estética neoliberal. Sus manos abiertas restan sin habla por el exceso de luz; como víctimas silenciosas, juran al señor Arnolfini la reproducción de los fetiches que expresan su riqueza. Incluso, deben jurar conservar frescas las naranjas podridas que reposan en el marco de las ventanas de sus galerías y museos. Nadie querría perder los cuantiosos

<sup>4</sup> Al respecto recomendamos visitar las siguientes noticias: De El magazín cultural, "Vidas Robadas" de El espectador, en <https://twitter.com/elmagazin/status/1400424988994326534>; de Agencia EFE, "Vidas robadas", el homenaje a los fallecidos durante las protestas" de El Herald, en <https://www.elheraldo.co/colombia/vidas-robadas-el-homenaje-los-fallecidos-durante-las-protestas-822693> y de Agencia AFP, "Vidas robadas", un memorial para las víctimas de la brutalidad policial en Colombia" de Milenio, en <https://www.milenio.com/internacional/colombia-exposicion-recopila-victimas-brutalidad-protestas>

recursos con los cuales el Estado se congracia con los poetas palaciegos<sup>5</sup>. Pero la fórmula estética de revictimizar a una víctima nos sume en silencios ideológicamente obscenos. Convocar el llanto de las madres ante la prensa local e internacional, complacer a ávidos consumidores del dolor de los demás, es inaceptable.

Un enfoque positivo es mostrar la potencia inventiva de la víctima: "Para la guerra construiremos una jaula/ en la que guardar las pieles de las fieras" (Mandelshtam, 2000, p. 34). Las pieles de las fieras son aquello que amerita ser expuesto y reflexionado. Sin embargo, de estas pieles no se habla. El arte contemporáneo no dignifica la memoria de las víctimas porque estas no hablan, quien lo hace es el artista contemporáneo, mientras que las víctimas lloran porque así se les indica. Además, entre otras cosas, porque los y las artistas silencian las condiciones materiales de la guerra y no se atreven a señalar a los verdaderos promotores de esta: los intereses de los grandes capitalistas, la auténtica *policia*. Estos intereses son tan grandes que cuentan con las jaulas de resonancia del arte en donde sus víctimas son expuestas para exonerarse mágicamente de cualquier responsabilidad.

#### *La Piedad (Miguel Ángel, 1498-1499): tema iconográfico del espejo Arnolfini*

Como un documento legal que testimonia la unión marital, la pintura de Van Eyck (1434) tiene como foco principal el reflejo de la escena central en un espejo. Ante los ojos de Dios consta la opulencia de los lujosos trajes y de los testigos de la unión sacra: pintor y sacerdote. Este reflejo está rodeado, salvaguardado, por un conjunto de pequeñas pinturas: diez representaciones de las estaciones del Viacrucis, del tortuoso recorrido de Jesús hacia la cruz y del dolor de su madre. Esta escenificación de las acciones compasivas y misericordiosas del Hijo de Dios muestra la piedad como el sentimiento rector que invita al pueblo a ser compasivo y misericordioso ante quienes merecen ser castigados, hace un llamado hacia el perdón.

Como motivo iconográfico, *La Piedad* también aparece en *Vidas Robadas* en desmedro de la responsabilidad obligada que debe haber frente a las víctimas, y allí radica su peligro al utilizar de manera recurrente a las madres como motivo iconográfico. *La Piedad*, representación del dolor de la Virgen Madre ante la muerte de su hijo, es una imagen privilegiada por el arte contemporáneo. La víctima se presenta como testigo de la tragedia de su hijo, y al mismo tiempo se construye

como objeto sumido en su propio dolor. En nuestros oídos retumban aún las frases repetidas dentro de una sociedad patriarcal: «el dolor de una madre es incommensurable»; «la muerte de un hijo es algo que nunca se supera». La madre es la víctima perfecta para ser exhibida, es un valor máximo al margen de su pobreza. Sobrevalorada su resistencia al dolor al parir y al perder a su hijo, la madre es sometida por los rigores del arte contemporáneo. Antes que víctima, es motivo iconográfico y su sobreexposición nos distrae de lo que el espejo refleja. ¿Acaso asistimos a una manera recurrente de revictimización a nombre del Arte contemporáneo?

Existe un análisis previo acerca del tratamiento que se da a las víctimas en el arte colombiano realizado por Alejandro Gamboa Medina. El investigador toma como referente la obra *Sudarios* de Erika Diettes. En este análisis, Gamboa (2006) plantea lo siguiente:

[...] se argumentará que las lógicas del "repudio a la guerra" y el "homenaje a las víctimas", vehiculadas acriticamente por algunas obras de arte, pueden estar reproduciendo formas de subjetividad en la que toda identidad es aplanada, donde la historia es suspendida y los conflictos pospuestos. Así, suprimir la complejidad del fenómeno de la guerra (con sus determinaciones económicas, políticas, históricas, ideológicas, entre otros) estaría propiciando el despliegue de sentimientos morales que pueden ser absorbidos por el poder hegemónico. (p. 31)

El arte contemporáneo es responsable de aplanar la identidad, de suspender la historia y no resolver los conflictos que promete tramitar. Para demostrar su tesis, Gamboa cuestiona, por una parte, la reproducción e inoculación de estereotipos piadosos en las personas violentadas, como estrategia para negar sus luchas legítimas, y por otra, presenta la fotografía como testimonio con estatuto de verdad, o como *huella del referente fotografiado*. El marco teórico de Gamboa es denso. Su elaboración sobre el concepto humanitarismo nos permite establecer la similitud entre *Sudarios* y *Vidas Robadas*: el papel de la madre Virgen sufriente o el motivo iconográfico de *La Piedad*; la metodología para lograr la imagen fotográfica en el momento de máxima conmoción, para atrapar el instante en el que la madre se rencuentra con la imagen viva de su hijo. La similitud en la metodología consiste en invitar a la madre de la víctima, en su calidad de testigo excepcional del hallazgo estético para capturarla en el momento justo e injusto en que expresa su máximo dolor; también es frecuente encontrar que en el registro fotográfico predominan las zonas de negro luto. Resaltamos con particular interés lo dicho por Gamboa (2016) en relación con *Sudarios*:

5 Los recursos del Estado destinados a FEAM son significativos. Para el 2019: 830.220.832 COP, para el 2020 853.029.366 COP, según información obtenida mediante Derecho de petición interpuesto ante el Museo Nacional de Colombia por quienes escribimos este artículo.

Mi intención es señalar que estas fotografías no son el registro directo de la realidad sino un calculado acto performativo que busca producir determinados efectos de identificación –y diferenciación– en el espectador. Lo que vemos no es “la realidad” de las víctimas de la guerra en Colombia, es una específica y planeada versión de la guerra en Colombia movilizadora por los realizadores de esta exposición. (p. 34)

Gamboa sugiere que los relatos acerca de la guerra en Colombia obedecen a una ideología o siguen un guion que desvía la atención tanto de las víctimas como de la sociedad en general. Aquí introduce un lenguaje técnico que es necesario esclarecer brevemente. Noción como lo *performativo*, en contraste con la *representación* de una realidad, son de gran ayuda. Gamboa expresa ciertas sospechas de que en algunas *representaciones* de las víctimas opera una ideología que las infantiliza, aplanando sus subjetividades. Denuncia las *puestas en duelo* como *representaciones* calculadas para reproducir protocolos de circulación artística que deliberadamente ignoran el origen inconfesable de la violencia, y para producir efectos sensibles y comercializables dentro del mundo del arte. A pesar de que los actos *performativos* son herramientas efectivas para recuperar las dinámicas propias del despliegue de la memoria, la reelaboración de la identidad impuesta y la restauración simbólica, cuando se los ideologiza e instrumentaliza, se constituyen en dispositivos de revictimización. Esta estética propia del humanitarismo neoliberal caracteriza la ideología global de nuestros días. Gamboa recoge algunas reflexiones de Didier Fassin:

[..] el humanitarismo es una forma de asistencia basada en la compasión y la solidaridad, que se despliega como un fundamento ético para la acción en situaciones de catástrofe o guerra. Sin desconocer la generosidad y legitimidad de las intenciones de quienes emprenden estas intervenciones, Fassin cuestiona cómo desde el humanitarismo se despliegan acciones para aliviar el sufrimiento, pero sin preguntarse por las injusticias que provocan dicho sufrimiento. (Gamboa, 2016, p. 38)

Aquello acerca de lo cual los agentes del arte contemporáneo no se percatan es la lógica económica en que abrevan las guerras neoliberales, es más cómodo desplegar las lógicas de duelo y esquivar preguntas incómodas para sus benefactores, ya sean agentes estatales o privados.

Ahora bien, después de varias décadas centradas en el arte como duelo, ¿se puede afirmar que las dolientes de la guerra pudieron continuar con sus vidas? Por otra parte, a pesar de que existen múltiples técnicas

de duelo, estos últimos, en la tradición colombiana, reclaman intimidad semiótica y confianza en el contexto, justo aquello que niega una puesta en escena de arte contemporáneo. Un duelo demanda la configuración de espacios adecuados para tramitar y paliar las heridas y las cicatrices psicológicas, y para poder resurgir de la profundidad del dolor. Si esta intimidad y esta confianza no se logran, el dolor se encona, agravando la condición de las dolientes, de aquellas a quienes se las programó para llorar.

La gramática del arte contemporáneo le arrebató la voz y la presencia a quienes necesitan salir de su silencio, los protocolos de producción y circulación les dejan por fuera, sin la posibilidad de que puedan participar de manera igualitaria, no tanto en la materialización de las ideas del arte contemporáneo como en la reparación simbólica de la vida de aquellas personas que fueron violentadas por la guerra.

Según nuestra perspectiva, no son las obras de arte contemporáneo las que importan para el fortalecimiento de la cultura, sino la paz entendida como la construcción de una ética igualitaria, sin jerarquías artísticas, incluyente y participativa, configurada en el encuentro con múltiples y diversas voces. Es oportuno preguntar aquí: ¿por qué la obra de arte se arroga indignamente el privilegio de representar al sufriente sobreviviente? Siguiendo a Michel Foucault (2010) en la entrevista *Los intelectuales y el poder*, es preciso preguntar, ¿no es indigno hablar por quienes han sido despojados de sus voces?

(..) para nosotros el intelectual teórico ha dejado de ser un sujeto, una conciencia representante o representativa. Los que actúan, y los que luchan, han dejado de ser representados, ya sea por un partido, ya por un sindicato dispuesto, a su vez, a arrogarse el derecho a ser su conciencia. (p. 434).

Al volver a la figura hermenéutica que proporciona el espejo Arnolfini, somos convocados a observar tras bambalinas algunos aspectos específicos de *Vidas Robadas*: mientras las madres que lloran a sus hijos son capturadas por ávidas lentes fotográficas y sus imágenes ocupan las primeras planas de los diarios afectos a la estética neoliberal y a su sombra, FEAM se fortalece como dispositivo de arte contemporáneo en el despliegue de tres estrategias: 1) la internacionalización del premio; 2) el impedimento de la participación de las víctimas y de los excombatientes, ni siquiera bajo la tutela de un artista contemporáneo; y 3) la perpetuación de los mismos nombres en posiciones de jurado y participante en una suerte de carrusel de premios.

Frente a esta álgida utilización del espacio de FEAM, encontramos un concepto que daría luces para su reorientación, en caso de que hubiera voluntad política

por parte del presidente Gustavo Petro para poner en marcha esta propuesta que hemos hecho años atrás. Se trata del concepto *desde debajo* de la justicia transicional, enunciado por el sociólogo norteamericano Harry Mika quien junto con Kieran McEvoy (2020), sostienen que la orientación tradicional vertical desatiende a las organizaciones sociales de base y los movimientos sociales. Este autor explica que la idea de conflicto puede resultar incómoda para distintos actores sociales como políticos, empresarios y, también para la gente común. En la medida en que el *conflicto* perjudica los negocios y la productividad cultural, industrial y social, los gobernantes diseñan estrategias discursivas para negarlo. Según Mika, al negarse el conflicto se niega *a los de abajo*, a las víctimas que no han tenido un lugar adecuado para realizar procesos de justicia efectivos.

Los protocolos bajo los cuales se presentan proyectos de arte contemporáneo resaltan la importancia de las víctimas durante todo el proceso. No obstante, la alerta de Mika es una realidad en *FEAM*: los *instrumentos* que usan los artistas contemporáneos desconocen la lengua de las víctimas y las reduce a ser convidadas y convidados de piedra. Para el sociólogo estamos perdiéndonos de la oportunidad de ver la potencialidad que tienen muchos de estos grupos para ser constructores activos de paz. Esta observación de Mika nos permite recordar que las artes en territorios siempre son herramientas de formación ciudadana en virtudes sociales y una pedagogía para modelar el corazón de una comunidad. Las artes en territorios han articulado principios vitales de las personas en el sentido que reclama toda vida en común. Este *común* es aquello de lo cual carece el arte contemporáneo, en especial porque sus artistas no hablan la lengua plástica de las personas a las cuales se dirige y sus receptores no son aquellas víctimas de las cuales habla.

## Conclusiones

*FEAM* nos permite señalar la violencia que opera en la monumentalización de las memorias dentro de las batallas semióticas por la construcción de lo público. Sus puestas en escena animan a discutir la suplantación de las víctimas en espacios culturales administrados según criterios del gobierno de turno y no según una política de Estado.

El lugar dado de manera privilegiada al arte competitivo muestra que una sola definición de arte se instituye como verdadera, según criterios globales y de mercado. Cabe preguntar, ¿dónde queda la participación ciudadana en un proyecto de conmemoración y configuración de una memoria colectiva? ¿Dónde quedan la reparación simbólica y los procesos de justicia transicional?

En conjunto, *FEAM* refuerza la visión neoliberal y triunfalista del conflicto armado colombiano: el poder del Estado neoliberal se impone sobre las armas fundidas de las FARC. En esta interpretación estética, los intereses económicos de los vencedores priman sobre la necesidad de restauración de los vencidos y de las víctimas, estas últimas quedan en segundo plano en calidad de testigos.

Por otro lado, *FEAM* sabe poco acerca de género. Las violencias a las personas LGBTIQ+ no caben en su enfoque. Contrario a un enfoque de género efectivo, el arte contemporáneo asume con beneplácito el papel heteropatriarcal de la Señora Arnolfini frente a su Pinocho. Recordemos que, en sus poemas, Carranza invita a la Señora Arnolfini a dejar de posar y a tomar barbitúricos. Quizá, sea esta la oportunidad para que las artes dejen de posar de libertarias y de exaltar simultáneamente el mercado.

Por lo pronto, *FEAM* no cumple con lo estipulado por el Acuerdo de Paz (2016), no contribuye a la construcción de la paz ni a la recuperación de las memorias del conflicto, antes bien, el dispositivo estético y ético con el cual se construye impone una gramática ajena a las memorias de guerra que tiene el deber de proteger. Desde el principio, transita en sentido contrario a la reglamentación jurídica diseñada para cumplir con Los Acuerdos de Paz con las FARC-EP. Tal y como se concibió por parte de la junta creada por la Resolución No. 2736, expedida por el Ministerio de Cultura el 6 de agosto de 2018, *FEAM* sin pudor alguno se constituye en un *estímulo* de arte contemporáneo, en un *premio* para artistas que hablen el lenguaje neoliberal. Su preocupación central no es el reconocimiento de la memoria ni la necesidad de duelo de quienes han sido masacrados, la mayoría de ellas y ellos impunemente, sino la estética del arte contemporáneo.

## Referencias

- Agamben, G. y Ferrando, M. (2014). *La Muchacha indecible: Mito y misterio de Koré*. Sexto Piso
- Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. Sexto piso
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Adriana Hidalgo
- Agencia AFP. (2 de junio de 2021). "Vidas robadas", un memorial para las víctimas de la brutalidad policial en Colombia. *Milenio*. <https://www.milenio.com/internacional/colombia-exposicion-recopila-victimas-brutalidad-protestas>
- Agencia EFE (3 de junio de 2021) 'Vidas robadas', el homenaje a los fallecidos durante las protestas. *El Herald*. <https://www.elheraldo.co/colombia/vidas-robadas-el-homenaje-los-fallecidos-durante-las-protestas-822693>
- Butler, J. (2017). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós

- Carranza, M. (2004). *Poesía completa y cinco poemas inéditos*. Alfaguara
- El magazín cultural (21 de julio de 2023). *Vidas Robadas. El espectador*. <https://twitter.com/elmagazin/status/1400424988994326534>
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Akal
- Foucault, M. (2010). *Obras esenciales*. Paidós
- Gamboa, A. (2016). Víctimas del arte: reflexiones en torno a la representación de la guerra en Colombia. *Calle 14 Revista de investigación en el campo del arte*, Vol. 11 No.19, 30-43. doi: <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2016.2.a03>
- La línea del medio (1 de junio de 2021). *Vidas Robadas: Doris Salcedo*. [Archivo de video]. [https://www.youtube.com/watch?v=qRedxp9dtSk&ab\\_channel=LaL%C3%ADnea-delMedio](https://www.youtube.com/watch?v=qRedxp9dtSk&ab_channel=LaL%C3%ADnea-delMedio)
- Mandelstam, Ó. (2000). *Tristia y otros poemas*. Igitur
- Mauricio R.E. (31 de mayo de 2021) *Doris Salcedo – Programa “Sin nombre”*. [Archivo de video]. [https://www.youtube.com/watch?v=OO6GeD4J7Uw&list=WL&index=28&ab\\_channel=MauricioR.E.](https://www.youtube.com/watch?v=OO6GeD4J7Uw&list=WL&index=28&ab_channel=MauricioR.E.)
- McEvoy, K., y Mika, H. (2020). *Restorative Justice: Theory, Practice and Critique*. SAGE Publications Ltd.
- Miguel Ángel. (1498-1499). *La Piedad*. Basílica de San Pedro, Ciudad del Vaticano.
- Ministerio de Cultura (2020). *Fragmentos Espacio de Arte y Memoria*. <https://www.fragmentos.gov.co/Paginas/default.aspx>
- Rancière, J. (2011). *El tiempo de la igualdad*. Diálogos sobre política y estética. Herder
- Resolución 2736 de 2018. [Ministerio de Cultura]. Por la cual se ordena la apertura de la convocatoria para comisionar intervenciones artísticas en el espacio “Fragmentos” -Premio a la Creación. 6 de agosto de 2018.
- Van Eyck, J. (1434). *The Arnolfini Portrait* [Pintura]. National Gallery, Londres, Inglaterra. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>
- Sáenz, A., y Salcedo, D. (Curadoras). (2021). *Vidas Robadas. Acción de Memoria por las Personas asesinadas durante las protestas civiles en Colombia 2019-2021*. [Exposición de arte contemporáneo]. Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia. 1 – 27 de junio de 2021.

