

Sección central



# Eстетizando el dolor: la articulación de las prácticas artísticas y la victimidad en Colombia

## Artículo de reflexión

Recibido: 10 de febrero de 2022

Aprobado: 6 de abril de 2022

## Juliana Ospina Toro

Universidad del Areandina, Colombia

julianatoro5@hotmail.com

—

Cómo citar este artículo: Ospina Toro, Juliana (2022). Estetizando el dolor: la articulación de las prácticas artísticas y la victimidad en Colombia. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 8(13) pp. 286-299. DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.19421>

<

*Fragmentos: espacio de arte y memoria* (2022). Fotografía: Jesús Holmes Muñoz.



<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

## Resumen

El presente artículo parte de la pregunta por las formas en que se han articulado los trabajos artísticos con el entramado de discursos, prácticas, saberes y tratamientos que posicionan a las víctimas de la violencia y que es concebido como la victimidad. El objetivo central es presentar los hallazgos del proyecto de investigación realizado en el marco de la Maestría en Estudios Culturales. De este modo, se presenta la información analizada bajo la categoría de gubernamentalidad abordando las concepciones y propósitos que posibilitan las intervenciones de los trabajos artísticos con las víctimas de la violencia; luego se examinan las formas en que son usados los contenidos emocionales de las víctimas por los distintos trabajos artísticos, y la manera en que los participantes se relacionan con el proceso de elaboración; y finalmente, son analizados los efectos obtenidos con la articulación de las prácticas artísticas y la victimidad.

## Palabras clave

Articulación; efectos; gubernamentalidad; prácticas artísticas y victimidad

## Aestheticizing pain: the articulation of artistic practices and victimhood in Colombia

## Abstract

This article begins by questioning the ways in which artistic works have been articulated according to frameworks, discourses, practices, knowledges, and treatments that position victims

of violence and define what is conceived as victimhood. The central objective is to present the findings of a research project carried out within a master's degree in Cultural Studies. The information analyzed is presented through the concept of governmentality, which assists in addressing the conceptions and purposes that enable the interventions of artistic works created with the victims of violence. Subsequently, the ways in which the emotionality of the victims is used within different artistic works are examined. Furthermore, the article studies how participants relate to the elaboration process. Finally, the effects generated from the articulation of artistic practices and victimhood are analyzed.

### **Keywords**

Articulation; effects; governmentality; artistic practices and victimhood

### **Esthétisation de la douleur : articulation entre pratiques artistiques et victimisation en Colombie**

#### **Résumé**

Cet article part de la question sur les manières dont les œuvres artistiques ont été articulées avec le cadre des discours, des pratiques, des savoirs et des traitements qui positionnent les victimes de la violence et qui est conçu comme victimité. L'objectif central est de présenter les résultats du projet de recherche réalisé dans le cadre du Master en études culturelles. De cette manière, les informations analysées sont présentées sous la catégorie de gouvernementalité, en abordant les conceptions et les finalités qui rendent possibles les interventions d'œuvres artistiques auprès des victimes de violence ; puis les manières dont les contenus émotionnels des victimes sont utilisés par les différentes œuvres artistiques sont examinées, et la manière dont les participants se rapportent au processus d'élaboration ; et enfin, les effets obtenus avec l'articulation des pratiques artistiques et de la victimisation sont analysés.

### **Mots clés**

Découper; effets; gouvernementalité; pratiques artistiques et victimisation

### **Estetizando a dor: a articulação das práticas artísticas e a vitimização em Colômbia**

#### **Resumo**

O presente artigo parte da pergunta pelas formas em que se tem articulado os trabalhos artísticos com a trama em discursos, práticas, saberes e tratamentos que posicionam as vítimas de violência, e que é concebida como vitimização. O objetivo central é apresentar as constatações do projeto de pesquisa realizado no âmbito do Mestrado em Estudos Culturais. Deste modo, se apresenta a informação analisada na categoria de governamentalidade abordando as concepções e propósitos que possibilitam as intervenções dos trabalhos artísticos com as vítimas de violência; logo se examinam as formas em que são usados os conteúdos emocionais das vítimas pelos distintos trabalhos artísticos, e a maneira em que os participantes se relacionam com o proceso de elaboração; e finalmente, são analisados os efeitos obtidos com a articulação de práticas artísticas e a vitimização.

#### **Palabras-chave**

Articulação; efeitos; governamentalidade; práticas artísticas e vitimização

### **Apachispa nanita mailla mailla ruraspa pangapi, llakikuna Nukanchipa atun llagta Colombia sutipi pasariskata**

#### **Maillallachiska**

Chasalla kai kilkaskapi mailla tapuchispa manuku ningapa imasami apamuku parlai, rurai, iachakuna Tukui kai atun llaki llukaskakunaua paikuna Munanaku kawachinga kaipi tiami Achka llakikuna sugkuna kanchinimanda mana kawankuna imasami llakispa kausunchi chi nispa pai kunata kumpañaku mana sapalla kai atun llakikunaku pasangapa achasallata pangapi churaspa kawachiku mana tukuikuna kungarisunchimi pangapi churaskata, ña tukuchingapa ninakun kawaskakunasi iuiarispa kai

llari pasasirkata manamas chasallata pasachukuna. kawachispa kai tuanikuna ruradurpi ministiku katungapa llalichingapa tukuikunata. chiuramandata kaipi tapuchiku kai ruraikunamanda ñugpata tiaska chasallata kunakama ka churaspa kawangapa tukukuna kai ruraskata.

## Rimangapa ministidukuna

Tapuchii; rurakuska; iacha apachidur ñugpama; apachispa ruraikuna ñugpata llakikuna pasariskata

### Agradecimientos

Este artículo es producto de mi investigación desarrollada en el marco de la Maestría en Estudios Culturales en la Universidad Católica de Pereira. Agradezco al profesor John James Gómez, como director, y a los profesores Rubén Yepes y Eduardo Restrepo.

## Introducción

Tras el decepcionante triunfo del “NO” en el plebiscito sobre los acuerdos de paz en el 2016 en Colombia, la artista plástica Doris Salcedo presentó su obra en la Plaza de Bolívar en Bogotá titulada “*sumando ausencias*”,<sup>1</sup> como un tributo a las víctimas de la violencia. Salcedo decidió plasmar con cenizas 1900 nombres de víctimas de la violencia en unas enormes telas que cubrían todo el espacio, con el propósito de hacer memoria y tratar de impedir que esos resultados negativos en la consulta, significaran una nueva negación u olvido del conflicto armado que se ha vivido en nuestro país.

Seguramente esta obra puede ser considerada como portadora de un fuerte contenido crítico y político debido al contexto histórico que se vivía en el momento de su creación; a la postura que toma la artista ante las instituciones, ante el gobierno y ante quienes votaron por el “NO”, o por el importante ejercicio de memoria colaborativo que se realizó; sin embargo, paradójicamente, de esos 1900 nombres que se esperaban no olvidar, el único nombre que es recordado es el de Doris

Salcedo (Granés, 2019, p. 51). Si bien, estos efectos no invalidan lo que los discursos colmados de buenas intenciones enuncian, sí logra ocultar, otro tipo de resultados que se obtienen con estas intervenciones.

Sin embargo, Doris Salcedo solo es una muestra del éxito que se logra al combinar las prácticas artísticas con el tema de las víctimas de la violencia, pues en la escena artística nacional colombiana también son muy reconocidas obras como “Auras anónimas” de Beatriz González (2009), “Sudarios” de Érika Diettes (2011), “Aliento” de Oscar Muñoz (1995) o “Bocas de ceniza” de Juan Manuel Echavarría (2003 – 2004), entre muchas otras. Con esto quiero mostrar cómo este tipo de trabajos artísticos han proliferado en el país, produciendo memorias y testimonios estetizados en escenarios de la reconciliación. Por esta razón, se ha normalizado la inclusión de las prácticas artísticas dentro de las esferas y discursos para la paz, principalmente cuando actúan como mediadores en procesos sociales y políticos.

Sin embargo, a pesar de que se asume que este tipo de prácticas artísticas son pensadas y representadas con las propias víctimas de la violencia para hacer un acto de denuncia, se produce una transformación en el proceso de realización del producto estético; su consignación en museos, centros de memoria del país, instituciones educativas, entre otras; y finalmente el circuito de exhibición del dolor que se planea para estas obras; hasta llegar incluso a la promoción de nuevas políticas, sentencias y estímulos para que tanto artistas como víctimas y grupos de ciudadanos organizados reclamen y expongan sus intereses. Por esta razón, se hizo necesaria una aproximación al problema de las prácticas artísticas como un dispositivo que logra entrar en la disputa por mantener el control sobre lo que debe estar oculto o por el contrario lo que debe ser visibilizado, razón que me lleva a rastrear cómo se han articulado las prácticas artísticas con la producción de la victimidad. Tras este objetivo, mi punto de partida fue entender el surgimiento y sedimentación del concepto de victimidad en Colombia, el cual ha sido resultado de la aparición de diversos elementos entre los que encontramos: programas de justicia restaurativa, servicios institucionales para la asistencia y el acompañamiento a las víctimas, intervención de

1 Es posible ampliar un poco la noticia y los pormenores de la obra en el enlace: <<https://www.radionacional.co/noticia/cultura/sumando-ausencias-tributo-artista-doris-salcedo-a-las-victimas>>

organizaciones internacionales, circulación y proliferación de discursos y expertos en el tema, entre otras cosas. Por esto, se hizo necesaria la elaboración del concepto de victimidad para “interrogar a los discursos expertos, (...) que quieren politizar a las víctimas en nombre de una verdad, cooptarlas para la justificación histórica de una causa política (...), manteniéndolas agazapadas en las dinámicas del dolor, el odio y el resentimiento” (Acevedo, 2017, p. 29).

La victimidad configura el escenario donde se relacionan todos aquellos discursos, tratamientos y tecnologías que intervienen y trabajan con quienes aparecen como víctimas, dispuestos a administrarlas desde campos de interés y poder que luchan por determinar las formas en que los sufrientes se deben relacionar con la verdad, el dolor, la reparación, etc., y que a su vez son asimilados y agenciados por las víctimas como una forma de asumirse y representarse ante la sociedad dentro de concepciones de impotencia, precariedad y sufrimiento (Acevedo, 2017). Tras esta elaboración surge la necesidad de preguntar de qué forma se han articulado las prácticas artísticas con todos estos discursos y tratamientos expertos productores de victimidad, pues como sugiere Alejandro Castillejo (2016) el dolor, los testimonios y las experiencias de trauma se han convertido en un importante insumo para los diferentes grupos de expertos que trabajan con quienes aparecen como víctimas de la violencia (p. 120).

Esta suerte de estetización del dolor que se da a través de las prácticas artísticas, retrata así mismo, el cambio que ha sufrido el sentido de lo artístico dentro del campo de la intervención social en el ámbito de las esferas para la paz, desde donde se les hace un llamado constante a “denunciar condiciones de miseria y opresión sociales, reconfigurar identidades y comunidades, visibilizar memorias históricamente sepultadas (...) o bien realizar intervenciones públicas ligadas a demandas ciudadanas” (Richard, 2007, p. 79). Y, a su vez, estas solicitudes se traducen en concepciones para:

Reconstruir la convivencia o el tejido social, crear una zona de distensión en medio de la violencia, darle una ruta diferente a los históricos hábitos de la venganza que llevan a la persistencia infinita de la guerra, transformar la historia de exclusiones sociales y culturales en el país o, incluso,

transformar el sentido mismo de la política. (Ochoa, 2003, p. 55)

Así pues, vemos como se genera un consenso sobre los modos de definir las prácticas artísticas desde una perspectiva instrumentalizada usándolas dentro de los ámbitos de la paz, “como un medio para construir comunidad, para reclamar derechos, para definir el sentido mismo de la ciudadanía” (Ochoa, 2003, p. 19). Esta concepción sobre lo artístico enmarcada en procesos de paz, halla un precario balance dentro del entramado de políticas donde están insertos múltiples agentes que van desde los funcionarios del Estado, grupos académicos, movimientos sociales y personas pertenecientes a grupos culturales y artísticos que reclaman las prácticas artísticas como la herramienta que les permite hacer valer sus derechos, es decir, su principal tarea es como mediador de procesos sociales y políticos.

Así, para dar sentido a esta unión de prácticas artísticas y victimidad, recurrí a la categoría de articulación propuesta por Hall (2010) descrita como “una conexión o un vínculo que no se da necesariamente en todos los casos como una ley o un hecho de la vida, sino que requiere condiciones particulares de existencia para aparecer” (2010, p. 195). Una articulación es un evento ocasional, una unión que no está dada de manera “natural”. Es a la vez una apertura a nuevas formaciones que producen resultados diversos, sin que necesariamente tengan que tener continuidad, sino que tienen la posibilidad constante de una nueva unión, rearticulación o dilución según sea el caso. Esta definición resultó muy significativa para tratar de dar sentido al fenómeno que producen las prácticas artísticas y la victimidad, como un posible camino para entender la contingencia que se presenta allí y que con su apertura dio paso a la emergencia de nuevos resultados.

## Articulando el dolor

La articulación de las prácticas artísticas con la victimidad es un fenómeno que ha cobrado fuerza en las últimas dos décadas en Colombia (Soriano y Silveira, 2018; Rubiano, 2017; Merriman, 2016). Por esta razón, se ha hecho sentido común pensar que el trabajo artístico aporta a la construcción de

la verdad, la memoria histórica, la reparación simbólica y los derechos humanos. Desde el campo académico, multiplicidad de autores han señalado que las prácticas artísticas que se enmarcan en las esferas de la paz, posibilitan una forma de visibilidad, denuncia y resistencia ante la sociedad y ante el aparato judicial transicional, configurando un discurso alternativo al del Estado y un instrumento o estrategia de comunicación que posibilita nuevas formas de tratar con el dolor, de reconfigurar lazos sociales comunitarios, y como un elemento de transformación social en el cual los artistas y grupos organizados funcionan como voceros de las denuncias sociales y políticas de las víctimas (Martínez, 2013; Sierra, 2014; Rubiano, 2015; Merriman, 2016; Soriano y Silveira, 2018; Silva-Cañaverl, 2012; Perdomo, 2015; Sánchez, 2016; Tabres, 2011).

También en el campo jurídico, desde la emisión de la Resolución 60/147 de diciembre de 2005 de la Asamblea General de la ONU,<sup>2</sup> hasta la integración en la legislación colombiana de la Ley 975 de 2005, la cual se retoma posteriormente en la vigente Ley 1448 de 2011, se da cabida al reconocimiento de los derechos de las víctimas del conflicto armado y a una transformación social que refleja una mayor empatía hacia aquellos sujetos que han sufrido daños a causa de la violencia. Estos elementos han alimentado todo un imaginario de rechazo hacia la injusticia social y han enlazado significados sobre la compasión y la solidaridad, factores determinantes en la aparición de programas de justicia restaurativa; también han propiciado la creación de servicios e instituciones estatales para la asistencia y el acompañamiento a las víctimas; la promoción de políticas públicas en torno a procesos de reparación, documentación y reelaboración de la memoria histórica; la intervención de organizaciones sociales del ámbito nacional e internacional; y la circulación y proliferación de discursos y expertos en el tema.

2 Principios y directrices básicos de las Naciones Unidas sobre el derecho de las víctimas de violaciones manifiestas de las normas internacionales de derechos humanos y de violaciones graves del Derecho Internacional Humanitario a interponer recursos y obtener reparaciones. Ver: «[https://legal.un.org/avl/pdf/ha/ga\\_60-147/ga\\_60-147\\_s.pdf](https://legal.un.org/avl/pdf/ha/ga_60-147/ga_60-147_s.pdf)»

Los anteriores argumentos muestran la potencia en la consolidación de la articulación de prácticas artísticas y la victimidad, de modo que, este tipo de manifestaciones abanderadas de causas sociales, vinculadas a la denuncia o visibilización de los efectos negativos de la guerra en las víctimas, han logrado de manera hábil insertarse en los discursos y prácticas del panorama transicional y de la reconciliación en el país. Sin embargo, es común que al momento de valorar sus impactos con respecto a esas causas sociales con las cuales se han vinculado, la evaluación suele ocuparse de explorar únicamente los alcances estéticos y sensibles de las obras, desconociendo otro tipo de efectos que produce la articulación y en los cuales me interesa enfocarme.

Para realizar esta descripción, parto de la noción de gubernamentalidad propuesta por Foucault (1999), desde la cual procuro mostrar cómo las prácticas artísticas funcionan como un engranaje que permite el funcionamiento de conceptualizaciones y formas de gobierno en el escenario de las políticas públicas culturales de la reparación y de la memoria dirigidas a unas poblaciones específicas, en este caso, quienes aparecen como víctimas de la violencia. Estos trabajos artísticos operan como unos dispositivos desde los cuales se moldean las necesidades, los deseos, las acciones, las emociones y los discursos tanto de sí mismos, como de quienes aparecen como víctimas de la violencia, sus asociaciones, las personas vinculadas a ellos y el público participante en general, a través de la implementación y despliegue de un campo de experticia asociado a las prácticas artísticas que, partiendo de los tiempos y estructuras propias de las políticas culturales, orientan los problemas con respecto a los hechos de violencia sufridos por las víctimas, los hacen tratables y los re-articulan a su vez, a otros fines particulares (Restrepo, 2019).

Así pues, cuando hago referencia a la categoría de gubernamentalidad foucaultiana para pensar en las prácticas artísticas que se han articulado a la producción de victimidad, logro percibir dos ensamblajes distintos. El primer foco me muestra que los trabajos artísticos que pisan los terrenos conceptuales de la reconciliación, la paz o las denuncias de hechos victimizantes, llegan a sumarse a un entramado ya establecido de expertos que

trabajaban con quienes aparecen como víctimas para inscribirles en “un régimen de visibilidad que organiza los modos en que han de llevar a cabo su duelo, su relación con la verdad, su vínculo con los victimarios, con la reparación y la reconciliación” (Acevedo, 2017, p. 37). Es decir, el trabajo artístico llegó como un aditamento más en esos procesos de victimidad, donde incluso es posible identificar disputas con los demás saberes expertos, instaurando tensiones en las relaciones de poder, ayudando así a reforzar una forma de gobierno ya desplegada específicamente sobre las víctimas. De igual manera, este campo ha propiciado la implementación de ciertos “códigos morales” (Foucault, 1986), que tienen que ver específicamente con la “humanidad” o “sensibilidad” que posee el trabajo artístico para abordar temas relacionados con las víctimas de la violencia.

Sobre el mismo eje, logro identificar que las prácticas artísticas no se limitan a dirigir su trabajo únicamente sobre quienes aparecen como víctimas de la violencia, sino que tienen dentro de su campo de experticia otra población objetiva, constituida por sus espectadores. El hecho de llegar a sumarse a unas formas de gobierno con ciertos códigos ya establecidos, sirvió para que el trabajo artístico se proyectara, con la misma plataforma y hermenéutica del dolor, hacia otras poblaciones con intenciones de sensibilizarlas o con la autoridad para conducir o formar las emociones y acciones de quienes participan en el circuito de la exhibición del dolor propuesto para sus espectadores. Prolongando así una forma de gubernamentalidad que representa a su vez una oportunidad de visibilidad para todos los implicados allí, debido a la naturaleza artística de la coyuntura. En este sentido, partiendo de los dos focos de población sobre los cuales se proyecta la intervención desarrollada en esta articulación, se deduce que las prácticas artísticas ayudan a dar forma a la conducta de las víctimas y de otros públicos específicos por medios calculados, cuyo objetivo es fomentar procesos benéficos en torno a los conceptos de reconciliación y reparación del daño causado por la violencia y mitigar los destructivos (Murray, 2007).

Esto nos lleva a la pregunta por la forma en que se pone en marcha la articulación de prácticas artísticas y victimidad, pues por supuesto, los discursos y los propósitos planteados por artistas y

organizaciones sociales no son suficientes, sino que es preciso materializar todas aquellas formas en que son pensados y concebidos los tratamientos y maneras administrar el dolor de quienes aparecen como víctimas de la violencia. Las prácticas permiten crear un campo de intervención y volverlo técnico, requisito indispensable para la formulación e implementación de un programa gubernamental (Murray, 2007). Esto se da en la articulación analizada, justamente, cuando se ponen en funcionamiento las acciones artísticas, que permiten, además, habilitar una serie de espacios físicos, simbólicos, e institucionales diversos, los cuales tejen en su entorno otras relaciones de compromiso, aceptación o rechazo con las propias comunidades o personas que son objeto de tales intervenciones artísticas.

Por ello, consideré conveniente revisar la forma en que las prácticas artísticas se entrecruzan en la articulación estudiada con aspectos emocionales, como una vía para hacer un uso político de los sentimientos allí expuestos. Pues, al desarrollar un proceso creativo comprometido con quienes aparecen como víctimas de la violencia, se requiere de una laboriosa dinámica de construcción de elementos conceptuales, emocionales, simbólicos y visuales que ayuden a dar forma a ese mensaje que se quiere proyectar. Y, sin duda, esta amalgama de delicados fragmentos comunicativos y de mensajes visuales, representa una forma de posicionarse dentro de los campos o esferas en los que actúa.

## **La necesidad de los contenidos sensibles**

El elemento característico y común que tienen los trabajos artísticos asociados a la victimidad es que su contenido está elaborado, en la mayoría de los casos, a partir de los testimonios escritos o verbales de quienes aparecen como víctimas de la violencia. Sigo aquí los argumentos de Alejandro Castillejo (2016) cuando señala que “las experiencias de trauma son también materia prima” (p. 116) ya que, según el autor, se produce una domesticación de las narraciones dolorosas de las sufrientes al ser tomadas para traducirlas, en este caso, en la superficie sensible de los lenguajes artísticos. De este modo, al extraer los traumas de quienes aparecen como víctimas para presentarlos en el mundo

de lo familiar, lo audible o lo visible, se apacigua o se dulcifica -en alguna medida- el horror inscrito en esos testimonios (p. 121).

Esa imperiosa necesidad de los contenidos sensibles en los trabajos artísticos vinculados con víctimas, no se trata simplemente de trasladar una narración a una imagen o a una creación artística sino que, además, se supone que por el hecho de tratar el tema de la violencia, cobra sentido y se traduce como un gesto político de resistencia, es decir, el pathos artístico en diálogo con el dolor y la memoria de quienes aparecen como víctimas. Se asume entonces que “la dimensión política de estos proyectos está constituida no por su naturaleza participativa sino por su capacidad de crear afectos de empatía en los espectadores” (Yepes, 2018, p. 367). Lo que quiere decir que, en gran medida, la riqueza de estas prácticas artísticas radica en los efectos emocionales que produce.

Como señala Ahmed (2014), es común encontrar que “el dolor de los otros se evoca continuamente en el discurso público como algo que requiere una respuesta colectiva e individual” (p. 47). Por lo tanto, resulta también interesante pensar que el uso público y político del dolor en los discursos visuales, requieren que el análisis trascienda un poco, para pensar en una “economía afectiva” (Ahmed, 2014, p.80), es decir, una indagación que permita determinar las condiciones que autorizan la elaboración, circulación y recepción de los trabajos artísticos que están cargados de los traumas de los sufrientes.

De este modo, al momento de recurrir al dolor de las víctimas como “materia prima” en productos artísticos que gozan de una excesiva visibilidad y que son exhibidos con la intención de con-mover sentimientos o emociones en agentes expectantes; ocurre una transformación precisamente de ese dolor sentido por los sufrientes y expuesto en los productos artísticos, que ahora pasa a pertenecer, supuestamente a todos; es decir, se produce un desplazamiento hacia lo que deben sentir o no los espectadores, generando una especie de colectivización del sufrimiento de la víctima (Ahmed, 2014). Sin embargo, se enciende una alerta que nos permite asociar el uso del dolor en las prácticas artísticas con dos elementos que ameritan detenernos para un mejor análisis. El primero

de ellos tiene que ver con el hecho de que exponer el dolor de los demás, disloca esa emoción en los afanes de la producción y circulación de los trabajos artísticos. Es decir, ya no se trata del dolor de quienes aparecen como víctimas de la violencia, sino de la compasión, la empatía, la tristeza o el empoderamiento por el dolor de esos sufrientes. Emociones que deben sentir los espectadores dotados de una sensibilidad especial al observar un trabajo artístico con estas características, pues de lo contrario se corre el riesgo de pertenecer al terreno de los insensibles o de los injustos con respecto a los dramas y el dolor de los sufrientes. Según Gamboa, lo que presenciamos es en realidad “un calculado acto performativo que busca producir determinados efectos de identificación –y diferenciación– en el espectador” (Gamboa, 2016, p. 34).

Se trata de un posicionamiento dentro de las tensiones de poder a través de las emociones, confirmando que “la diferenciación entre las formas de dolor y sufrimiento en las historias que se cuentan, y entre aquellas que se cuentan y las que no, es un mecanismo fundamental para la distribución del poder” (Ahmed, 2014, p. 66). Por esto, es precisamente el componente de exhibición y circulación que tienen los productos visuales, lo que genera una distribución del poder, y de recursos simbólicos y económicos entre aquellos que cuentan los traumas, aquellos que los distribuyen y quienes logran entenderlos. La apropiación del sentimiento de dolor de quienes aparecen como víctimas de la violencia representa dentro de las esferas de la paz y la transición luchas de poder frente a necesidades particulares de los participantes, que pueden pertenecer al registro de lo económico, lo político, lo profesional o lo moral.

El segundo elemento que quisiera destacar en este análisis es que ese componente emocional que se integra al contenido de las prácticas artísticas, habilita una serie de alianzas con los conceptos jurídicos de reparación simbólica y de comunidad o lazo social, a pesar de su resistencia a este tipo de discursos. Pues resulta que también la exposición del dolor es utilizado como un recurso indispensable dentro de los ámbitos jurídicos para reclamar los derechos de las víctimas. De esta manera, ese recurso emocional expuesto en los trabajos artísticos sirve ahora como mediador o posibilitador de

los propósitos legales de la reparación simbólica y la justicia restaurativa en el país.

La abogada Yolanda Sierra (2018) ha propuesto que este tipo de alianzas entre las prácticas artísticas y los testimonios de las víctimas permiten “complementar dos instituciones claves en el marco de los derechos humanos: la no repetición, que actúa en el ámbito social; y la satisfacción, que atiende el dolor individual de los ofendidos” (p. 22). La autora acuña la categoría de “litigio artístico” para describir la forma en que este tipo de procesos cobra importancia en el campo jurídico, debido a que permiten dialogar e iniciar “la aceptación de responsabilidad, la narración de hechos particularmente dolorosos y la construcción de símbolos comunes que acerquen a las partes separadas” (pp. 39 - 40).

En efecto, esa promesa de restaurar el lazo social a través de la exposición del sentimiento de quienes aparecen como víctimas, se traduce en un acto de justicia y de armonía relacional entre los individuos o comunidades implicados en los hechos de violencia. Sin embargo, considero que, de manera sutil, hemos dado un giro peculiar para encontrarnos nuevamente con esas diferencias bipolares sobre los buenos y los malos; los que permanecen pasivos ante el horror o, por el contrario, los que actúan; o, quienes se conmueven o no con el dolor de los sufrientes, como formas de enaltecer y perpetuar una idea homogénea de comunidad en la que algunos fallan y otros no. De nuevo, se evidencia el ejercicio de la lucha por el poder y la visibilidad pública a través de los usos y repertorios emocionales como componente político de las prácticas artísticas, que a su vez, se apoya y re-articula con los diferentes marcos y discursos jurídicos para robustecer sus resultados y legitimidad social.

## Los dilemas de la visibilidad

Hasta aquí, podemos señalar que la interrelación de las prácticas artísticas, los discursos expertos, las esferas y políticas de reparación producen unos efectos en su intento por establecer unas formas gobierno. De acuerdo con ello, el mayor recurso que se produce en la articulación de las prácticas artísticas y la victimidad, es la visibilidad. Entendida

como aquella cualidad que hace algo visible y diseñada para dirigirse hacia afuera o hacia los otros, la visibilidad se convierte en la mayor conquista, es decir, el más grande efecto de la articulación es ser visto por los demás, y que además implica “según las premisas básicas de la sociedad del espectáculo y la moral de la visibilidad [que], si nadie ve algo es muy probable que ese algo no exista” (Sibilia, 2017, p. 130).

De esta manera, recurriendo a los dispositivos artísticos cada uno de los participantes en la articulación, encuentra una herramienta para promocionar su propia visibilidad o la del grupo al que representa, posibilitando la creación de lo que Foucault (2004) llamó un “empresario de sí mismo” (p. 232). Esto crea la oportunidad para que las personas y las organizaciones que participan en la articulación adquieran las capacidades para gestionarse y administrarse como una marca o un producto, gracias a la plataforma que les otorga la visibilidad producida por el fenómeno. Es así como, las prácticas artísticas se constituyen como una excelente plataforma para hacerse ver y promocionarse, ya sea de forma particular o como organización, exponer su capacidad de trabajo individual y cooperativo, además de publicar sus procesos. Por esta razón, este tipo de estrategias de visibilidad, de la mano de la credibilidad social adquirida, brindan la posibilidad a organizaciones sociales, artistas y víctimas de la violencia, de acceder a un sinnúmero de codiciados bienes simbólicos que se movilizan y distribuyen dentro de las esferas para la paz, campo en el que la visibilidad como recurso produce sus efectos.

Así pues, el asunto no es el dolor de las víctimas o el hecho violento que ocurrió, sino lo que se puede lograr al visibilizar esto. Por ello, se visibilizan los significativos alcances profesionales y académicos de los actores; el acceso a importantes premios, reconocimientos y convocatorias; la posibilidad de gozar de la credibilidad necesaria para hablar en nombre de la memoria del país y de las víctimas de la violencia; además del ascenso en cuanto al prestigio moral que se les brinda a aquellos que se alinean con estas causas nobles.

Pese a esto, existe otra faceta en los efectos de la articulación de las prácticas artísticas y la

victimidad, en la que hacen presencia una variedad de aspectos contradictorios dentro del fenómeno. Se trata, de aquel escenario donde los efectos que se consiguen no son los esperados por los participantes o, más aún, cuando aquellos resultados obtenidos no contribuyen a aumentar sus recursos, sino que se empiezan a acumular una serie de efectos que podríamos clasificar como desventajosos, configurando lo que Paula Sibilia (2017) llamó las “tiranías de la visibilidad” (p. 105). Así pues, la visibilidad no siempre resulta inocua o desprovista de conflictos, por el contrario, habría también que problematizar al menos los usos políticos que tiene dicho término para velar otro tipo de faenas, es decir, “hay que escuchar también lo que esta dimensión del espectáculo pone en escena” (Ochoa, 2003, p. 126). Esta idea tomada de Guy Debord (1995) sobre la espectacularización, al asociarse con la visibilidad latente en la articulación de las prácticas artísticas y la victimidad, representa sin duda una importante dinámica para entender cómo circulan y se distribuyen los efectos resultantes de la misma.

Por ello, he decidido poner inicialmente el foco en aquel delicado momento en el que las personas que aparecen como víctimas reconocen que el hecho de hacer visibles sus memorias, las convierte en material de uso público. Es decir, gracias a esa producción de la memoria del conflicto o de la violencia sufrida, estas poblaciones victimizadas corren el riesgo de terminar, nuevamente, siendo manipuladas y despojadas de aquello que ahora les pertenece, pero que es arrebatado por terceros para su lucro y su avance en el emprendimiento de sí. De modo que, a pesar de lo importante que puede resultar en nuestro país hacer estos ejercicios de memorias plurales para escuchar otras voces, o dar a conocer lo que pasó en medio del conflicto armado a través de otras narrativas partiendo de los testimonios de quienes vivieron y sufrieron estos hechos; resulta esencial pensar que esos recuerdos de la violencia se convierten ahora en los recursos de quienes aparecen como víctimas. Es decir, aquello que representa el dolor y el sufrimiento en sus vidas, es uno de los medios utilizados para hacerse visibles a los ojos del Estado y de la sociedad civil con el fin de reclamar sus derechos o perseguir sus metas particulares u organizativas.

Sin embargo, se configura aquí un nuevo campo de disputa, pues estas memorias al ser usadas por terceros bajo el amparo de la denuncia, entran en el forcejeo por su apropiación y por los recursos que se obtienen tras su visibilización. Situación que deja a quienes aparecen como víctimas posicionados como los portadores del dolor, es decir, nuevamente anclándolos a la concepción de sufrientes; o como aquellas poblaciones que son incapaces de tramitar sus propias vivencias y, por lo tanto, no siempre son los receptores de los resultados, pues el reconocimiento y los beneficios les son otorgados a otros; situación que genera un sinsabor por la manipulación y la extirpación de sus memorias.

Un segundo enfoque sobre las contradicciones de la visibilidad es cuando esta se convierte en una nueva victimización. Es decir, estas imágenes dolorosas “parecen aludir no sólo a la violencia que sufren las víctimas y sus familiares, sino también a la violencia que está estructuralmente implicada en el acto mismo de exhibir” (Yepes, 2010, p. 35). Así pues, el carácter de circulación y de exhibición que se despliega con las prácticas artísticas, permite que los rostros e imágenes de los sufrientes y sus memorias sean distribuidas y convertidas en estereotipos, siendo usadas como íconos publicitarios diseñados para el espectáculo del dolor, sumándole a esto el hecho de que esa revictimización genera grandes beneficios para sus autores. Esta situación permite que las prácticas artísticas inserten a los sufrientes en un “aparato neo violatorio que produce a su vez el *régimen de victimidad* porque no te deja olvidar todo lo malo, porque a cada momento te recuerda tu condición de víctima, porque para funcionar te exige una cuota de dolor” (Mesa, 2017, p.113), lo que convierte a los trabajos artísticos en un mecanismo neo-victimizante.

Y finalmente, se presenta la paradoja entre las afirmaciones sobre la legibilidad de los lenguajes artísticos, y las dificultades que representa para los espectadores traducir estos códigos. Por ello, en la necesidad de sensibilizar a los espectadores, sumada a los intereses de mostrarse familiarizados con el campo artístico o con las vanguardias contemporáneas, las prácticas artísticas pueden derivar en un producto de difícil comprensión en sus lenguajes simbólicos para los espectadores

o personas que se interesen en observarlas. Esta situación de incompreensión trae consigo otro tipo de implicaciones, pues, no estamos hablando de un público especializado que por sus intereses particulares en las estéticas de la memoria se acercan a este tipo de productos, sino que se trata de transeúntes o comunidades que se encuentran muy alejadas de la simbología usada en las prácticas artísticas, por medio de la cuales ahora se les pretende ilustrar sobre las situaciones de violencia ocurridas en nuestros territorios, ostentando el conocimiento al incursionar en espacios donde los públicos no necesariamente tienen la capacidad de interpretar los símbolos usados.

## Conclusiones

Vemos como a raíz del acontecimiento generado por los largos procesos de violencia en Colombia, la aparición y definición del concepto de "víctima" y las formas de organización que surgieron a partir de esta categoría; se crearon los mecanismos para propiciar la reconciliación y la reparación en el país, en los que figuran como un medio para lograrlo, las prácticas artísticas, entre muchas otras. Esta situación encontró asidero en el escenario de las políticas públicas y culturales que surgieron como una forma de intervención y de gobierno muy localizadas en torno a las víctimas de la violencia, alrededor de las cuales, se vincularon un sinnúmero de actores entre los que encontramos a los artistas, el Estado, los grupos sociales, la sociedad civil, entre otros.

De este modo, la proliferación de actores en el escenario de las políticas públicas y culturales de reparación y de reconciliación produjo tensiones en las relaciones de fuerza tras la disputa por los beneficios resultantes de estas propuestas administrativas. Por esta razón, la articulación aparece dentro de la relación de dominación del dispositivo implementado mediante la inserción de políticas públicas, que busca, principalmente su autolegitimación. Es decir, se está legitimando el dispositivo a través de los gobiernos nacionales y locales que hacen inversiones económicas en el tema de las víctimas de la violencia consiguiendo robustecer sus estadísticas, visibilizando sus gestiones burocráticas y aumentando sus funcionarios y sus estrategias en torno al tema de las víctimas

de la violencia; también se genera legitimidad a través de los espectadores que suponen un resarcimiento por presenciar el dolor de los sufrientes en una sala de exposiciones, en eventos callejeros, a través de plataformas virtuales; así mismo, se legitiman los artistas y los grupos sociales que trabajan con estas estrategias logrando mejorar sus horizontes profesionales y además, obteniendo credibilidad y superioridad moral por enunciarse como los redentores de los dolores ajenos; y, finalmente las víctimas, quienes son posicionados por los expertos para que se sientan reivindicados a través de la visibilidad que les proporciona el dispositivo.

Así pues, entiendo que esta articulación resulta ser un andamiaje de gobierno que se preocupa por legitimar y reproducir el aparato de dominación, logrando a través de las prácticas artísticas neutralizar el potencial de la justicia, es decir, gracias a estas se produce un "gobierno más humano" como un despliegue de políticas paliativas o con una especie de "efecto placebo" que no desestabiliza el dispositivo de gobierno. Todo este sistema, encubre y justifica la precariedad del aparato judicial para reparar el daño económico, político y emocional que se generó con la violencia en el país y demuestra una clara falta de diálogo y agencia por parte de los actores, escudándose en discursos vacíos y estériles de la denuncia, la reparación y la memoria de los daños causados a las víctimas, logrando con ello el funcionamiento perfecto del dispositivo y del aparato de gobierno. Con esto, pretendo proponer elementos para una reflexión crítica y contextual de este tipo de intervenciones, con el objetivo de cuestionar la capacidad sensible que supone el trabajo artístico. Esta idea ya sedimentada, se ha acomodado en un nicho casi estandarizado para realizar intervenciones con las víctimas de la violencia, donde los profesionales de múltiples disciplinas, despliegan estrategias para recordar los traumas; y finalmente, depositar este material en diferentes formatos que responden a las necesidades y tiempos de las entidades contratantes. Por ello, considero que justamente esa noción de sentido común sobre lo sensible, "humano" y benéfico que resulta de la articulación de las prácticas artísticas con las víctimas de la violencia, crea una capa que imposibilita la inmersión de un lenguaje crítico. Supongo que esta situación se da, gracias a los juicios morales que insinúan que vincularse con las causas de las

víctimas de la violencia se traduce en “estar del lado de los buenos” o de los justos, relación que bloquea cuestionamientos o contra/argumentaciones. Por esta razón, más que un señalamiento, mi propósito es dar puntadas para proponer lo que yo llamaría una *incorrección política reflexiva*.

Me refiero específicamente a una manera de trabajo intelectual que se haga a la par de las intervenciones de las prácticas artísticas con las víctimas y que permita al menos rumiar lo que ocurre alrededor de ellas. Pues no se trata de dar por sentado que simplemente por el hecho de proponer un trabajo de esta naturaleza los resultados serán positivos, sin conflictos, sin intereses o relaciones de poder. Más bien, se trataría de proyectar una actitud de apertura que, aunque pueda resultar disruptiva, conduzca a nuevas vías para transitar con estos procesos que parecen tan necesarios en nuestro país, pero con una actitud siempre crítica. No es mi objetivo señalar si se deben o no realizar estas intervenciones, cuáles son los expertos que deberían hacerlo, o cuestionar si los impactos que se generan efectivamente responden a los objetivos de reconstruir la memoria histórica o hacer el tránsito hacia la reconciliación; más bien, lo que propongo introducir es un espacio de reflexión crítica dentro de los mismos, no como una amenaza para desestabilizar terrenos ya ganados, sino como una manera de sobrepasar la incapacidad de asumirse desde la crítica, no solo en los discursos o formulaciones, sino también de manera extensiva en las prácticas.

## Referencias

Acevedo, O. (2011). *Agonistas, sub/alternas y reservadas: memorias de las víctimas* (tesis de maestría). Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

\_\_\_\_\_. (2017). *Episteme de la victimidad: reposicionar al sobreviviente y reparar a la víctima*. Bogotá, Colombia: Ediciones USTA.

Ahmed, S. (2014). *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Castillejo, A.; Reyes, F. L. (Eds). (2013). *Violencia, memoria y sociedad: debates y agendas en la Colombia actual*. Bogotá, Colombia: Universidad Santo Tomas.

Castillejo, A. (2016). “La domesticación del testimonio: Audibilidad, performance y la descolonización de la palabra.” En Neyla Pardo y Juan Ruiz (Eds.), *Víctimas, memoria y justicia: Aproximaciones latinoamericanas al proceso transicional colombiano*. (pp. 111-125). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Congreso de Colombia. (2005). *Ley 975 de 2005*. Diario oficial, 45.980 de 25 de julio.

Congreso de Colombia. (2011). *Ley 1448 de 2011*. Reglamentada por el Decreto Nacional 4800 de 2011, de 10 de junio.

Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, Argentina: La Marca.

Foucault, M. (1986). *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. Madrid, España: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_. (1991). *El sujeto y el poder*. Bogotá: Carpe Diem.

\_\_\_\_\_. (1999). La “gubernamentalidad”. En: *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, vol. III. (pp. 175 – 197). Barcelona, España: Paidós.

\_\_\_\_\_. (2010). *La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad*. En *Obras completas*. Buenos Aires: Paidós.

Garzón Martínez, M. T. (2019). Contragenealogías del silencio. Una propuesta desde los estudios culturales feministas. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 14(26). <https://doi.org/10.14483/21450706.15002>

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*, 11(19) pp. 30-43.

Granés, C. (2019). *Salvajes de una nueva época: cultura, capitalismo y política*. Bogotá, Colombia: Penguin Random House.

Guerrero Nieto, Y., & Mario Rodríguez, C. (2019). Aproximaciones a las nociones del territorio: ciudad,

- sentidos, mapas e imaginarios. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 14(25), pp. 188–205. <https://doi.org/10.14483/21450706.14076>
- Grossberg, L. (2010). *Estudios culturales. Teoría, política y práctica*. Valencia, España: Letra capital.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán-Lima-Quito: Envión Editores-IEP- Instituto Pensar-Universidad Andina Simón Bolívar.
- Martínez, F. (2013). Las prácticas artísticas en la construcción de memoria sobre la violencia y el conflicto. *Eleuthera*, 9, pp. 39 – 58.
- Merriman, D. (2016). El arte y la condición de víctima: lo político y lo estético de “hacerse visible”. *Maguaré*, 30(2), pp. 47 – 79.
- Mesa, V. (2017). *Imposible violar a una mujer tan viciosa: Régimen de victimidad en la atención a la violencia sexual en Bogotá* (tesis de maestría). Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Mouffe, C. (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Murray, T. (2007). Governmentality. *Anthropologica*, 49(2) pp. 275-288.
- Ochoa, A. M. (2003). *Entre los deseos y los derechos*. Un ensayo crítico sobre políticas culturales. Bogotá: Instituto colombiano de antropología e historia.
- Osorio, M del P. (2018). *La pertinencia del arte participativo para el trabajo con víctimas del conflicto armado en Colombia*. (tesis de maestría). Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia.
- Restrepo, E. (2019). “Artilugios de la cultura: apuntes para una teoría postcultural”. En Hall, Stuart; Restrepo, Eduardo y Del Cairo, Carlos. *Cultura: centralidad, artilugios, etnografía* (pp. 67 – 105). Popayán, Colombia: Asociación colombiana de antropología.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Argentina: Siglo XXI.
- Rojas, A. (2011). Gobernar(se) en nombre de la cultura. Interculturalidad y educación para grupos étnicos en Colombia. *Revista Colombiana de Antropología*, 47(2), pp. 173 – 198.
- Roque Romero, A. (2018). Arte público y políticas culturales en el posconflicto: potencias, retos y límites. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 13(24), 360–375. <https://doi.org/10.14483/21450706.13531>
- Rubiano, E. (2015). Arte, memoria y participación: “¿dónde están los desaparecidos?”. *Hallazgos*, 12(23), pp. 31 - 48.
- \_\_\_\_\_. (2017). Las víctimas, la memoria y el duelo: el arte contemporáneo en el escenario del postacuerdo. *Análisis Político*, 90, pp. 103 – 120.
- Sibilia, P. (2017). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Sierra, Y. (2014). Relaciones entre el arte y los derechos humanos. *Derecho del Estado*, 32, pp. 77 - 100.
- \_\_\_\_\_. (Ed). (2018). *Reparación simbólica: jurisprudencia, cantos y tejidos*. Bogotá, Colombia: Universidad Externado de Colombia.
- Silva- Cañaveral, S. (2012). La violencia en Colombia: una perspectiva desde el arte. *Revista Nodo*, 13(7), pp. 43 – 56.
- Soriano, L.; Silveira, S. (2018). Construyendo la paz a través de técnicas creativas, artísticas y vivenciales: aproximaciones al caso Colombiano. *Innova*, 3(10), pp. 34 – 46. doi: <https://doi.org/10.33890/innova.v3.n10.2018.654>
- Szurmuk, M.; McKee Irwin, R. (Coords). (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, Instituto Mora.
- Tabares, C. (2011). Reflexiones en torno al devenir sujeto político de las víctimas del conflicto armado. *Estudios Políticos*, 38, pp. 13 – 37.
- Yepes, R. (2018). *Afectando el conflicto: mediaciones de la guerra colombiana en el arte y en el cine contemporáneo*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes – Idartes.
- \_\_\_\_\_. (2010). *La política del arte: cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia* (tesis de maestría). Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

## Webgrafía

Juan Manuel Echavarría. (2003-2004). "Boca de Cenizas". Recuperado de: «<https://jmechavarría.com/es/work/bocas-de-ceniza/>» (Consultada 12 de marzo 2021)

Oscar Muñoz (1995). "Aliento". Museo de Memoria de Colombia. Recuperado de: «<http://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/aliento/>» (Consultada 12 de marzo 2021).

Érika Diettes. (2011). "Sudarios". Recuperado de: «<https://www.erikadiettes.com/sudarios-ind>» (Consultada 12 de marzo 2021).

Beatriz Gonzáles. (2009). "Auras Anónimas" en Artnexus. Recuperado de: «<https://www.artnexus.com/es/news/5db876bd89e12e8f5639454f/auras-anonimas-by-beatriz-gonzalez-included-in-the-declaration-of-the-nation-s-cultural-heritage>» (Consultada 12 de marzo 2021).