



Universidad Nacional Autónoma de México  
Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos

**Convergencias Políticas. Articulaciones entre arte y política en los procesos de configuración de la memoria en la última década en Colombia y México**

Tesis que para optar por el grado de:  
Maestra en Estudios Latinoamericanos

Presenta:

**Marysol Alejandra Cortés Rojas**

Tutor Principal: Dr. Miguel Ángel Esquivel Bustamante  
Facultad de Filosofía y Letras

Miembros del comité tutor:

Dr. Börries Nehe  
Posgrado en Estudios Latinoamericanos

Dr. Daniel Inclán Solís  
Instituto de Investigaciones Económicas

Dr. Álvaro Villalobos Herrera  
Facultad de Artes y Diseño

Dr. Gerardo de la Fuente Lora  
Facultad de Filosofía y Letras

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX.  
diciembre, 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	3
Hacer arte desde América Latina. Diálogos entre lo local y lo global.....	9

### Capítulo I

<b>La significación, un terreno de lucha. El arte en las condiciones del capitalismo actual</b> .....	15
---	----

1.1 Arte y hegemonía en los actuales procesos de perpetuación de un modelo de Estado: Colombia y México.....	17
--	----

1.1.1 Arte y hegemonía .....	18
------------------------------	----

1.2 Funcionalización y formulación de la producción artística visual en los contextos de conflicto.....	21
---	----

1.2.1 La estética entre el arte y la praxis radical.....	24
--	----

1.3 La memoria como terreno fértil de lo político y lo artístico en Colombia y México .....	27
---	----

1.3.1 La poética.....	28
-----------------------	----

1.3.2 La estética.....	31
------------------------	----

1.3.3 Lo político y la política.....	34
--------------------------------------	----

### Capítulo II

<b>Memoria sensible: substancia, cuerpo y rastro</b> .....	38
--	----

2.1 La materia narrativa, intervenida y re/creada: el rastro.....	40
---	----

2.2 La memoria archivada y expuesta: el archivo como obra de arte.....	47
--	----

### **Capítulo III**

<b>Comunicación/traducción y memoria: mutaciones de la comunicación en el Siglo XXI y su reincorporación en el arte.....</b>	<b>53</b>
3.1. Espacio público, memorias compartidas y narración.....	57
3.2. Memorias subalternas y ficción en la potencialidad política de la creación artística.....	65

### **Capítulo IV**

<b>Institucionalidad, memoria y esfera pública.....</b>	<b>72</b>
4.1 Institución para el público, no el público para la institución.....	76
4.2 ¿El arte para hacer pública la memoria y la memoria para hacer público al arte?.....	83
 <b>Conclusiones.....</b>	 <b>90</b>
 <b>Fuentes de consulta.....</b>	 <b>96</b>

## Introducción

### I

Buena parte de la producción artística en Colombia en las últimas décadas ha estado marcada por una recurrente necesidad de hablar sobre la realidad social y particularmente, sobre la violencia política<sup>1</sup> en la que ha estado sumergido el país desde hace más de 70 años<sup>2</sup>. Los silencios y las informaciones sobre los actores y factores que han intervenido en la guerra, así como las experiencias directas de los artistas y demás profesionales del campo del arte, han impulsado diversas reflexiones sobre el papel del arte en relación con su contexto.

En Colombia, en las décadas de 1990 y 2000 se incrementó la violencia de Estado y el enfrentamiento entre actores armados en el país, con el fortalecimiento del paramilitarismo, el doble mandato de Álvaro Uribe Vélez y las directrices de los Estados Unidos en la llamada guerra contra el narcotráfico<sup>3</sup>. En los últimos años, cierta tipificación de la violencia en Colombia ha encontrado similitudes en México, y no solo por una guerra contra el narcotráfico compartida (situación que se hizo explícita bajo el gobierno de Felipe Calderón), sino por la aparición de diversas alianzas entre grupos paramilitares, autoridades gubernamentales, militares, empresas transnacionales y los mismos carteles de narcotráfico.

Fue inevitable para muchos de los actores del campo del arte y de la academia reaccionar ante las consecuencias que desataba la guerra, y que en muchos de los casos no obtenían mayor resonancia a nivel jurídico, de reconocimiento público, ni de reparación a las víctimas. El arte parecía haberse convertido en una trinchera casi inofensiva desde la cual se susurraban

---

<sup>1</sup> Se puede entender según el CINEP (Centro de investigación y educación popular) como “aquella ejercida como medio de lucha político-social, ya sea con fin de mantener, modificar, sustituir o destruir un modelo de Estado o de sociedad, o también con el fin de destruir o reprimir a un grupo humano con identidad dentro de la sociedad por su afinidad social, política, gremial, étnica, racial, religiosa, cultural e ideológica, esté o no organizado” Centro de Investigación y Educación Popular, *Marco conceptual. Banco de datos de derechos humanos y violencia política* (Bogotá: Noche y Niebla, 2008), 6.

<sup>2</sup> Aunque la guerra en Colombia entre las fuerzas militares y guerrilleras se establece en la década de los sesenta, un antecedente importante es la violencia bipartidista (entre los partidos liberal y conservador), que marca su inicio con el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán en 1948.

<sup>3</sup> Grupo de Memoria Histórica, “Basta Ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad” (Bogotá: Centro de Memoria Histórica, 2013),

<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/basta-ya-colombia-memorias-de-guerra-y-dignidad-2016.pdf>.

algunas preguntas sobre los rumbos, actores y consecuencias de los conflictos internos, a la vez que crecía en exploración y diversificación de los modos de producir arte.

Aunados a la necesidad de manifestarse sobre lo que estaba ocurriendo en sus contextos, varios artistas recurrieron al uso de la materia corporal y de los rastros como materia narrativa en sus obras, a la creación de archivos, a la intervención del espacio público y de la esfera pública, a la performatividad, o a la creación de nuevas institucionalidades del arte, para proponer desde el sujeto –artista-, reconocimiento, cuestionamiento y activación de nuevas subjetividades frente a conflictos internos inacabados y hasta cierto punto silenciados, pero también frente al arte y al artista en relación a su contexto.

Las similitudes que podrían llegar a tener, en los últimos años, los conflictos internos de México y Colombia, llevaron a la pregunta por las posibilidades en las que las prácticas artísticas contemporáneas en estos países podían articularse políticamente a su contexto. Un eje transversal, que se podría destacar, en muchas de las propuestas que se dan en este sentido, y que no ha sido tomado en cuenta como algo protagónico, sino más bien como una especie de subtexto, es el de la memoria. Este permite, no solo, pensar en hechos que tuvieron lugar en el pasado, sino potencialmente, explorar los procesos y formas mediante los que la memoria se acciona y se pone en interlocución con el presente y futuro.

## II

Las formas de configuración de la memoria y la injerencia política del arte en los procesos de construcción de ésta, constituyen un punto central sobre el que se pretende pensar el lugar de la producción artística en medio de los conflictos internos que se presentan en México y Colombia. Esta tesis se propone estudiar e identificar algunas articulaciones entre arte y memoria en la producción artística de la última década en estos países; se analizan los momentos de significación que constituyen las prácticas artísticas, a través de las cuales se propone una relación con la memoria desde el plano colectivo, a partir de procesos y casos particulares.

La reflexión que se plantea sobre la operatividad que puede tener el arte respecto a la memoria, hace referencia a dos momentos: al arte como contenedor de memorias y al arte como activador de memorias, donde se ponen de manifiesto las convergencias políticas que tienen el arte y la memoria en torno a la construcción de vínculos con *el otro*, al trabajar sobre dimensiones colectivas como el lenguaje o la historia.

El texto entiende al arte en su capacidad de significar, y a la significación y a la generación de ideas y contenidos, como un terreno sobre el cual se plantean disputas por el control o por la emancipación. En ese sentido, la producción y consumo de significados que se pueden llegar a proponer desde el arte en relación con la memoria, funcionan también como lugares de acción de lo político, en los que intervienen elementos constitutivos del arte como la estética o la poética.

Los casos y artistas elegidos, a través de los cuales se pretende estudiar la relación arte-memoria en el contexto actual de México y Colombia, se dan a la tarea de inmiscuir acontecimientos y fenómenos que han marcado su realidad social y su contexto en la construcción artística. Es decir, son obras que, inscritas en el campo del arte y producidas como tales, involucran en la institucionalidad del arte fragmentos de la realidad extra artística, generando un diálogo consciente con el otro (no artista) y con lo otro (que no es producto de una tradición artística). Siendo este el criterio de elección, los casos que se disponen en el texto, no son exclusivos, sino una muestra que responde a los intereses de la pesquisa.

Bajo este nexo, los artistas recurren a distintas formas de producción, que permiten desplegar algunas reflexiones en torno a los lugares y momentos en las obras en los que se pueden hallar vínculos con la memoria; algunos elementos recurrentes y al mismo tiempo principales en estas piezas son la materia, la comunicación, y la institucionalidad, los cuales se establecen como los ejes temáticos que guiarán la investigación.

### III

Las obras revisadas responden a una localización, a un lugar desde el cual se enuncian (México y Colombia) los artistas, y también a una temporalidad, sin embargo, inexacta, ya que aunque las piezas elegidas fueron producidas en su totalidad durante la última década, es decir no antes del 2006. Esta decisión, casi arbitraria, responde no a una demarcación por acontecimientos puntuales ni en el campo del arte, ni en el campo de la política, sino a un flujo de conexiones y coincidencias –en ambos campos- que se han hilado con el paso del tiempo entre estos países<sup>4</sup>.

Las principales fuentes teóricas que nutren este trabajo provienen del arte, la estética, la memoria y la cultura. El problema se aborda de manera interdisciplinar, por lo que estos conocimientos se integran en la exposición de la investigación, la cual establece a la materia, la comunicación y la institucionalidad, como lugares a los que remiten las obras y a partir de los cuales se pueden desplegar reflexiones sobre el arte en relación con la memoria. La recolección de la muestra de casos a analizar, así como las referencias teóricas que aparecen allí, están sujetas a las posibilidades de reflexión sobre los ejes temáticos que se han establecido, lo cual hace que los casos no sean protagonistas, sino una muestra a partir de la cual se analizan procesos que pueden estar presentes en otras obras.

Distintos soportes, enfoques y discursos del arte contemporáneo se presentan en el análisis de los casos, donde se avanza deteniéndose y resaltando las posibilidades de análisis en relación con la memoria que ofrecen las particularidades de cada caso, sin dejar de lado sus también múltiples encuentros. Se desarrolla el tema de la memoria paulatinamente y a lo largo del análisis de los casos, por lo que en cada uno se identifican facetas puntuales y distintas de la memoria en articulación con el arte. No hay apartados exclusivos ni cerrados para trabajar la memoria, por el contrario, se intenta expandir el análisis de vínculos entre la memoria y el arte poco explorados en México y Colombia.

---

<sup>4</sup> Una de las conexiones más notables, que demarcan la temporalidad de este trabajo -pero no la única-, es el inicio del gobierno de Felipe Calderón en México en el 2006, en el que se teje la triple alianza en torno a la guerra contra el narcotráfico entre Estados Unidos, México y Colombia.



Metodológicamente, la exposición de los casos se componen de un momento descriptivo, analítico e interpretativo, para lo que se establecen tres categorías de análisis: la poética, la estética y lo político, que fungen como herramientas de disección de los casos. Para tal fin se entiende la poética como la operación a través de la cual se engranan significados provenientes de distintos ámbitos en una obra de arte (momento, espacio, materialidad, ejecución etc.); hace parte del ejercicio de composición, que da origen a nuevas interpretaciones y significaciones múltiples pero encaminadas por el artista. La estética, se concibe como la forma sensible que adopta – en este caso- la intención artística, trabaja con la razón, la sensibilidad y la percepción, y pone en juego el valor de uso de la experiencia. Lo político, se retoma en relación al arte, como la facultad de poner en discusión lo común, de interpelar la identidad y las formas de socialización humanas.

#### IV

En la relación arte-memoria, algunos trabajos precedentes a nivel regional son el de Ana Longoni en Argentina, Suely Rolnik en Brasil y Nelly Richard en Chile. Estas autoras, han investigado el arte en los climas políticos de estos países, haciendo énfasis en las décadas de los años sesenta y setenta, en medio y posterior a las dictaduras. Sus investigaciones se establecen en las articulaciones del arte y la política -en la revisión de artistas, obras, colectivos- que se gestaron en estas décadas y sus posibles relecturas en la actualidad del arte y de la política, de la cual se derivan algunos apuntes específicos en torno a la memoria. Estos antecedentes, enmarcan un campo de trabajo dentro de las artes visuales en la región, en el que pudiera localizarse este texto:

*“Memoria crítica y crítica de la memoria son los recursos que la práctica intelectual debe movilizar para seguir desatando guerras de interpretación en tomo a los significados y los usos del recuerdo. De no hacerlo, o bien se anestesia la sensibilidad del presente o bien se ritualiza el pasado en simples conmemoraciones oficiales.”*<sup>5</sup>

Richard propone a la problematización de la memoria –refiriéndose a la posdictadura en Chile-

---

<sup>5</sup> Nelly Richard, “La crítica de la memoria”, *Cuadernos de literatura* 15, núm. 8 (julio de 2002): 187–93.

como una cuestión tanto ética como estética, en la que se deben experimentar nuevas comprensiones a través de la recomposición de “los materiales del recuerdo” (documentos, testimonios, imágenes). Por su parte, Longoni rescata, partiendo del *siluetazo*, uno de los casos más emblemáticos que ha estudiado, la potencia estética y política que logró una propuesta artística que terminó desbordándose hacia la movilización, el espacio público y la acción colectiva y expandida. Las siluetas persisten y se reinventan, como un recurso estético de la memoria, que demanda las desapariciones en la dictadura argentina. Rolnik ha trabajado la memoria del cuerpo a partir del estudio de las obras terapéuticas de Lygía Clark, pero sobre todo, ha hecho énfasis en las micropolíticas a través de las cuales se pueden desprender procesos de subjetivación y de descolonización.

## V

La tesis está organizada en cuatro apartados que corresponden al planteamiento del problema y a los ejes temáticos. El primer capítulo se desarrolla en torno al arte en las condiciones del capitalismo actual, donde se abordan temas como el capitalismo cognitivo (Antonio Negri) y la hegemonía en los actuales procesos de perpetuación de un modelo de Estado en Colombia y México (Antonio Gramsci). Así como el carácter productivista que puede tener la obra de arte, en términos de subjetivación, en medio de los contextos actuales de estos países (Walter Benjamín). También se desarrolla la estética como un elemento decisivo entre el arte y la praxis radical (Herbert Marcuse). Finalmente, se presenta la memoria como un lugar importante de actividad de lo político y lo artístico en lo reciente de lo contemporáneo en Colombia y México.

En el segundo capítulo, a través de piezas de Teresa Margolles (México) y Rosemberg Sandoval (Colombia), artistas que se han caracterizado por exponer al espectador a un contacto afectivo y corporal con piezas poéticamente constituidas por substancia, cuerpo y rastro, se revisa cómo los conflictos sociales y políticos en una sociedad determinan las relaciones entre los individuos y al individuo mismo desde su corporeidad. Se reflexiona sobre la materia narrativa, sobre los residuos de realidad que son intervenidos o recreados en

las obras, sobre el archivo como obra de arte y sobre la relación memoria e identidad en el arte.

El tercer capítulo, parte de entender la operación de la traducción como constituyente de la intención comunicativa del arte, en la que se ubica la posibilidad de conectar memorias. Se aborda una obra de Carlos Motta (Colombia) para referir al diálogo entre documento y ficción en algunas apuestas del arte, así como la presencia de memorias subalternas; también, haciendo referencia a un trabajo de Tercerunquinto (México), se estudia el papel de la obra como incitador de narraciones sobre el pasado y su intervención en el espacio público.

Por último, en el cuarto capítulo se reflexiona sobre la institución y la institucionalidad en el arte y en la memoria como lugares de ejercicio del poder, de la legitimación y del reconocimiento público. Dos casos permiten hilar el análisis sobre la reconsideración del papel de las instituciones artísticas en la actualidad desde el giro del lugar del público o de los públicos con la Bienal de Venecia de Bogotá (Colombia) y sobre los nexos entre el arte y la memoria de cara a la incidencia en la esfera pública con una pieza de Rafael Lozano Hemmer (México).

## Hacer arte desde América Latina. Diálogos entre lo local y lo global

Lo que significa ser latinoamericano no se encuentra sólo observando lo que sucede dentro del territorio históricamente delimitado como América Latina. Las respuestas sobre los modos de ser latinoamericano vienen también de fuera de la región, como las remesas de dinero de los migrantes.

Néstor García Canclini, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*

El impacto de la cultura en la especie humana, se ha analizado, sobre todo desde la antropología, en dos planos distintos, el que se posa en lo constante, lo universal, lo general y el que está en lo que es variable, local, convencional. Esto plantea que la cultura no es un agregado al ser humano sino un constituyente de su producción; así mismo, estos sistemas de significación o planos culturales, creados históricamente, son de naturaleza específica no general<sup>6</sup>.

El arte, en tanto producto cultural (localizado) y campo de conocimiento (expandido), se mueve dentro de estas dos esferas de la cultura, lo que no quiere decir que el arte sea universal, sino que comparte referencias, fuentes de información, preceptos teóricos, en distintas localizaciones. Lo que se intentará en el texto, es hacer explícita y, a la vez, construir la perspectiva latinoamericanista del análisis que se propone del arte contemporáneo de México y Colombia -que gira en torno a procesos políticos y de construcción de memoria-, no buscando un esencialismo del arte latinoamericano, sino entendiendo un arte que se hace desde Latinoamérica y que teniendo sus particularidades también dialoga con el arte global y regional.

La mirada del otro y lo externo también nos constituye y nos define. Lo latinoamericano, lo colombiano, lo mexicano, así como cualquier apelación por la identidad, se fundamenta en la diferencia. Al aceptar que las identidades nunca se unifican, aceptamos también que

---

<sup>6</sup> Véase, Clifford Geertz, “El impacto de la cultura en el concepto de hombre”, en *La interpretación de las culturas* (Barcelona: Gedisa, 2003).

tenemos identidad porque nos diferenciamos de los otros. La diferencia es simultáneamente reconocida desde adentro hacia afuera y viceversa, es decir, que la mirada externa que se diferencia de nosotros también nos demarca y nos confiere identidad al hacer la diferenciación. No obstante, lo que viene de afuera constitutivo de la identidad, no tiene por qué reducir el carácter activo del sujeto en la conformación de ésta.

La gran diversidad cultural que compone América Latina, hace que se cuestione la forma de unidad que se le ha conferido a la región desde la colonia. José Jiménez refiere que “la mirada global y unificadora que permitiría hablar de “América Latina” es, en su origen, una mirada externa, proviene del “otro”: del colonizador, primero, y de los centros económicos y políticos de poder, después”<sup>7</sup>, refiriéndose a Estados Unidos.

Las relaciones de poder que se han ido construyendo a nivel geopolítico, económico y cultural, se han servido de esta aparente unificación y homogeneidad; así, siguiendo a Jiménez, para el arte, éste ha sido un factor de mercado. La categoría de arte latinoamericano, asociado a estereotipos como lo exótico o lo salvaje se utilizó, sobre todo durante el siglo XX, como un atractivo mercantil<sup>8</sup>. Hablar de arte latinoamericano en consideración de su variedad y diferencias, resultaría desatinado, por lo que se han propuesto calificativos como *arte desde América Latina* (como lo propone Gerardo Mosquera) o *arte de las Américas* (como señala José Jiménez).

La identidad, como señala Stuart Hall, es un concepto que funciona entre la inversión y el surgimiento, por lo cual no es conferida, sino activa, en construcción y decisión<sup>9</sup>. Pensar la posición del sujeto en relación con la identidad tiene que ver con la consciencia que éste sujeto tiene de sus recursos históricos, culturales, lingüísticos, en los procesos no sólo de reconocimiento sino también de proyección de lo que se quiere ser.

Horacio Cerutti, señala refiriéndose a Latinoamérica, como la realidad no se consuma en lo que es ni en lo que ha sido; ésta también se compone y de manera importante, de lo que puede

---

<sup>7</sup> José Jiménez, “Arte de las Américas”, en *El final del eclipse : el arte de América Latina en la transición al siglo XXI* (Madrid: Fundación Telefónica, 2002), 22.

<sup>8</sup> Para la edición de 1997 de ARCO Madrid, una de las ferias de arte más importantes de Europa, que cada año tiene un país invitado distinto, se invitó a Latinoamérica.

<sup>9</sup> Stuart Hall, “¿Quién necesita identidad?”, en *Cuestiones de identidad cultural* (Buenos Aires: Amorrortu, 2003).

ser, de lo que se anhela y se proyecta. “Los ideales son una realidad, una porción de realidad muy especial. Son aquella parte que es real en cuanto pretensión de ser. Por eso la posibilidad, la virtualidad, la potencialidad y la deseabilidad son áreas de trabajo de la reflexión latinoamericanista”<sup>10</sup>

El carácter situado de los proyectos producidos desde una perspectiva latinoamericanista, siguen respondiendo, y a la vez manteniendo, la pregunta de por qué conviene reivindicar como tarea pensar en América Latina desde América Latina, aun cuando ya hay toda una tradición de pensamiento latinoamericano, que afianzó y contribuyó durante el siglo pasado, a la idea de pensar la propia realidad como un paso importante hacia la emancipación de la conciencia latinoamericana<sup>11</sup>. En nuestra contemporaneidad -que inexactamente podría concebirse desde los años sesenta-, esta misión de *pensarnos* se ha intensificado en muchas manifestaciones del pensamiento y con contundencia en el arte.

Muchas de las expresiones del arte contemporáneo de la región son resultado –entre otras cosas- de desarrollos que tienen que ver con el enfrentamiento a una realidad propia. Especialmente a partir de la década de los años sesenta, se generan lenguajes y formas de hacer arte muy particulares, a partir de la politización del arte, la experimentación y los conceptualismos. Ello no desconoce las apropiaciones de desarrollos intelectuales europeos y estadounidenses, principalmente, en el desarrollo del arte occidental en general. Sin embargo, se podría identificar una ruptura en el clima artístico de los años sesenta en la región con lo desarrollado en los centros o de las vanguardias históricas<sup>12</sup>. Lo que evidencia este cambio de paradigma en el arte de los sesenta y setenta en Latinoamérica, es justamente la construcción de un conocimiento en relación a una realidad propia.

---

<sup>10</sup> Horacio Cerutti, *Filosofar desde Nuestra América. Ensayo problematizador de su modus operandi* (Ciudad de México: CCYDEL UNAM, 2000), 52.

<sup>11</sup> Véase, Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (Buenos Aires: Clacso, 2000).

<sup>12</sup> Una forma de plantearlo es la que ha entendido y expuesto Andrea Giunta como *vanguardias simultáneas*, respecto a lo que sucede en el arte en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica durante el siglo XX. Véase, Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?/ When Does Contemporary Art Begin?* (Buenos Aires: Fundación arteBa, 2014).

El arte, como todos los campos, señala Bourdieu<sup>13</sup>, se constituye por la existencia de un capital común y por la lucha por su apropiación. El estudio desde el campo del arte implica situar este conocimiento, a los artistas y obras estudiadas, o a las tendencias o instituciones artísticas, en un sistema de relaciones constituido por personas que tienen un vínculo directo con el arte, con su producción, difusión y consumo, es decir, situar el conocimiento artístico en su campo cultural, donde quienes participan en él tienen un conjunto de intereses y un lenguaje común que lo hace funcional.

Las relaciones entre el arte regional y global se sitúan en un campo de conocimiento, que ya no pertenece a uno u otro territorio (delimitado físicamente). Proponer una perspectiva latinoamericanista del arte que se hace desde México y Colombia, es también analizarlo en concierto con el arte que se está haciendo en otras partes del mundo y con el que se intercambian o comparten cosas. Al hacer arte desde América Latina (que no es sólo hacer obras de arte, sino contribuir, como ya se dijo, a un campo cultural) que pueda ponerse en concierto con un discurso global o con otros discursos de otras partes del mundo, se estará construyendo un discurso propio, en aras de que sea reconocido y escuchado como un interlocutor legítimo.

El pensamiento latinoamericano, invita a hacer en consideración de las necesidades, deseos y antecedentes históricos de una realidad nuestra. Claro, sin desconocer lo que se ha dicho y pensado en otros lugares y en otros tiempos, pero sí en reconocimiento de nuestras particularidades, sabiendo que los desafíos de antes y de otros, posiblemente tengan cosas en común con los nuestros.

Al elegir a América Latina como lugar de enunciación, se reconoce en ella una identidad multicultural, que al mismo tiempo conserva lo regional y no puede desarraigarse de un localismo operante en las ideas; en ese sentido, esta perspectiva rescata el concepto de identidad no como esencialista sino como posicional, por lo cual, la respuesta a la pregunta por las maneras en que el arte puede a través de su relación con la memoria influir en los

---

<sup>13</sup> Néstor García Canclini, “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”, en *Sociología y Cultura* (Ciudad de México: Grijalbo, 1990).

procesos políticos de México y Colombia, puede potenciarse al ser abordada desde una perspectiva latinoamericanista, por supuesto, también de la mano del conocimiento artístico.



## **Capítulo I**

**La significación, un terreno de lucha. El arte en las condiciones del capitalismo actual**

En las condiciones del capitalismo actual, el arte y la cultura constituyen campos apetecidos por el sistema, no sólo por la apropiación mercantil que hacen las llamadas industrias culturales, o el mercado del arte, de estas áreas de conocimiento; la producción y control de conocimientos, sus accesos, sus procesos de desarrollo, de aprendizaje y de regulación constituyen un eslabón importante de la producción de la vida material, que a su vez, también se incorpora a la mercantilización. El capitalismo actual, al que podríamos acuñar entonces la noción de *capitalismo cognitivo*, desarrollada por el filósofo italiano Antonio Negri<sup>14</sup>, se sostiene sobre una base controlada de significados arraigados histórica y geopolíticamente.

Este capítulo se propone cuestionar cómo los significados del arte pueden fungir además de como mercancías incorporadas a las dinámicas del capitalismo actual, como puntos de fuga de ese mismo sistema. Al ejercer, muchas veces, en un contrasentido, el terreno de la significación en el que opera el arte, podría ser en el que se pongan en duda los sentidos y las lógicas dadas, por lo cual se plantea que si son la cultura, las ideas, los significados los que sostienen un sistema, es a través de ellos donde se pueden empezar a generar transformaciones de fondo.

No se plantea, sin embargo, al arte contemporáneo como un factor que puede cambiar radicalmente algo, su dimensión transformadora, alejada de una alteración en las condiciones de vida colectiva, se ubica en su capacidad de incidencia, a pequeña escala, en la conciencia humana. La lucha política debe ser acompañada por una transformación de la consciencia. Sí, aunque, como señala Marcuse “debe recordarse que semejante transformación es algo más que un desarrollo de la conciencia política que aspira a un nuevo sistema de necesidades”<sup>15</sup>.

Siguiendo a Marcuse, se podría decir que la obra de arte en la medida en que ejerce su autonomía, oponiendo su propio orden al de la realidad, está haciendo posible que las potencialidades humanas, acalladas por un sistema represivo, se manifiesten. “Todo lo cual sugiere que la realidad natural del capitalismo reposa sobre la negación de la totalidad

---

<sup>14</sup> Véase, Therese Kaufmann, “Arte y conocimiento: rudimentos para una perspectiva descolonial”, Revista Transversal, marzo de 2011, <http://eipcp.net/transversal/0311/kaufmann/es>.

<sup>15</sup> Herbert Marcuse, *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista* (Madrid: Biblioteca nueva, 2007), 83.

hombre”<sup>16</sup>, en esa medida, algunas manifestaciones del arte vendrían a integrar a la razón lo otro, lo no integrado por las lógicas del sistema.

### **1.1 Arte y hegemonía en los actuales procesos de perpetuación de un modelo de Estado: Colombia y México**

No podrían dissociarse los hechos que han transformado la cultura y la vida cotidiana en América Latina de las formas de implantación de un sistema económico y político mundial. Las últimas décadas, marcadas por el rezago de periodos dictatoriales en algunos países de la región, el surgimiento de gobiernos catalogados como progresistas en otros y los procesos de reimplantación del imperialismo, marcan el panorama general en el que sigue moviéndose el neoliberalismo.

La refundación de la hegemonía estadounidense a través de la guerra contra el narcotráfico en países como México y Colombia, así como su injerencia en las políticas de Estado, han incidido en el desarrollo de los conflictos internos que han vivido estos países en las últimas décadas. En México con la implementación del *Plan Mérida* en el 2008 y en Colombia con el *Plan Colombia* en el 2001<sup>17</sup>, conflictos que además de caracterizarse por violencia de Estado, se han acompañado de la entrega de recursos naturales a la industria extranjera a través de acuerdos mercantiles.

Estos procesos de apertura económica y de intromisión extranjera, van atravesados por otros mecanismos de orden cultural que apoyan ciertas conductas buscando algún tipo de respaldo en las gentes de estos lugares. Un ejemplo de ello podría ser el llamado “escalamiento del lenguaje” que propuso Álvaro Uribe durante su mandato en Colombia, el cual puede verse en algunas acciones como pedir que se escribieran las iniciales de las FARC en letras

---

<sup>16</sup> Ibid., 21.

<sup>17</sup> El *Plan Mérida* y el *Plan Colombia* se establecieron como tratados de seguridad comandados por Estados Unidos. Con estos se dio paso a la guerra contra el narcotráfico, y posteriormente, a la guerra contra el terrorismo, con la que se enmascararon propósitos geopolíticos y económicos en la región. Véase, Gian Carlo Delgado Ramos y Silvina María Romano, “Plan Colombia e Iniciativa Mérida: negocio y seguridad interna”, *El Cotidiano*, núm. 170 (2011): 89–100.

minúsculas (cuando se citara en prensa, investigaciones o programas de TV), o que se fueran trasformando los términos en los que se nombraba al “no uribista”, así, de opositor pasaba a ser enemigo y de enemigo a terrorista y por lo tanto merecedor de castigo y persecución, o uno de los casos más tristes, el de nombrar oficialmente “falsos positivos” a civiles asesinados por el ejército para hacerlos pasar como guerrilleros caídos en combate a cambio de prestaciones y premios económicos. Otro ejemplo se repliega en varias estrategias implementadas en medios de comunicación, como la campaña “Los héroes en Colombia sí existen”, campaña para limpiar el nombre de los militares y a la vez para reclutar más jóvenes para el ejército<sup>18</sup>.

### **1.1.1. Arte y hegemonía**

La vigencia en los conflictos políticos y sociales de la dominación de ciertos grupos sobre otros a través de mecanismos políticos y culturales, hace indispensable traer a colación el concepto de hegemonía desarrollado por Antonio Gramsci (1891-1937) en el cual se apoyará la comprensión de los fenómenos particulares que aquí se refieren.

Como señalan Mónica Szurmuk y Robert Mckee<sup>19</sup>, la concepción de hegemonía que desarrolla Gramsci se compone de tres elementos básicos: el carácter dinámico y procesual, que explica que ésta no se da en un momento específico sino que tiene que estar permanente moviéndose con los cambios históricos y culturales, así como ajustándose a los brotes de resistencia. También está la importancia de entender el papel activo de los grupos subalternos en la historia, ya que las formas de ejecución del poder resultarían ineficientes sin comprender su actividad. Por último, la distinción entre la articulación de lo económico, jurídico y político como fuerzas que se materializan, mientras que la articulación dada entre

---

<sup>18</sup> Un despliegue de este tema puede verse en Fabio López de La Roche, *Las ficciones del poder. Patriotismo, medios de comunicación y reorientación afectiva de los colombianos bajo Uribe Vélez (2002-2010)* (Bogotá: Penguin Random House, 2014).

<sup>19</sup> Mónica Szurmuk y Robert McKee, “Presentación”, en *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* (Ciudad de México: Siglo XXI/Instituto Mora, 2009).

lo ideológico y lo cultural se sitúa en una dimensión discursiva. A través de los primeros, que funcionan como vías, se materializan los segundos.

La irrupción de internet y la integración de dispositivos tecnológicos en la vida cotidiana, han creado una plataforma de alteración en las formas de comunicación y de reproducción cultural a gran escala; la cual es intervenida, muchas veces, por intereses privados, mercantiles o políticos, y de la que también, aunque en menor escala, se han servido iniciativas de resistencia (tal es el caso del zapatismo). La necesidad de mantener el llamado tercer mundo como forma de supervivencia del capitalismo global, ha echado mano no solo de estrategias político-militares sino de la eliminación de una conciencia histórica y colectiva que permita la reproducción del sometimiento de unos pueblos a otros, lo cual ha sido posible a través de formas culturales de interacción.

Gramsci entiende que la dominación no se da sólo teniendo el poder y la fuerza material, sino que ésta debe coexistir con otras maneras de aceptación del poder, las cuales aparecen en las formas culturales de interacción entre dominados y dominadores. La hegemonía, entonces, involucra el uso de aparatos culturales para implantar una visión que acepte y mantenga, aunque no necesariamente justifique, el poder de un grupo social. Es decir, que la falta de control de nuestra propia existencia, que el rol con el cual nos adscribimos en un tiempo específico, es producto de unas relaciones culturales que pueden obedecer a intereses políticos y económicos ajenos a una interacción espontánea entre individuos. La cultura puede ser un campo que sustente al ejercicio de dominación pero también al de resistencia.

Desde el arte específicamente, en Latinoamérica, es en los años sesenta cuando al calor de acontecimientos históricos y sociales determinantes como la revolución cubana, la expansión de la guerra fría y el mayo francés, se empiezan a virar los lenguajes, formas, motivaciones y relaciones del campo hacia necesidades de denuncia y transformación, enfrentándose a contextos de ofensiva militar y control político “directo”. Dice Andrea Giunta al respecto:

[e]n todas partes la vanguardia artística estrechó sus lazos con la política y pasó de entender que el arte contribuiría a la revolución a la certeza de que la revolución se hacía con las armas. Es también entonces cuando los artistas que radicalizaban la vanguardia artística desarrollando una conciencia crítica respecto de las instituciones del arte (crítica a las instituciones que involucraba una crítica del capitalismo y de sus valores, sostenidos por aquéllas) adquieren

una nueva claridad, incluso la certeza, de que el arte dentro de las instituciones no transformará la sociedad. El arte debía hacerse en las calles, vincularse a otras fuerzas sociales involucradas en el cambio político, social y económico<sup>20</sup>.

Para los años noventa, especialmente en Sur América, el carácter contestatario del arte sufre algunas transformaciones. Por un lado, se da cuando los intentos de cambio y toma de poder por la vía armada han fracasado en la región y cuando los comunismos radicalizados son cuestionados. Por otro lado, se dan en medio del despliegue de la tecnología y de internet, lo cual despierta nuevas formas de operación para el arte y para la cultura, pero también para la renovación de estrategias hegemónicas. Un rasgo que se podría señalar en este periodo de transición entre los años noventa y dos mil es el repliegue de los artistas a la institucionalidad.

Esta perspectiva que nos cobija hasta la actualidad, cuenta con su propio encarcelamiento: el de sus formalismos. El arte, al mismo tiempo que puede responder críticamente a aparatos e ideas hegemónicas, también se ve subsumida en una hegemonía interna, propia del campo del arte, la que alberga y reproduce, en muchos casos, modelos de enseñanza (eurocéntricos) y de producción (hacia el mercado).

Algunas de las acciones que realizan los artistas contemporáneos se podrían identificar con interpelar imaginarios, nociones, imágenes, archivos, que pertenecen a cosas dadas por sentado y que resguardan algún tipo de nacionalismo o reglamentación; con el cuestionamiento de los órdenes establecidos y las verdades impuestas. Las obras funcionan incluso como ideas contra hegemónicas de los propios Estados. Las respuestas a la hegemonía desde el arte podrían dividirse, quizás, en dos grandes bloques: el que se ratifica en la idea de contestar al orden establecido con un orden ficticio, cuestionante, denunciante, problematizador, o el que la propone, no más como “invitación a vivir en otros mundos imaginados”<sup>21</sup>, sino en sí misma como forma de alteridad.

No cabe duda que el desarrollo del concepto de hegemonía lleva a identificar la cultura como un campo de acción de alternativas transformadoras; que lleva, al mismo tiempo, a conseguir uno de los objetivos que proponía Gramsci: el de superar la visión dominante de que el único campo de transformación y organización política era el económico. También, lleva a repensar

---

<sup>20</sup> Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?/ When Does Contemporary Art Begin?*, 60.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 21.

el marxismo ortodoxo que contemplaba la cultura como un derivado de las relaciones económicas de producción, donde el sujeto racional, la intimidad, las emociones, la imaginación, la subjetividad de los individuos, su propia consciencia y subconsciencia tienden a quedar disueltas en la consciencia de clase y donde estos factores no materiales sufren de una devaluación política. “La necesidad de transformación radical debe enraizarse en la subjetividad de los individuos mismos, en su inteligencia y sus pasiones, sus sentimientos y sus objetivos”<sup>22</sup>. En términos de economía política, pueden, desde luego, como señala Marcuse, no constituir fuerzas de producción pero para todo ser humano esos aspectos son decisivos y configuran la realidad.

## **1.2 Funcionalización y formulación de la producción artística visual en los contextos de conflicto**

La necesidad de pensar el arte en relación a la política en términos de producción de procesos de subjetivación colectiva, tiene un precedente importante en el enfoque teórico que desarrolla Walter Benjamin en la década de los años treinta y que postula en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*<sup>23</sup>, en el cual se plantea el carácter productivo de la experiencia artística en su posibilidad de generar percepciones sensoriales colectivas. El potencial político de la obra de arte se ha repensado en occidente desde distintas perspectivas con más énfasis a partir de la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días, periodo en el cual se pueden distinguir momentos de reformulación sustancial en las prácticas artísticas que tienen su auge impulsados por contextos de crisis sociales.

El desarrollo de dictaduras y gobiernos represivos en América Latina durante el periodo que se denominó como la Guerra Fría, llevó a algunos artistas y colectivos, de la mano de los conceptualismos, a la experimentación y al desbordamiento de las prácticas artísticas al

---

<sup>22</sup> Herbert Marcuse, *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, 59.

<sup>23</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Ciudad de México: ITACA, 2003).

campo de lo político. La politización del arte apareció como una impetuosa necesidad circunstancial. La retrospectiva a este fenómeno se ha traducido en iniciativas puntuales de investigación y en su incorporación institucional, uno de los casos que destaca en este sentido es el de La Red Conceptualismos del Sur<sup>24</sup>, que ha aglomerado y puesto en circulación algunas de estas investigaciones<sup>25</sup>.

Los contextos de crisis sociales y políticas han servido de detonantes en la producción artística. El carácter productivista de la obra de arte que Benjamín pone sobre la mesa en medio de la avanzada del nazismo en 1936, podría quizás trasladarse a otros tiempos de crisis en este mismo sentido de búsqueda urgente. En América Latina es el clima dictatorial que en países como Chile, Brasil o Argentina, durante los años sesentas y setentas, llevó a pensarse el arte en la vida social. En los dos mil, por lo tanto, cabe la pregunta para el caso de Colombia y México por los modos en que se está planteando el arte contemporáneo allí.

La producción de acontecimientos que marcan una realidad social, conduce a que se produzcan nuevas formas de razonar y con ello la necesidad de actuar distinto. Sin duda, las dinámicas sociales de Colombia y México se han visto alteradas y afectadas por una serie de acontecimientos violentos, lo cual se refleja en los patrones vigentes de racionalidad social y política. Se hace importante establecer cómo en América Latina –en los años sesentas y setentas- hay un corte en las formas de producción del arte, que tiene que ver con unas circunstancias contextuales de dominación/colonización, lo cual impulsa la reflexión sobre cómo los virajes del arte se dan en relación a unos cambios de racionalizar la realidad que son promovidos por acontecimientos sociales o circunstancias de contexto<sup>26</sup>.

Si se intentara dar un diagnóstico sobre lo que presenta el arte contemporáneo, al cual se adscribe el arte que en el presente se produce en estos países, éste podría identificarse con ciertos síntomas que señala Andrea Giunta: marcado por el momento de la intromisión de la

---

<sup>24</sup> “Plataforma de investigación, discusión y toma de posición colectiva desde América Latina. Fundada en 2007” Véase <http://redcsur.net/declaracion-instituyente/>

<sup>25</sup> Al respecto puede verse, Red Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana, Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013).

<sup>26</sup> Andrea Giunta propone entender el arte, la obra, de la mano de la noción de situación -que es diferente de contexto- para decir que las obras mismas al estar situadas intervienen, crean un contexto, no son un resultado o reflejo de uno. Habría que analizar con más detalle; sin embargo, considero que el arte es las dos cosas: al mismo tiempo producto y generador de situaciones.



vida cotidiana, de los objetos, momentos, sustancias en el mundo de la obra hasta excederla, así como por la conquista de la total autonomía del arte y el carácter anti-formalista que privilegia el concepto y la narración, situación que lleva a que se generen nuevos sentidos, cargados de potencia poética y política, como señala la autora (Giunta señala, que aunque se llame contemporáneo al arte del presente, esto no quiere decir que éste trabaje un nuevo paradigma estético)<sup>27</sup>.

Interrogar el arte contemporáneo de México y Colombia respecto al diálogo con el contexto desde el que se produce, no responde a un interés por abordar la cuestión a través de un rastreo exhaustivo y total de casos y tendencias (mucho menos de esencialismos), sino de proponer los procesos de la memoria en o desde el arte como un eje de discusión, producción y estudio en el debate contemporáneo de las artes visuales, pero a la vez como elemento vital en los actuales procesos sociales de estos países.

En la actualidad la construcción e investigación de archivos, así como la revisión de hechos e imágenes del pasado, son algunas de las acciones que hacen parte de las posibilidades de producción que se ha abierto el arte contemporáneo, las cuales inevitablemente hacen emerger el tema de la memoria. Reconstruir, implica traer al presente preguntas e inconformidades. La memoria se convierte en un *instrumento presentista* compuesto por formas de representación contemporáneas y dispositivos conceptuales<sup>28</sup>.

Habrían al menos dos facetas que observar en la producción artística si se quisiera examinar las maneras en que se entabla algún tipo de diálogo y razonamiento de la realidad. Por un lado, se podría hablar de las formas (o los lenguajes) del arte contemporáneo en general, los cuales tienden a ser cada vez más interdisciplinarios y experimentales, caracterizándose por la mezcla de medios de creación (materiales, soportes, espacios, temporalidades), así como por la translación de un medio a otro (de un performance a una foto y de esa foto a una instalación, por ejemplo) y la expansión a distintos espacios públicos o privados.

---

<sup>27</sup> Véase, Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?/ When Does Contemporary Art Begin?*

<sup>28</sup> “Todo aquello que aún no ha sido consensuado en la historia, que no puede volcarse en una cronología, porque no se puede simplificar en un relato oficial la trama sensible del tiempo, o porque todavía existe un profundo desacuerdo respecto de la interpretación del pasado, es activado por medio de obras plenas de referencias históricas” Ibid., 39.

Por otro lado, estarían los asuntos de fondo (contenidos e intenciones) que una pieza o propuesta de arte puede abanderar, y en este sentido podría vislumbrarse de una manera más clara y necesaria la relación con las realidades sociales e históricas de estos países. La subversión y la narración constituyen los dos pilares principales de la relación arte-memoria, los cuales se despliegan en distintas estrategias y articulaciones, con la ficción, el archivo, las significaciones de la materia y el residuo, el espacio público o la esfera pública o las “nuevas institucionalidades” del arte.

### **1.2.1 La estética entre el arte y la praxis radical**

La contemporaneidad del arte abre un amplio espectro de posibilidades de aceptación de formas y modos de hacer, y aunque estos no se puedan demarcar o establecer dada su diversidad y constante cambio, en ellos la intención artística se sigue planteando sobre un eje importante: la estética. Uno de los referentes que introduce la estética dentro de la crítica a la modernidad capitalista, al mismo tiempo que a la ortodoxia marxista, es Herbert Marcuse (1898-1979). Su texto *La dimensión estética*, pone esta discusión en concierto en el arte.

La crítica se basa en que el marxismo le atribuye al arte una función política y un potencial político concreto, que tiene que ver con las relaciones sociales existentes (clases sociales), por lo que según esta perspectiva la obra de arte está ligada y determinada meramente por un interés de clase. Al respecto, Marcuse sostiene que el arte es autónomo frente a las relaciones sociales dadas, también que el potencial político de la obra está en ella misma, en su configuración estética.

Provisionalmente, Marcuse define “la forma estética como el resultado de la transformación de un contenido dado (un hecho actual o histórico, personal o social) en una totalidad autónoma”<sup>29</sup>. La transformación estética, señala, se consigue a través de una remodelación del lenguaje, de la percepción y de la inteligencia, convirtiéndose en el factor que diferencia

---

<sup>29</sup> Herbert Marcuse, *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*, 62.

al arte de lo dado -de la realidad pura y simple, como dice el autor- , y por lo tanto en un constituyente de su autonomía. Se podría entender de manera condensada que la estética en el arte es *el contenido convertido en forma* y que en ella reside la contribución del arte a la lucha política.

La racionalidad estética que Marcuse incentiva a implementar en el arte, arroja la contundente necesidad de plantearse propuestas que entablen orgánicamente una coherencia entre lo que se quiere decir y la forma, los modos en que se hace (es decir, no podemos plantear la revolución con discursos y formas conservadoras, no podemos llamar a la creatividad y a la inventiva con formas tradicionales). Cabe añadir también que esta es la razón por la que en una obra de arte ninguno de los elementos que la componen puede ser sustituido. Otro factor que sugiere la estética en el arte es la convergencia de lo razonable y lo sensible<sup>30</sup>.

La autonomía que dice haber alcanzado el arte en lo contemporáneo, podría, siguiendo a Marcuse, fungir como representante de un sujeto que carece de ella. Las transformaciones que posibilita el campo del arte podrían plantearse en dos sentidos: 1) el que presenta un cambio radical en su estilo y técnica, pudiendo estar dentro de una vanguardia artística, que al mismo tiempo indica cambio en ciertos patrones de concepción social, fuera del arte; 2) podría ser el que en virtud de sus características estéticas, pone en tensión y expone el juego de relaciones de dominación-dominados<sup>31</sup>.

Marcuse nombra tres facetas del arte: denuncia, acusación y promesa. Leídas desde lo contemporáneo, estas estas tres dimensiones que plantea el autor sobre los alcances del arte podrían verse vigentes. Sin embargo, cabría cierta reevaluación de las posibilidades y límites

---

<sup>30</sup> “Marcuse encomienda a la actividad estética la fusión conciliadora de razón y sensibilidad”, que quiere decir reconciliación entre realidad y placer. Una interpretación de lo que Marcuse intenta proponer es que en la dimensión estética de la obra se encuentran tanto lo razonable como lo sensible, aunque en el texto se señala cierta empatía con el entendido de Kant, en el que la experiencia estética se manifiesta en la pura forma de un objeto y que en ella no tienen por qué intervenir la realidad cotidiana y la experimentación racional del mundo, lo cual es contradictorio para el mismo postulado de Marcuse .Ibid., 33.

<sup>31</sup> Dice Marcuse, frente a la segunda opción, que así se vislumbrará “el horizonte de cambio y liberación”. Considero que el arte no puede prever ni encargarse de semejante tarea, pero sí de llegar hasta el punto de poner sobre la mesa discusiones, relaciones, evidenciar cosas, permear situaciones, subvertir discursos, etc.

de estas, particularmente de la tercera (promesa), pues se hace complicado identificar o establecer hoy en el arte algún interés o capacidad de anunciar transformaciones en nuestro sistema de relaciones. Lo que sí, plantea una *poética política* que hace ver cosas, las saca a la luz, muestra debilidades, contradicciones, puntos de fuga del sistema, etc.

No podría negarse la distancia existente entre la mayoría de cosas que se producen en el arte y la praxis radical, o las relaciones cada vez más palpables entre el mundo del arte y el mercado, lo cual es hoy bien sabido y aceptado entre los artistas. No obstante, podrían plantearse algunas preguntas al respecto: por un lado, aunque se señale fantásica la idea de que el arte puede intervenir en la cotidianidad de la vida, ¿la producción misma de significados, ideas y conceptualismos que propone el arte contemporáneo no está operando ya en ella?, y por otro lado, si bien, el sistema económico ha llegado a imponerse sobre el arte, determinando su valor mercantil, ¿éste puede determinar lo que una obra de arte es y afirma?

La propuesta de Marcuse, finalmente, es un rescate tanto de la individualidad como representación colectiva, como de la emancipación que puede darse con la generación de una conciencia crítica a través del arte, del cual la estética es constituyente y fundamental. Esto ayuda a sostener que al igual que la educación, el arte no podrá declarar su capacidad para cambiar las condiciones del mundo en el que vivimos, pero quizás si para remover –aunque sea en pequeñas proporciones- la conciencia y los impulsos de las personas capaces de cambiarlo, en este sentido, la educación y el arte se encuentran en objetivos pero no en rutas ni formas.

### **1.3 La memoria como terreno fértil de lo político y lo artístico en Colombia y México**

La memoria es un asunto esencialmente político, en el cual se disputa no sólo el control del pasado, sino del presente y del futuro. La memoria constituye un campo de batalla en el que se juegan no solamente interpretaciones sobre el pasado sino proyectos para hoy y mañana. Por esa circunstancia, la expropiación de la memoria de los vencidos y sus luchas es un objetivo prioritario de los vencedores, para erradicar cualquier semilla que brinde esperanza y consuelo de un mundo diferente, y para que se acepte el orden existente como el único posible y deseable.

Renán Vega Cantor, “Algunas ideas sobre el papel del historiador crítico en Colombia”

La memoria en sus dimensiones individual y colectiva, es un componente y constituyente fundamental de los pueblos, por lo que merece un trabajo intelectual diversificado. Este texto propone el arte en tanto complejo de conocimientos, prácticas y sensibilidades siempre en movimiento y renovación, como un lugar desde el que se puede hallar algún tipo de injerencia social a través de su relación con la memoria. De esta manera, se propone la memoria en su capacidad de activación de lo político en el arte y simultáneamente en otros espacios de la vida social.

Este apartado intenta definir categorialmente la estética, la poética y lo político (y la política) como herramientas de análisis de un conjunto de casos, a través de los cuales se pretenden estudiar: la comunicación, la institucionalidad y la materia, considerando a estos como lugares importantes desde los que se puede hallar una reflexión sustancial en torno a la relación arte-memoria en la contemporaneidad de México y Colombia.

### 1.3.1 La poética

El arte es un hecho social, que depende del crítico, del artista, del curador, del público, incluso, del comprador. No está dado por la naturaleza (al igual que la cultura misma), sino que es una creación, un artificio de un individuo o de una colectividad. La poética hace parte de los procesos de producción de una obra de arte; entabla necesariamente un diálogo entre el creador y la realidad, esto es, entabla un tránsito a través del lenguaje -y no exclusivamente del lenguaje verbal-, que hace posible que el arte presente una dislocación con respecto a la realidad (que se diferencie e incluso que se oponga).

En ese sentido, en el arte la poética es constitutiva; su permanecía en los diferentes periodos históricos del arte hasta llegar a lo contemporáneo, encuentra gran variabilidad en los preceptos teóricos sobre los que se funda. Aristóteles, por ejemplo, plantea que el arte tiene sus límites de representación: el asco, lo nauseabundo, lo corpóreo, es lo único que no puede ser re-presentado, pues se perdería la distancia entre objeto y sujeto, sin embargo el arte contemporáneo rompe totalmente esta distancia, incluso construyéndose sobre su opuesto, sobre la inclusión en la obra de momentos, substancias u objetos presentes en la vida cotidiana.

Por otro lado, la noción misma de representación es cuestionada, pues puede entenderse como aquella que limita y deja en superficie al evento o a la intención artística. Si al representar se intenta imitar la realidad, en el arte no habría poética alguna, sino una reproducción simple de la realidad. Las discusiones sobre ello en el campo del arte, han llevado a postular a la obra no en este sentido de la representación, sino en la facultad de presentar una ruptura con la realidad dada<sup>32</sup>. Otra perspectiva puede ser la que sin desviarse de lo anterior, entiende que esa nueva o creativa presentación de la realidad, se hace a partir y a través de significados, formas y eventos que provienen de una realidad dada de antemano.

Las formas de intervención del arte contemporáneo podrían clasificarse en dos grupos: el que interviene en el campo de la significación, del lenguaje, de las ideas (que reproduce la

---

<sup>32</sup> Bolívar Echeverría, “De la Academia a la Bohemia y más allá” (Ciudad de México: Era, 2010).

relación artista-espectador) y el que, sin desligarse del primero, actúa de manera más directa, interviniendo en las formas de organización social o en las condiciones de vida de otros en alguna medida (como el arte colaborativo, arte en comunidad o el mismo activismo artístico). En ambos, lo poético sigue siendo constitutivo vertebral, al igual que la estética, por más expansiones que el arte tenga, su misma condición, en tanto arte, lo obliga a regresar a sus principios, sin ellos, puede la intención artística diluirse.

En una obra de arte confluyen una serie de elementos de distinta proveniencia, como: objetos cotidianos, textos, imágenes, referencias históricas, espacios etc., con los que se genera un diálogo multidireccional, que no obedece a un único y superior principio lógico. Se podría pensar que el arte va más allá del principio dialéctico de contradicción, que basa la afirmación -la identidad- de algo, en su negación y que en el diálogo propiciado entre cosas, significados, sentidos aparentemente distantes e irreconciliables, radica la poética, encargada de generar otra realidad, que ya no es la de los objetos, sustancias o contextos aislados, la de la tesis o la antítesis.

El lenguaje, dice Octavio Paz, hablando desde el poema y la poesía, es significado, sentido de esto o aquello; las palabras esconden un sentido que apunta hacia las cosas, las señala, pero nunca las alcanza, añade, que las palabras pueden ser explicadas con otras palabras y que lo que diferencia el poema de un conjunto de frases ordinario, es la facultad de recrear aquello que se intenta expresar sin limitarse a la descripción, reproduciendo una realidad plural y a la vez otorgándole unidad. El poema constituye su propio sentido<sup>33</sup>.

Pero no sólo las palabras engloban sentido y significado, el movimiento, las cosas, los espacios también poseen un sentido y aún más, una historia. Como señala Paz, el sentido no sólo es el fundamento del lenguaje sino de la realidad. Aunque se asocie la poética con la expresión verbal, con la poesía, la poética puede estar, construirse de otros soportes. Algo puede ser poético sin ser poema, razón por la que no sobra hacer la distinción de las formas poéticas, pues la experiencia poética puede o no construirse con palabras. La poética en el

---

<sup>33</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993).

arte contemporáneo no se restringe al uso de palabras y acciona desde el lenguaje, en un amplio sentido.

Sin duda, puede encontrarse una raíz común entre la poética que refiere las artes visuales y la que señala Octavio Paz en el poema. La poética es uno de los elementos que confiere cierta autonomía a la creación artística, la hace dejar de ser instrumento para decir algo, en ese algo, de modo que son en sí mismas sentido: palabras y objetos, momentos y espacios; lo que está detrás de todos estos es significación. En este sentido, tal vez, y solo como enunciación, se podría rescatar lo que Aristóteles sugería en cuanto a la importancia de fijar el foco de atención en la percepción.

Paz señala como para la tradición oriental la verdad es una experiencia que cada quién vive de distinta manera, lo cual la hace inefable; como cuando se interpreta o experimenta una obra de arte. Él enuncia como en el sentido estricto de comunicación, una experiencia vivida no podría ser explicada en palabras y por tanto no transmisible conceptualmente; sin embargo, una de las características del arte contemporáneo es precisamente su soporte conceptual, incluso denominándose para algunos casos *arte conceptual*. El dilema es que, sí es cierto que la experiencia vivida es intransferible, pero la obra, construida de concepto puede exponerse siendo la misma conceptualmente a muchos, solo que cada uno tendrá su experiencia frente al mismo soporte conceptual, que siempre tendrá algo de común (cultura) y algo de distinto (individuo), de intransferible. Lo que intenta sostener esto es que el tratamiento conceptual de una obra de arte no anula su estructura poética.

Un ejemplo de las convergencias entre poética y arte conceptual es señalado por Luis Camnitzer, quién en sus estudios sobre arte conceptual latinoamericano, menciona como en sus orígenes éste estuvo nutrido por desarrollos poético-literarios, así como por la política y, por supuesto, por los precedentes de las artes visuales. Al respecto, exalta la figura de Jorge Luis Borges (1899- 1986) del cual menciona – entre otras cosas- que:

proveyó una manera de ver y pensar; una especie de metodología del pensamiento que fue extremadamente importante y que marcó a los intelectuales y artistas, particularmente a aquellos de nosotros educados en el Cono Sur de América Latina. Borges ejemplificó el proyecto de armar un campo coherente de investigación desde las distintas disciplinas del



conocimiento, la memoria y la fantasía, y desde las nostalgias reales e inventadas<sup>34</sup>.

Al final, la poética puede entenderse como el engranaje consciente entre elementos discursivos, posibilita una estructura sígnica y un lenguaje (en el caso de las artes visuales, visual) que además de transmitir una intención, se encarga de seducir a las colectividades. La poética es un elemento clásico (greco-romano) que sigue operando en lo contemporáneo. Aunque aparentemente no tenga un lugar completamente enunciado y demarcado en los procesos de producción de las artes visuales, la poética sin duda es constitutiva y vertebral, hace que las intenciones discursivas sean posibles.

### 1.3.2 La estética

En una situación donde la miserable realidad sólo puede transformarse mediante la praxis política radical, interesarse por la estética exige justificación. (...) Parece que el arte, como tal arte exprese una verdad, una experiencia, una necesidad que, aunque no penetre en el dominio de la praxis radical, sea componente esencial de la revolución.

Herbert Marcuse, *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*

Teóricamente, la estética se ha albergado dentro de los estudios filosóficos, en muchos casos, asociándola al entendimiento del arte; sin embargo, pensar la estética en las circunstancias actuales de la contemporaneidad artística y de circunstancias sociopolíticas en México y Colombia, lleva a plantear la estética en una implementación diversificada y en escenarios extra-artísticos. ¿Podría pensarse la estética independizada del arte y el arte independizado de la estética?

Durante los últimos años hemos visto experiencias que han contado con una capacidad expresiva que ha echado mano de recursos, sino propios del campo artístico visual, sí de la estética, la comunicación y los medios masivos. La puesta en escena del *EZLN* en México y

---

<sup>34</sup> Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* (Bogotá: HUH, 2012), 158.

años atrás el lenguaje simbólico visual del M-19 en Colombia, el uso político de las redes de información en internet y las propuestas performáticas de *Yo soy #132* o del movimiento estudiantil colombiano entre el 2011 y 2012, dejan ver la pluralidad de lugares en los que se adopta la estética como componente importante de su acción.

La vinculación que se hace entre estética y emancipación ha sido tal vez lo que ha mantenido en el arte un interés y una implementación constante de la estética<sup>35</sup>. Pareciera que si existe algún potencial emancipador en el arte este tiene necesariamente que ver con la estética, o es la estética misma del arte. Lo que sugieren estas experiencias recientes es que la estética no es una dimensión exclusiva del arte y que hay eventos que involucran la estética sin ser propiamente artísticos o surgidos de una tradición artística, y que el arte, por el contrario, pareciera seguir condicionado a su dimensión estética.

La dimensión estética está presente en todo proceso político. La guerra, el conflicto, las violencias que se viven en México y Colombia despliegan significaciones y formas sensibles que circulan y se reproducen como expansores de estos hechos. Para 1939, Walter Benjamin en su ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, lanzaba la exigencia de “la politización del arte como respuesta comunista a la estetización fascista de la política”<sup>36</sup>, lo cual abrió muchas especulaciones sobre las formas en las que el arte podía servir a la emancipación de los pueblos. Sin embargo, lo que ha advertido la historia del arte es que en ese intento de politización, el arte puede llegar a caer en la estetización de la política y entonces perder su condición de arte.

La estética, no es entonces un conocimiento circunscrito a la dominación o a la emancipación, así como no se ubica exclusivamente ni en el campo del arte ni en el campo de la política. Lo que sí se podría decir es que es un componente del arte en el que pueden detonar conexiones con lo político, incluso con la política. La estética funciona como una especie de puente entre la significación, la idea, el concepto y la forma sensible que es capturada por el espectador. Se ubica, por un lado en lo formal, en la forma, y por otro en el valor de uso de la experiencia, en lo que se puede hacer y lograr con ella, lo cual resulta muy valioso en el contexto actual,

---

<sup>35</sup> Al respecto puede verse, Mariana Botey y Cuauhtémoc Medina, Coords, *Estética y emancipación: fantasma, fetiche, fantasmagoría* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2014).

<sup>36</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 99.

en el que la reacción ante la acción punitiva de los Estados, parece optar cada vez más por este tipo de ámbitos.

La estética, por tanto, requiere la condición de ser experienciada; en ese sentido valdría la pena citar el trabajo de Nicolas Bourriaud *Estética relacional*, en el que se propone el arte como un dispositivo que genera experiencias y relaciones entre sujetos a partir del contacto con la obra. El arte relacional aspira a crear un efecto comunitario en el que los sujetos ya no sean espectadores sino protagonistas y posibilitadores de una práctica artística que pueda tener alguna repercusión política<sup>37</sup>.

No obstante, este argumento resulta insuficiente para algunos autores como Néstor García Canclini<sup>38</sup>, quien señala cómo hasta ese punto al que llega Bourriaud no hay un contenido ni una actividad política real, ya que más allá de declarar que las relaciones y la coerción comunitaria es necesaria para la implementación política del arte, aquello relacional debe contar con un proyecto encaminado a algo. Por lo cual, él va a decir que en el arte la estética se ha mantenido como la preservación del valor de la forma sobre la función, dice al respecto:

[a] esta altura, la estética sobrevive no como un campo normativo, sino como un ámbito abierto donde buscamos *formas* no separadas radicalmente de todo tipo de función, *representaciones* más interesadas en el conocimiento –incluso de lo que no existe– que en la verdad, *experiencias* despreocupadas por algún tipo de trascendencia e interesadas, más bien, en abrir posibilidades en un mundo sin normas preestablecidas<sup>39</sup>.

Más allá de los cuestionamientos a la efectividad, que en términos emancipatorios o políticos pudiera tener la dimensión estética del arte, una reflexión importante está en reconocer que es la estética la que permite a unas ideas ser puestas en el plano de lo sensible común a través de la forma. En ese sentido, la estética podría ubicarse allí, en la capacidad de poder conectar unas ideas dispuestas en una pieza de arte, en una intervención pública, en una acción colectiva, con la razón y la sensibilidad del espectador, y en los casos más afortunados, a unos espectadores con otros.

---

<sup>37</sup> Nicolas Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007).

<sup>38</sup> Véase, Néstor García Canclini, “A qué llamamos estética y de quién necesitamos emanciparnos”, en *Estética y Emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2014).

<sup>39</sup> *Ibid.*, 269.

Regresando al contexto del texto, una última reflexión estaría en que ante las circunstancias sociopolíticas que atraviesan las sociedades mexicana y colombiana, en algunos sectores de la comunidad artística de estos países, impera una necesidad de decir, de contarle al otro, de emparentar con el otro (el otro no artista, en muchos casos), por lo que la idea o el concepto encapsulado resultaría insuficiente para este fin, y por el contrario, necesita de la estética.

### 1.3.3 Lo político y la política

Hablar de lo político en el arte que se ha producido en los últimos años en Colombia y México requiere empezar por generar algunas claridades sobre la diferencia entre *lo político* y *la política*. Este apartado retoma el análisis que Bolívar Echeverría hace al respecto, para ponerlo en diálogo con el arte contemporáneo<sup>40</sup>.

Echeverría señala que producto de una modernidad capitalista dominante, se implantó la idea errada de que todo *lo político* está subsumido por la actividad de *la política*. Bajo este supuesto, la puesta en práctica de lo político, que es la capacidad de hombres y mujeres de designar sus propios destinos, de “fundar y alterar la legalidad que rige la convivencia humana, de tener a la socialidad de la vida humana como una sustancia a la que se le puede dar forma”<sup>41</sup>, sería un ejercicio practicable y pensable sólo por un sector de la sociedad enfocado en la política.

La política por su parte, está compuesta por un ejercicio sostenido de lo político en la cotidianidad, se concentra en organizar e institucionalizar la voluntad de la comunidad en dos sentidos, el que prepara y el que completa la acción transformadora en una sociedad. Hay, sin embargo, un lugar peligroso en la política, que es el que Echeverría señala como *política pura*, que es esta política pragmática ejercida por una “clase política” particular, por un fragmento de la sociedad de corte oligárquico al que se le atribuyen y se auto-atribuyen

---

<sup>40</sup> Véase, Bolívar Echeverría, “Lo político en la política”, en Ensayos Políticos (Quito: Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados, 2011).

<sup>41</sup> Ibid., 169.

las actividades “en torno al estrato más alto de la institucionalidad social, el del estado”<sup>42</sup>, sobre el cual se superponen, muchas veces, intereses privados y mercantiles sobre los comunitarios.

Existe también lo político que se da en el terreno de lo estético, lo imaginario y lo virtual, en éste se podría ubicar el trabajo artístico que podría reconocerse con aquello que el autor define como un “trabajo a-político”; aunque paradigmáticamente, también como un momento político por excelencia, ya que parte del arte, en especial aquel que se da en contextos de conflicto, se piensa como fundamento la socialidad de la vida humana: la cuestiona, instauro otra, se burla, la niega, la denuncia, la celebra. Lo político en el arte mueve y pone en escena, cuestiona sucesos, indaga y problematiza, muchas veces a raíz de cosas que tienen que ver con la actividad política, pero no necesariamente; el arte puede crear nuevas formas de leer y manifestarse sobre la política, pero también sobre las formas de socialidad en sí mismas.

En estos tiempos en los que la política se ejerce en muchos casos como una forma de control, de aplicación del poder, de neutralización de los antagonismos, el arte pareciera una estrategia de supervivencia de lo político, de una *cultura política* -en términos de Echeverría- Aun así, sigue permaneciendo una creencia generalizada (infundida en parte, por las ahora llamadas “industrias culturales”) de que el ejercicio político es un asunto exclusivo del Estado, lo cual refiere Echeverría conduce a un empobrecimiento sustancial de la *cultura política*. El peligro de no reconocer que lo político está presente en cómo pensamos y hacemos diariamente nuestra socialidad a través de diversos canales, dentro de ellos el artístico, está en el riesgo de perder nuestra cultura política, lo cual sería subsumirse ante el sistema que nos gobierna, entregarse sin cuestionamientos al modelo neoliberal que atraviesa tan evidentemente los contextos actuales de países como Colombia y México.

No obstante, autores como Gerardo Mosquera señalan el ya evidente, y tal vez más grande problema del arte actual, y es que su público es cada vez más reducido. Pocos son los que pueden entender y desglosar los significados de las obras y ser impactados por ellos más allá

---

<sup>42</sup> Ibid., 170.

de tener un acercamiento superficial<sup>43</sup>, lo cual no quiere decir que el arte para adquirir validez deba ser entendible por todos y renunciar para ciertos ámbitos a su condición de hiperespecializado.

El arte como cualquier área, tiene conocimientos de interés y manejo para especialistas. Lo que se quiere sugerir es que para el caso de las obras que se proponen en lo político, caer en el cerco del encapsulamiento de ideas que a veces producen piezas que podrían llamarse hiperespecializadas (por su auto referencialidad a eventos, obras y personajes de la historia del arte, por ejemplo) podría ser contradictorio si lo que se quiere es plantearlo dentro las posibilidades de participar en la cultura política.

Algunos de los esfuerzos del arte por expandirse a otros públicos y territorios han estado en las interconexiones que se han generado con distintos campos de conocimiento (tecnología, ciencia, psicología, pedagogía etc.), así como su puesta en escena en lugares públicos u otros que de primera mano no tienen que ver con el arte. A pesar de ello, y entendiéndolo desde Echeverría, estos proyectos no pasan de lo político a la política (y muy posiblemente no sea su intención), ya que por lo regular estos o regresan al museo convertidos en objetos de registro, y por lo tanto a su público habitual o se quedan en una mera representación de la política.

Podría decirse que las limitaciones que presenta el arte ante el campo de la política tienen que ver con su propia esencia y sus características, pues el arte se mueve en el campo de las significaciones y es su prioridad generar creación en términos estéticos, conceptuales y artísticos más que una acción pragmática. Por lo tanto, las limitaciones a lo político en el arte, son resultado de los saberes con los que éste conocimiento/práctica se inscribe en el mundo. En ese sentido, se podría reconocer la validez del arte de trabajar en el terreno de lo político, y posiblemente aportar desde allí a una *cultura política*; lo cual quizá pueda estar condicionado a que éste se mueva en y desde la esfera de lo social, pensando en el sujeto, haciéndose inteligible, apelable, conocible.

---

<sup>43</sup> Gerardo Mosquera, *Caminar con el Diablo* (Madrid: EXIT Publicaciones, 2010).

Sobre las distinciones entre la política y lo político en el arte contemporáneo, se podrían hacer al menos dos menciones más, por un lado, que trabajar en lo político puede o no estar desligado de la política. La política, como se mencionaba al comienzo, podría entenderse como el ejercicio sostenido de lo político concretizado en la institucionalidad, así que indirectamente, el hacer en lo político puede contribuir a la política, pues la política se nutre de éste.

Por otro lado, que al ser inevitable desligar la actividad política de su concreción a través de las instituciones, se podría cuestionar, en el terreno de las instituciones artísticas cómo se ha operado, cuál es el potencial y la posibilidad de que el arte afecte en el terreno más pragmático de la política a través de sus instituciones, esto teniendo en cuenta que las instituciones para la producción artística y el campo del arte en general, siguen siendo un lugar importante que legitima, financia, difunde y administra gran parte de la actividad que sobresale en el campo del arte. Valdría la pena por lo tanto, ver lo político en el arte contemporáneo colombiano y mexicano, pero también ver su relación con la política a través de sus instituciones.

## **Capítulo II**

### **Memoria(s) sensible(s): substancia, cuerpo y rastro**



El arte genera momentos de significación que puestos en la vida social en forma de objetos o situaciones, contienen la capacidad de cuestionar, movilizar y/o comunicar realidades particulares. En este sentido, se propone analizar la materialidad que ha constituido en los últimos años algunas de las propuestas artísticas que se han generado en México y Colombia, y que en gran medida, establece un diálogo con la violencia que han desatado los conflictos internos en estos países. Aún al disponerse en un objeto o situación con autoría individual, las obras pueden generar una identificación y un tejido entre las memorias de toda una comunidad. Este capítulo presenta la materia en su referencialidad de signos y hechos comunes.

La memoria es una invención, un ejercicio presentista que involucra olvidos, recuerdos y ficciones. Recordar es uno de los procesos que componen la memoria; el recuerdo compuesto de informaciones y datos, pero también de emociones, afectos y sensibilidades, puede ser traído al presente por medio de su reactivación o provocación en el arte. Por esta razón se propone la categoría de *memoria sensible* para analizar cómo la materialidad que compone algunas obras de arte, a la cual se accede a través de nuestros sentidos, es un puente dialógico entre sensibilidades individuales y colectivas en torno a la memoria.

Tanto el recuerdo individual como los recuerdos que confluyen en contextos comunes y compartidos, están sujetos a momentos y formas específicas de activación, ya sean de carácter espontáneo o planificado. La substancia, el cuerpo y el rastro, son recursos que los artistas exploran, utilizan y estudian para hablar de la memoria y de la tensión entre tiempos y conflictos sociales, muchas veces atravesados por hechos violentos.

## 2.1 La materia narrativa, intervenida y re/creada: el rastro

Una de las maneras que han encontrado los artistas contemporáneos para hablar de su realidad, ha sido la extracción de fragmentos de ella y su recomposición en las obras. Desde Oscar Bony, en 1968 en Argentina, cuando como obra de arte presentó a una familia obrera, a la que le pagó el doble del salario que recibirían en un día, para que hicieran sus labores cotidianas en el lugar de exposición, hasta los muchos y variados readymeades.

En Colombia, uno, sino el mayor exponente de esta práctica, ha sido Rosenberg Sandoval. Un artista, que se reconoce desde la cotidianidad de un colombiano promedio, al que lo tocan las vicisitudes de las condiciones sociopolíticas del país. De origen campesino, él junto con su familia, fueron desplazados por la violencia hacia la ciudad de Cali, donde se asentaron desde los años sesenta. Al respecto de su decisión de ser artista, dice:

[e]studié arte por razones éticas, estéticas y morales, y siendo adolescente tenía que decidir: o me meto a la insurgencia y soy un líder guerrillero, o me convierto en delincuente lúcido o soy un artista transgresor, entonces dije: no, voy a hacer arte. Eso fue lo que pensé y lo que hago porque es donde me siento más amplio, coherente y preciso. El arte tiene ese filo de libertad<sup>44</sup>.

Su producción inicia en 1980, haciendo énfasis en el performance y las instalaciones, que se caracterizan por la exposición de la realidad en la que vive a través de la acción y las materialidades –en muchos casos- efímeras que componen su obra: la lengua de un sindicalista asesinado, el cabello de un preso político, el mugre de un indigente, fragmentos de pared de un sector marginal de Cali, entre otros. Su obra al ser extracción y presentación energética y discursiva de la realidad, permite hablar de éstas en su mutua alimentación. Del artista en su realidad y de la realidad en las obras; de la datación de estas en un momento y circunstancias particulares, no como objetos aislados de historias personales y de realidades sociales.

---

<sup>44</sup> Hans-Michael Herzog, ed., “Conversación entre Hans-Michael Herzog y Rosenberg Sandoval”, en *Cantos / Cuentos colombianos. Arte Colombiano contemporáneo* (Zurich: Daros-Latinoamérica, 2005), 206–28.

El trabajo de Sandoval ha venido operando como un proceso artístico paralelo a las consecuencias sociales y políticas desatadas, en parte, por el conflicto armado interno de Colombia. Su obra denota cómo este conflicto ha marcado las relaciones entre los individuos y al individuo mismo desde su corporeidad. El caso de la producción artística en medio de una guerra, en el que paralelo al deseo de hacer memoria, se trabaja sobre un malestar en el presente inmediato, es el caso de Rosemberg Sandoval, quién expone al espectador piezas poéticamente constituidas por una especie de materia narrativa (substancia, cuerpo y rastro).

La conceptualización de la materia, así como el posicionamiento político, ético y estético a través de ella, hacen de la obra de Sandoval una referencia a partir de la cual se pueden analizar los hilos tensores entre obra de arte, narrativa y realidad en Colombia. Uno de los trabajos a través del cual se intentará dar razón de ello es *Venus escolar*, una pieza compuesta de dos botas de plástico coloquialmente llamadas “botas pantaneras”, usadas característicamente por campesinos e integrantes de grupos armados rurales. La pieza consiste en la intervención de una de las botas, cortada con un instrumento quirúrgico en forma de zapato escolar de niña.



Rosemberg Sandoval  
*Venus escolar* (Múltiple)  
2012 – 2014

A *Venus escolar* le antecede el performance *Venus*, realizado entre el 2000-2007, en el que el artista camina sobre uno de los bordes de la Vía Panamericana Sur, con la bota puesta en el pie derecho pisando el campo, y con el pie izquierdo, calzado con el ya transformado zapato escolar de niña, el asfalto de la carretera.



Rosemberg Sandoval  
*Venus*  
2000 – 2007

Una de las interpretaciones que puede dársele a *Venus escolar*, transporta a un fenómeno que ha marcado la historia del país y de sus habitantes: el desplazamiento forzado de campesinos (causa también del conflicto armado), que llegan a la fuerza a asentarse en ciudades capitales, dejando atrás sus costumbres, su tierra, pertenencias, sus modos de vida y de trabajo. Otra interpretación, puede estar en el reclutamiento y la participación de menores y jóvenes que se ven forzados, en muchos casos, a abandonar la escuela para entrar a algún grupo armado (ejército, guerrillas, grupos paramilitares).

El desprendimiento de un rol para convertirlo en otro, es en ambos casos, un acto absolutamente violento que emplea al cuerpo como un arma y residuo de guerra, despojándolo de cualquier valor individual o humano –incluso-. Este desprendimiento, esta redefinición del cuerpo humano a través del cuerpo de la bota, es lo que el artista pone sobre la mesa con esta pieza.

Colombia reporta las cifras más altas en términos de desplazamiento forzado en Latinoamérica, 6.459.501 personas desplazadas hasta diciembre del 2014<sup>45</sup>. La complejidad de esta problemática, esta aunada al control y despojo del territorio por parte de actores armados (sobre todo grupos guerrilleros y paramilitares<sup>46</sup>) para diferentes fines, entre los que se pueden destacar: explotación minera legal e ilegal y control de rutas de narcotráfico<sup>47</sup>. El trasfondo de esta situación, muestra para los recientes informes sobre el conflicto en Colombia, que aunque se remita el desplazamiento forzado a la confrontación armada entre grupos, detrás de ello existen también intereses y alianzas entre empresarios, narcotraficantes y políticos.

La memoria es un refugio de la identidad y constituye, en muchos casos, el deseo del retorno para el desplazado. El drama que ha significado para millones de personas abandonar sus bienes pero también su entorno cultural, sus amigos, sus prácticas, se ha visibilizado muy poco en el país<sup>48</sup>. La memoria, transporta eventos y motivaciones de todo tipo, nos compone individual y colectivamente; sin embargo, son algunos individuos los que con su trabajo logran agenciar procesos de memoria, de manera que uno de los puntos que se podría señalar es cómo el artista a veces se convierte en un sujeto que agencia o activa procesos de memoria

---

<sup>45</sup> Dato aportado por el RUV (Registro Único de Víctimas).

<sup>46</sup> Aunque en menor grado, no hay que desconocer la participación del ejército colombiano en el desplazamiento forzado, por omisión o por alianzas con los grupos paramilitares.

<sup>47</sup> Gonzalo Sánchez, Director del Centro Nacional de Memoria Histórica, señala: “Llaman la atención los autores de este informe, por ejemplo, sobre el hecho de que en 2011 el 87 por ciento del desplazamiento forzado provino de los municipios mineros-petroleros, y que para esa misma época se hizo evidente para los observadores que Colombia fue uno de los países de América Latina que registró mayor inversión en tierras, acaparamiento y presencia de grandes inversionistas en tierras provenientes de otros países de la región” Centro Nacional de Memoria Histórica, “Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia” (Bogotá: CNMH - UARIV, 2015), 18.

<sup>48</sup> Un trabajo que desde la fotografía se ha comprometido con esto es el de Jesús Abad Colorado. Véase, Jesús Abad Colorado, *Mirar de la vida profunda* (Madrid: Planeta, 2015).

a través de sus obras, que aunque producto, muchas veces, de una iniciativa individual, se conectan con una realidad macro social.

Uno de los recientes informes al respecto, afirma que en Colombia el 99 por ciento de sus municipios han sufrido de episodios de desplazamiento forzado y que el 87 por ciento de los desplazamientos han sido en zonas rurales del país. El desplazamiento forzado en un país mayoritariamente rural y campesino, no es un hecho aislado, ni ajeno a muchos colombianos, por el contrario, ha constituido una violencia sistemática que ha operado por décadas. Incluso, los abuelos de muchas de las personas asentadas en las ciudades, vivieron el hecho del desplazamiento en la época de la violencia bipartidista (de mediados del siglo XX), en la que de los 11 millones de habitantes que tenía el país en ese momento, en su mayoría campesinos, 2 se desplazaron hacia las ciudades<sup>49</sup>.

Si puede concebirse el recuerdo como parte de los procesos de la memoria, una pregunta en sintonía con el arte es ¿Qué es lo que se puede recordar en o con las obras de arte? En la pieza de Rosemberg Sandoval se pueden hallar distintos matices de recordación, que a su vez se relacionan: 1) el que refiere a hechos concretos, a vivencias directas, 2) el que apela a un estado de cosas, a recuerdos que aunque no se amarran directamente a un hecho sí se enmarcan en una situación social, por lo que otros recuerdos con otros contenidos relacionados, pueden potencialmente detonarse con esta pieza, y 3) el de las sensibilidades que atraviesan el recuerdo y que también lo componen, aquel matiz de emociones y afectos que guían el recuerdo pero que muchas veces es invisibilizado.

Otro punto sobre el que se puede reflexionar a través de *Venus escolar* son las formas y los momentos en que se recuerda. Pareciera que hubieran destinadas ciertas condiciones para el recuerdo, momentos en los que hay una disposición a recordar, como las fechas conmemorativas, o lugares a los que vamos para mirar con más atención y detalle que en cualquier momento rutinario, como los museos, los álbumes o los monumentos. La forma en la que *Venus escolar* está constituida, engloba varios elementos, a nivel poético, político

---

<sup>49</sup> Véase, Centro Nacional de Memoria Histórica, “Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia”.

y estético, que dan lugar a que ésta sea una obra que potencialmente llegue a activar recuerdos o a moverse en el campo de la memoria, de lo artístico y de lo político simultáneamente.

Lo poético, estaría en la conjunción de significados, entre los que ya tienen un tipo de botas producto de su uso, y los que se le agregan a través de su intervención y titulación de la obra. Este conjunto de significados aparentemente distantes, configuran un nuevo sentido dispuesto en la obra: “Venus”, como la marca de zapatos escolares colombianos o “Venus” como la antigua diosa romana del amor. Las botas que podrían usar un campesino, un militar o un guerrillero transformados a medias –al ser solo uno de los dos- en zapato escolar a través de un procedimiento quirúrgico, el corte que se hace a la bota, que ya en sí mismo es un desprendimiento de la forma inicial de algo por otra cosa, y su intervención con un instrumento quirúrgico que remite a la intervención del cuerpo humano, nos podría estar hablando de una especie de “cirugía social”, una intervención múltiple de los cuerpos de una sociedad.

La composición formal, la forma sensible que al final da cuenta de la estética, es en esta pieza precisa en su sublimidad. La reflexión que se podría resaltar es la de cómo en la limpieza que puede haber en la disposición formal de la obra, se puede presentar un acto violento que encarnan historias personales y nacionales, donde a la vez, aunque la obra no parte de un interés de clase, si deja ver la relación entre dominación-dominados (los que desplazan y los desplazados, o los reclutados y los que reclutan).

La remodelación del lenguaje y de la percepción que comprende la estética de *Venus escolar*, logra traducir el hecho del desplazamiento forzado de zonas rurales a urbanas o el reclutamiento de jóvenes para la guerra, en la totalidad de una obra de arte, en una forma que se diferencia de la realidad existente y que por ello mismo, propone preguntas sobre las significaciones que al respecto de estos hechos ya están dadas.

Lo político que tendría lugar en esta obra, podría hallarse en su sustancia misma, en problemas concretos presentes en la vida social de Colombia sobre los que se hace hablar, pensar, discutir o recordar a través de una forma creada por el artista; lo político está en la pregunta y en la afirmación que se hace simultáneamente con *Venus escolar* y que se enmarca en un problema histórico de un país sobre el cual se tensa el presente, el pasado y el futuro.

Lo político es introducir, hacerse presente y participar exponiendo y poniendo a los demás en la discusión sobre problemas comunes. Es la voluntad de recordar y provocar el recuerdo en otros un acto político, cuando este acto nos lleva a conectarnos en los designios de lo común y lo trascendental para una sociedad, de manera que la obra de Sandoval presupone un deseo o una necesidad de reconsiderar el sentido de lo que ha venido pasando y de ponerlo en escena.

Cuestionar o incentivar nuevas interpretaciones sobre el sentido del pasado, hace parte de las disputas por la memoria que libra actualmente Colombia y sobre las cuales también se construyen lugares de resistencia, como pudiera ser una obra de arte, no porque el arte defienda una u otra visión de los hechos pasados, sino porque lanza la pregunta por el cómo y el que se está recordando e interpretando.

El arte, de alguna manera, se vuelve una cápsula de la experiencia, de una que tiene que ver necesariamente con recordar y que se logra a través de la configuración de formas sensibles y significantes, donde se expone el espectador a un contenido racional y relacional, pero también a la necesidad de capturar estos a través de los sentidos y sensibilidades, por lo que se podría acuñar la categoría de *memoria sensible* a este fenómeno.



## 2.2 La memoria archivada y expuesta: el archivo como obra de arte

En los últimos años, uno de los trabajos que desde el arte ha profundizado sobre la problemática ligada al incremento de la violencia en México es el de Teresa Margolles. Su obra está ligada a la reflexión sobre la muerte y el cuerpo humanos en contextos socio-políticos determinados, uno de ellos, la frontera norte del país. Su formación forense, el contacto con la morgue y su participación en el colectivo SEMEFO, son algunos antecedentes que nutren su producción artística, que en solitario, empieza en los años dos mil<sup>50</sup>.

El uso de materia corporal, derivada de cadáveres humanos, así como los objetos y materialidades que rodean episodios de muerte, son en las obras de Margolles, una constante que ha marcado una especie de estética mortuoria con la que se ha inscrito en el campo del arte mexicano, de la cual, como indican algunos trabajos recientes, es participe e incluso líder<sup>51</sup>. Razón por la que en las conceptualizaciones de su trabajo, se encuentra la posibilidad de analizar el archivo como obra de arte (como creación), de cara a las relaciones entre la memoria y el mundo material en unas circunstancias políticas particulares.

En el 2012, la artista propone la obra *PM 2010*, una pieza que consiste en la recolección de los ejemplares del periódico *PM* durante el 2010, año en el que se registró la tasa más alta de homicidios en la Ciudad, 3.710<sup>52</sup>. Este periódico que se produce y circula en Ciudad de Juárez no tiene archivo<sup>53</sup>, por lo que en esa lógica cada edición es irrecuperable. Teresa Margolles hace una contraposición a esta decisión a través de una pieza y acción artística, al realizar el único archivo de un periódico que ejemplar tras ejemplar deja ver la escandalosa situación social de un país con deseos de no ser recordada.

---

<sup>50</sup> La última acción realizada con SEMEFO, es *Andén*, una obra que se realizó en Cali (Colombia) en 1999.

<sup>51</sup> Amelia Chávez Santiago, “La huella que deja el cuerpo: concepto y obra de Teresa Margolles” (Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010).

<sup>52</sup> Dato registrado por el INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía).

<sup>53</sup> Óscar Gardea Duarte, en el catálogo de la exposición *El Testigo* (llevada a cabo en el 2014 en el Centro de Arte Dos de Mayo, en Madrid) en la que se presentó esta obra, afirma al respecto, que “El periódico PM no está digitalizado, se distribuye de lunes a sábado a partir del mediodía. Los diarios no vendidos son destruidos cada tres meses”. Véase, Óscar Gardea Duarte, “PM / Conflicto e identidad”, en *El Testigo* (Madrid: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2014).



Teresa Margolles  
*PM 2010*  
2012

El cuerpo ha sido materia y concepto en buena parte de sus obras, ha constituido las maneras en las que la artista entabla una enunciación sobre su realidad. En el caso de *PM 2010*, el cuerpo sigue siendo protagonista, ya no como en algunas de sus piezas donde se provoca el contacto físico con el vapor, el olor o la presencia del cuerpo. En esta pieza se presenta al cuerpo en una trasposición.

El periódico PM es catalogado como prensa amarillista, prensa de tipo local, caracterizada por vender la imagen del cuerpo en dos facetas: el cuerpo en su sexualidad, presentado con una mujer desnuda; y el cuerpo muerto, mutilado, violentado. La preponderancia de la imagen sobre la información en este tipo de prensa, muestra un cuerpo espectacularizado, despojado del sujeto y vuelto negocio (el de la venta del periódico) sobre negocio (el de la muerte y el sexo).

Algunas de las razones para que esta prensa exista bajo condiciones como el anonimato, la superficialidad y el amarillismo, se deben a intereses económicos, políticos y a las retaliaciones por parte de grupos vinculados con el narcotráfico. La mayoría de asesinatos reportados por los dos diarios de este tipo en la ciudad (El Mexicano y PM), están relacionados con el tráfico de drogas. Los atentados a las instalaciones de los medios, las

amenazas y el asesinato de periodistas, han llevado a que en las notas de prensa se mantenga el anonimato y la omisión de la crítica, y a que en cambio, el apetito de las ventas aumente el sensacionalismo<sup>54</sup>.

Olvidar y recordar. *PM 2010* es una pieza que muestra esta constante tensión que se presenta tras o durante un periodo de guerra o violencia sistemática, donde olvidar pareciera la bandera de los que han hecho daño y quieren dejar sus culpas silenciadas, y por el contrario, recordar aunque doloroso en muchos casos, se convierte en un ejercicio identitario y a la vez en un arma de lucha que surge de la angustia que genera la posibilidad de olvido.

También existen los casos en los que esto se da de manera inversa. En Colombia, durante el periodo de Álvaro Uribe, se cultivó una especie de memoria de vengadores. Se recordó y se remarcó diariamente las culpas de las FARC en el conflicto armado, buscando justificación para las ofensivas del gobierno, así como las inversiones millonarias en la guerra. En este caso, la memoria orientada y manipulada, fue la bandera del gobierno, que acompañó a un silencio de las propias culpas. “La memoria de vengadores” fue un arma del gobierno y la guerra, que hasta el día de hoy perdura en el país, muestra de ello es la reciente negación de los acuerdos de paz entre el gobierno de Juan Manuel Santos y las FARC por parte de la mayoría de los colombianos<sup>55</sup>.

Si se considera que los recuerdos y los olvidos son individuales, que cada persona tiene sus propios recuerdos aun cuando estos se refieran a hechos compartidos con otras personas, los recuerdos, su selección y la incidencia que puedan tener en el presente, entran a ser un componente distintivo de cada persona y en esa medida a hacer parte de los procesos identitarios individuales. El recuerdo y la memoria (como mecanismo e hilo tensor de tiempos) junto con la identidad están estrechamente interrelacionadas.

En una obra de arte como la de Teresa Margolles, constituida de archivo y del ejercicio de archivar como resistencia al olvido, se pueden vislumbrar dos procesos de memoria que se

---

<sup>54</sup> Véase, Leticia Castillo, “El papel de los medios de comunicación en la violencia social de Ciudad Juárez”, en Diagnóstico sobre la realidad social, económica y cultural de los entornos locales para el diseño de intervenciones en materia de prevención y erradicación de la violencia en la región norte: el caso de Ciudad Juárez, Chihuahua (Juárez: Comisión Nacional para prevenir y erradicar la violencia contra las mujeres, 2009).

<sup>55</sup> En el plebiscito realizado el 2 de octubre de este año, los colombianos debían votar si aceptaban o no los acuerdos de paz. Con una diferencia del 0,43 % ganó el rechazo a los acuerdos.

dan paralelamente. Por un lado, la evocación explícita de hechos violentos, en donde de primera mano ya hay implícita una postura respecto al pasado; y por otro lado, el reconocimiento al que enfrenta al espectador a través del contacto con la pieza.

En relación con la memoria, un punto para tener en cuenta en la producción del arte, sería la noción que Jelin, leyendo a Maurice Halbwachs, propone de *marco o cuadro social*, en la que se explica cómo las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente en un conjunto de valores, creencias y costumbres creadas y reproducidas socialmente. Aún en el plano individual, algo podría ser recordado como doloroso, justo o positivo, etc. dependiendo del conjunto de valores con el que este hecho se haya establecido socialmente<sup>56</sup>. En este sentido, lo que puede pasar en una obra de arte es que mediante su composición, ésta pueda establecer un diálogo ya no en un vínculo de individualidades sino de colectividades.

La mediación material y la apropiación cultural de ciertos códigos y pasados compartidos por parte de los artistas es otro de los momentos importantes, pues ahí entran en juego las distancias entre los recuerdos y olvidos individuales, del artista, respecto a lo que esté señalando su obra y los que puedan tener el resto de espectadores frente a estos hechos. En el caso de *PM 2010*, la obra puede tocar sensibilidades en distintas proporciones, relacionadas con experiencias vinculadas, cercanas o lejanas a la problemática que señala la obra.

Esta perspectiva permite ver las memorias, como procesos que se construyen estando sumergidos en el mundo material (de vestigios, de cuerpos y de rastros), no como la recuperación de datos del pasado, sino como procesos que se construyen en el presente a partir del contacto con las personas y materialidades que permanecen en el tiempo.

Las consideraciones culturales nos permiten reconocer que esta dependencia de un mundo material ordenado se extiende a las casas de los demás y a otros entornos sociales diseñados especialmente para facilitar no sólo lo que debería recordarse sino cómo debería conducirse este recuerdo (...). Cómo y qué recordamos se cosifica en formas materiales que están a veces (no siempre) preparadas para encarnar categorías y así marcar la significación de los objetos<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria* (Madrid: Siglo XXI, 2002), 20.

<sup>57</sup> David Middleton y Derek Edwards, *Memoria compartida. La Naturaleza social y el recuerdo del olvido* (Barcelona: Paidós, 1992), 64.

La memoria, al ser un ejercicio presentista que parte de la experiencia, puede ser externado, compartido y construido en una propuesta artística, la cual materializa el pasado generando o recreando obras que a veces se convierten en vehículos de la memoria. Podrían pensarse en ese sentido, las obras de arte como creaciones en la cultura material con la que se abren posibilidades variadas de repensar y reevaluar el pasado en el presente.

Alan Radley, refiere en su texto *Artefactos, memoria y sentido del pasado* cómo el desplazamiento de objetos de su tiempo y espacio al que pertenecían originalmente, convierte a estos en discurso. De tal manera que lo que se desplaza no es únicamente el “artefacto” (en palabras de Radley) sino la forma de su uso y cómo éste se involucra en una narrativa más amplia, de orden político en este caso<sup>58</sup>. Esta reflexión puede trasladarse a la producción de algunas obras contemporáneas, donde la inclusión de rastros materiales del pasado, toma una posición discursiva dentro de la obra.

En el arte, el empleo de estos rastros del pasado (objetos, sustancias, materias, cuerpos etc.) para recordar, señalar conexiones o incentivar nuevas ideas y reflexiones en torno a algo, se exponen a una lectura no estática, a una lectura cambiante y distinta a través del tiempo, a pesar de que su composición contenga unas intenciones comunicativas precisas. Una obra como *PM 2010*, u otras de Teresa Margolles, podrían quizás ser apreciadas en la distancia de una manera distinta a la del presente inmediato, en términos artísticos y en términos políticos. Como señala Radley, “siempre hay una mezcla de circunstancias intencionales y fortuitas que rodea la memoria de las cosas”<sup>59</sup>.

En este texto también se afirma que ninguna explicación del recuerdo social puede ignorar que la vida se construye alrededor de un mundo material y que por tanto recordar implica la transformación o reordenamiento de ese pasado material. Podría decirse que el papel de los objetos en el recuerdo es el de provocador de un constructo mental, al recoger rasgos significativos de la experiencia pasada, de esa manera, un archivo de periódicos locales o un

---

<sup>58</sup> Alan Radley, “Artefactos, memoria y sentido del pasado”, en *Memoria compartida. La Naturaleza social y el recuerdo del olvido* (Barcelona: Paidós, 1992).

<sup>59</sup> *Ibid.*, 71.

*muro baleado*<sup>60</sup> pueden desplazarse a un museo para convertirse en *materia sensible* portadora de significaciones sobre el pasado.

Si se considera el recuerdo como un acto constructivo y a la creación material –en este caso la obra de arte- como potenciador de este fenómeno, es posible pensar que el recuerdo social, que puede encontrarse en una pieza de arte, podría detonar actitudes colectivas frente a situaciones pasadas y/o presentes como la guerra, de manera que el arte podría ser tomado como un vínculo material entre memorias e intereses colectivos.

Frente a la institución de ciertas memorias o identidades colectivas, en algunos momentos puede surgir un sentimiento de inconformidad, cuestionamiento o zozobra que llevan a una vuelta reflexiva sobre el pasado, a revisarlo a reinterpretarlo, a redescubrirlo. *PM 2010*, es una obra que ejemplifica una discordancia con lo establecido y con las prácticas oficiales del olvido. Funciona como una especie de llamado a la revisión de las cosas que han pasado y que siguen pasando en México.

---

<sup>60</sup> *Muro baleado* es una pieza que Teresa Margolles produjo en el 2009, recuperando una pared real, que separaba el jardín de una casa con el exterior. Éste fue marcado por el impacto de una lluvia de balas perdidas en la Ciudad de Culiacán, Sinaloa. Puede verse en <http://www.artribune.com/2011/07/bolzano-barricadera-c%E2%80%99e-teresa-margolles/o-s-museion00/>

### **Capítulo III**

#### **Comunicación/traducción y memoria: mutaciones de la comunicación en el Siglo XXI y su reincorporación en el arte**

Jesús Martín Barbero define la comunicación como un proceso de comportamiento colectivo que no se reduce a informar, a medir o a transmitir mensajes, sino que constituye una interfaz de los procesos del orden social y de reconocimiento mutuo. En su artículo titulado “Estética en Comunicación”, Barbero hace explícita su postura respecto a la convergencia del arte y la comunicación en la tecnología. El autor señala cómo el valor cultural del arte y su misma construcción, se han visto tocados por las transformaciones tecnológicas, reflejando, uno, un posible empobrecimiento estético y dos, una nueva forma de concebir, experimentar y exponer la relación con el tiempo en las prácticas artísticas<sup>61</sup>.

Pensar el lugar de la comunicación en las formas en que se configura el arte actual, tiene que ver con las transformaciones que está pasando nuestro tiempo y nuestro mundo. La ruptura con el proyecto de modernidad y la entrada a una era caracterizada simultáneamente por la globalización y la fragmentación, así como por los desarrollos y expansiones tecnológicas, llevan a indagar sobre la injerencia que ha tenido esto en el campo del arte.

La cada vez más frecuente posibilidad de trasladarse tanto física como virtualmente a otros lugares y a otros tiempos a través de internet o de la creciente migración de todo tipo, entre ellas alguna de suerte “intelectual”, pero sin descartar la preponderancia de las impulsadas por la guerra, la violencia o la pobreza, ha llevado a que la concepción del tiempo y el espacio se vean trastocados; el flujo de informaciones y de cuerpos, así como la conectividad, se han convertido en parte de la vida diaria.

Los artistas en la actualidad, viven esta cambiante condición del tiempo y el espacio. Bien señala Nicolás Bourriaud en la caracterización del *radicante*, a este sujeto contemporáneo que inmerso en la globalización tiene la capacidad -y yo añadiría desde un lugar periférico-, y en algunos casos la necesidad, de crecer y desarrollarse en cualquier lugar<sup>62</sup>.

El *artista radicante*, traduce y trasplanta, en términos de Bourriaud, conocimientos a territorios heterogéneos y hace del arte un laboratorio de las identidades que permite el

---

<sup>61</sup> Jesús Martín Barbero, “Estética en Comunicación”, *Revista Signo y Pensamiento*, 49, XXV (diciembre de 2006).

<sup>62</sup> Nicolás Bourriaud, *Radicante* (Buenos Aires: AH Adriana Hidalgo, 2009).



recorrido entre signos, formas y territorios, lo cual podría leerse como una reincorporación del factor comunicante en la producción artística.

Para el pensamiento radicante, la traducción es su esencia, implica el recorrido de unas formas de sentido a otras. En otras palabras, la traducción es una traslación, “un acto deliberado, voluntario, que empieza por la designación de un objeto singular y se perpetúa en el deseo de compartirlo con otros”<sup>63</sup>. Sin embargo, quizás en contraposición a los principios de *la radicanidad* que señala Bourriaud (donde atañe a ésta contribuir a una cultura mundial), se puede plantear que la traducción es también un proceso en el que el lenguaje (no sólo el verbal) es una materia maleable que se usa para generar este reconocimiento mutuo, este reconocimiento del sentido del otro y de lo otro en la diferencia. Es decir, al traducir, se está reconociendo la diferencia del otro, que permanece aún en tiempos de globalización cultural<sup>64</sup>.

En ese sentido, lo que se podría plantear es que traducir no sería buscar el equivalente idiomático de algo, sino lograr comunicar el sentido de ese algo, textual o no, en un contexto en el que su forma original no opera y no significa, pero que mediante la traductibilidad se hace posible. Traducir sería la operación por la cual se puede trasladar el sentido de algo a otro lugar para poder *ponerlo en común*, es decir, para comunicar.

Otro punto que subrayar, es que traducir implica necesariamente interpretar, así que ninguna traducción es “limpia” o “transparente” y por el contrario, siempre estará mediada por la subjetividad de quien hace esta operación, en la cual intervienen, -para ponerlo en términos de Bourriaud-, *la raíz* natal y otras raíces que se van forjando en el trasegar por el mundo<sup>65</sup>. La traducción por tanto, fomenta la intersubjetividad, la conectividad, el reconocimiento del

---

<sup>63</sup> Ibid., 77.

<sup>64</sup> Bourriaud (2009) dice que “El pensamiento radicante no es una apología de la amnesia voluntaria sino del relativismo, de la des-adhesión y de la partida; ni la tradición ni las culturas locales representan verdaderos adversarios sino el encierro en esquemas culturales” (p. 63), a lo que añade la intención de construir vínculos significantes en la cultura mundial mediante una integración cooperante, lo que no deja claro es cómo esto coexiste con la idea de un rescate de las singularidades.

<sup>65</sup> El término *radicante* que usa Bourriaud, proveniente de la biología, indica un tipo de planta que es capaz de producir raíces aunque sea trasplantada o cortada, además de tener no sólo una raíz sino varias; el uso de radicante como adjetivo del artista contemporáneo, apela entonces a esta característica.

otro que en su diferencia se ve llevado a traducir o a ser traducido, pero también lleva a plantearse la traducción como una operación dentro de la amplia esfera de la comunicación.

Parte de las posibilidades comunicativas en el arte contemporáneo podrían identificarse en los procesos de traducción que llevan a cabo los artistas. Al materializarse y convertirse en obra de arte, conceptos, recuerdos, ideologías etc. pasan por una operación de traducción intencionada.

La traducción de realidades a un lenguaje plástico y multidimensional que hace el arte, podría ser uno de los lugares recurrentes de las apuestas del arte contemporáneo en Colombia y México. Al igual que la memoria, que siempre será una memoria narrada, una memoria que dice algo, -como señala Elsa Balir<sup>66</sup>- en las enunciaciones que hace el arte, se conjugan las memorias del artista con las memorias de quien lee una pieza. Las memorias –como las identidades- atraviesan la creación y la lectura de cualquier obra de arte, por ello, en su capacidad de comunicar y de traducir, el arte podría conectar memorias, y en algún caso, contribuir a las memorias colectivas<sup>67</sup>.

El incremento en la accesibilidad y en las posibilidades de participación a través de la web y los dispositivos tecnológicos que hacen algunas propuestas artísticas, podría llegar a leerse en este caso, como lo propone Barbero: ver la tecnología menos como aparato y más como organizador perceptivo, esto va de la mano con la ruptura de ciertas delimitaciones y distinciones que históricamente había forjado el campo del arte al hacer su consumo exclusivo a personas y lugares tradicionales del ámbito artístico<sup>68</sup>.

Comunicar las memorias y/o traducir las memorias no es un ejercicio unificado, por el contrario, es multiforme e inabarcable. Lo que implica la implementación consciente de la comunicación/traducción en el arte contemporáneo podría examinarse en términos de

---

<sup>66</sup> Elsa Blair Trujillo, “Memoria y Narrativa: La puesta del dolor en la escena pública”, *Revista Estudios políticos*, núm. 21 (diciembre de 2002).

<sup>67</sup> Al respecto de las identidades y las memorias, refiere Elisabeth Jelin que “no son cosas *sobre* las que pensamos, sino cosas *con* las que pensamos” al ser ambas constitutivas de la subjetividad, razón por la cual identidad y memoria al ser cosas internas, no se encuentran o se pierden. Véase, Elisabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, 25.

<sup>68</sup> Jesús Martín Barbero, “Estética en Comunicación”, 41.

accesibilidad y difusión, pero también del rescate de la individualidad como representación colectiva.

### **3.1 Espacio público, memorias compartidas y narración**

Parte de la estrategia con la que se han perpetuado en el poder sectores sociales y estructuras políticas dominantes en Colombia y México en los últimos años, ha sido la de negar una mirada crítica del pasado. Renán Vega Cantor, señala para el caso de Colombia, cómo aceptar el presente sin cuestionamientos históricos, ha sido una de las razones por las que se han reproducido por décadas algunos problemas de la sociedad colombiana<sup>69</sup>. El deseo de rescatar la importancia de la historia, y en esa lógica, los procesos de la memoria, requiere de un complemento vital que es el de la comunicación de esas ideas y conocimientos provenientes del estudio crítico de la relación pasado-presente-futuro. En ese sentido, se plantea el arte como un lugar desde el que se pueden explorar formas diversas de remover el terreno de la historia y de la memoria, donde la comunicación y el contacto con los demás hacen parte de la obra.

Lo que se propone en este apartado es hacer una lectura del arte como forma de narrar, de incitar a narrar y de conectar narraciones sobre lo que ha sucedido en el pasado y que tiene repercusiones en el presente, a veces manteniéndose vivo en las memorias en forma de *memorias subalternas*. Al mismo tiempo, que el arte se convierte, en algunos casos, en una manera de comunicar, de decir a través de la intervención del espacio público, generando maneras, dispositivos, para hacer del espacio habitado y construido un espacio narrativo, un espacio que en sí mismo y al ser intervenido nos dice algo.

Para este propósito se traerá a colación la noción que propone Michel Pollack sobre memorias subalternas y el trabajo de Paul Ricoeur sobre la función narrativa, teniendo presente su

---

<sup>69</sup> Renán Vega Cantor, “La importancia de pensar históricamente” (Ponencia, Encuentro Conciencia Histórica, ¿Con quién podemos andar?, Pontificia Universidad Javeriana, el 18 de julio de 2014), <https://www.youtube.com/watch?v=JPmykgLxENY&spfreload=10>.

postura respecto al texto como forma ideal de narración, pero también recogiendo lo planteado por él en cuanto a la defensa de la amplitud, diversificación e irreductibilidad de los usos del lenguaje, lo cual se retoma aquí en la posibilidad del arte de narrar y en últimas de comunicar parándose en el terreno de la memoria o de la historia. De igual manera, su trabajo sobre el espacio, el documento, el archivo y el testimonio en la memoria, permitirá abordar desde una perspectiva teórica los procesos de materialización de la memoria.

Ricoeur, en su texto *Narratividad, fenomenología y hermenéutica*, plantea que la narración, el relato, la historia y la ficción no se desligan y que por el contrario están unidas por la temporalidad. Señala que cualquier cosa que se desarrolla en el tiempo puede narrarse, que el carácter común de toda experiencia humana es su paso por el tiempo y la capacidad para ser contada después. No obstante, habría que poner en entredicho esta afirmación, pues si bien a través del lenguaje (verbal o no) se pueden hacer aproximaciones a la experiencia pasada, en un estricto sentido, se podría decir que la experiencia humana es intransmisible. La carga de sensibilidades y subjetividades que impregnan una experiencia, hacen que difícilmente cualquier cosa pueda ser contada después, de allí las limitaciones de la palabra para el caso de la narración.

La narración necesariamente establece contacto con los demás. Es una construcción, una creación posterior, en la que el narrador selecciona y organiza las formas y los contenidos en los que va a comunicar algo. La inquietud que se retoma es la de cómo organizar el lenguaje en la narración y cuáles son las facultades del arte que hacen que en algunos casos el ser humano opte por comunicar sus ideas, narrar sus memorias o cuestionar la historia desde este campo<sup>70</sup>.

La preferencia por el texto, dice Ricoeur, radica principalmente en que éste permite desglosar un relato con sus acontecimientos y conformar al final una historia completa, con inicio, medio y fin, lo cual se logra consolidar por medio de *la trama*, que es un elemento que como él lo refiere, ayuda a componer, a ensamblar los componentes de la experiencia humana para poder ser expuestos de una manera inteligible.

---

<sup>70</sup> Paul Ricoeur, *Narratividad, fenomenología y hermenéutica* (México: Análisis 25, 2000).

La trama, elemento clave y con el cual se argumenta una preferencia por el texto, podría ser entendido, como también lo señala Ricoeur, a partir de la poética o como la poética misma, noción que empieza desarrollando Platón y Aristóteles y que hoy hace parte de una de las categorías con las que podemos entender el arte contemporáneo<sup>71</sup>. Si la trama, o bien, la poética puede entenderse como el engranaje consciente entre elementos discursivos, podría decirse entonces, que en este elemento convergen las posibilidades narrativas tanto del texto escrito como de la obra de arte.

Cabe señalar, la diferencia entre los lenguajes del arte y el relato oral o el texto escrito a los que tradicionalmente se remite la narración. Las obras de arte, que a su vez pueden ser -o componerse de- texto, se desvían de la funcionalidad que en muchos casos se le da a la narración o al testimonio. En las comisiones de la verdad, por ejemplo, estas figuras se vinculan con propósitos de prueba documental o de esclarecimiento de la verdad de los hechos.

La diversificación de las formas en que puede concebirse la narración de la memoria en el arte y en este sentido su vinculación con la necesidad de comunicar, puede hallar un lugar importante en la utilización del espacio público; éste se ha considerado uno de los aportes clave para análisis de la estética y la interrelación con el arte y lo político.

En México actualmente, uno de los colectivos artísticos que propone su trabajo considerando al espacio público uno de sus ejes más importantes de reflexión es Tercerunquinto. Este colectivo, conformado por Julio Castro Carreón (1976), Gabriel Cázares Salas (1978) y Rolando Flores Tovar (1975), se originó en la ciudad de Monterrey. A partir de 1996 trabaja las relaciones entre espacio público, urbanismo, arquitectura y escultura, generando propuestas artísticas que refieren a las relaciones sociales que se establecen en estos espacios.

---

<sup>71</sup> Para Ricoeur, la trama es el elemento más importante en el acto de hacer relato, el refiere que “Más que una estructura, en el sentido estático de la palabra, Aristóteles usa este término para designar una operación (como indica la terminación *-sis* de *poiesis*, *synthesis* o *systasis*), a saber, la estructuración requiere que hablemos de elaboración de la trama antes que la trama” Ibid., 191.

El 2 de octubre del 2008 conmemorando los 40 años del movimiento estudiantil en México, el colectivo Tercerunquinto removió las seis placas de mármol que conforman el Escudo Nacional que está dispuesto en la fachada principal del que años antes fue el edificio de la Secretaria de Relaciones Exteriores, ubicado en el lugar donde ocurrió la matanza de Tlatelolco. Esta acción que resultaba en generar un vacío físico y simbólico, se mantuvo durante las 24 horas del 2 de octubre del 2008.



Tercerunquinto (Julio Castro Carreón, Gabriel Cázares Salas, Rolando Flores Tovar)  
*Desmantelamiento y reinstalación del escudo nacional*  
2008

La matanza de Tlatelolco fue la manera en la que el gobierno mexicano (a través de su ejército y fuerzas paramilitares) reprimió el movimiento social del 1968, mayoritariamente compuesto por estudiantes universitarios, pero en el que tuvieron participación otros sectores de la sociedad. El movimiento, como señala Eugenia Allier Montaño, se planteaba principalmente en la reivindicación de las libertades civiles y la defensa del Estado de derecho, razón por la cual, la historización de este hecho se sigue actualizando y cobra

vigencia por el peso simbólico que acarrea para la democratización de la sociedad y el Estado, así como la apropiación que se hace de éste desde el oficialismo<sup>72</sup>. La confluencia de aspectos en el tema de lo público en relación con este hecho es retomado por la obra de Tercerunquinto. Tanto por ocupar un espacio habitable, transitable y común, como por ocupar y generar un espacio, más cercano a la esfera pública, en la que se discute y se delibera sobre lo común y compartido.

En esta acción artística, como en otras que hacen uso de la intervención del espacio público para hacer un señalamiento al pasado<sup>73</sup>, el colectivo Tercerunquinto presenta una forma de enunciación en la que apunta a un acontecimiento hasta hoy rechazado y conmemorado por la ciudadanía. A pesar del reconocimiento por parte del Estado mexicano en la ejecución de actos como tortura, homicidios y desapariciones en el la matanza de Tlatelolco<sup>74</sup>, no ha habido un esclarecimiento puntual de los hechos. A través de un lenguaje artístico, se pretendió generar, como dice uno de los integrantes del colectivo “un ejercicio de memoria, pero también una postura a partir de una fecha específica: el 2 de octubre y toda la carga que conlleva”<sup>75</sup>.

La matanza de Tlatelolco constituye un acontecimiento que aunque no fue presenciado por los artistas del colectivo, se perpetua en la memoria y en la historia colectiva, y reaparece en el presente en forma de cuestionamiento o de reclamo, incluso en personas que no vivieron directamente esos hechos, pero a las que en alguna medida si les hace parte de su construcción identitaria y de sus vínculos con un contexto determinado. La noción de acontecimiento, que es tomada en la historia como la menos especulativa y la más evidente de todas, en el caso de Tlatelolco y de esta intervención de Tercerunquinto, podría interpretarse como algo que

---

<sup>72</sup> Eugenia Allier Montaño, “Presentes–pasados del 68 mexicano. Una historización de las memorias públicas del movimiento estudiantil, 1968–2007”, *Revista mexicana de sociología* 71, núm. 2 (junio de 2009), [http://scielo.unam.mx/scielo.php?pid=S0188-25032009000200003&script=sci\\_arttext](http://scielo.unam.mx/scielo.php?pid=S0188-25032009000200003&script=sci_arttext).

<sup>73</sup> Tal es el caso de la obra *En voz alta*, realizada por el artista Rafael Lozano Hemmer (<https://vimeo.com/26648281>), la cual también hace referencia a la matanza de Tlatelolco, y funciona, de una manera muy distinta, desde la intervención del espacio público.

<sup>74</sup> Esto se reportó en el informe final de la FEMOSPP (Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado) en el 2006. Este organismo que desapareció meses después de este último informe, tuvo una actuación bastante cuestionable, ya que no logró sentencias condenatorias ni tampoco establecer tan siquiera el número de muertos en la matanza de Tlatelolco.

<sup>75</sup> Tercerunquinto, entrevistado por Michele Fiedler, 2014, Kadist art foundation, <https://vimeo.com/109058667>.

se rememora, también, porque siguen sucediendo otros acontecimientos que comparten algunos de sus síntomas, como el abuso de la fuerza pública o el ver a los estudiantes como una población amenazadora o en todo caso problemática para el Estado.

La intervención artística que se hace justo allí, en la Plaza de las Tres Culturas, hace la alusión a un espacio al que está atada una memoria colectiva y que por lo tanto la constituye y de alguna manera la mantiene viva. El acto, la manera particular de intervenir el espacio, removiendo el escudo nacional, aun sabiendo que se instalaría nuevamente, podría leerse como una manifestación en el propósito de materializar la memoria, de generar un signo material, que en este caso lo constituye el acto, pero también su registro, pues es a través de éste último como esta acción artística puede ser trasladada y comunicada en distintos lugares y momentos<sup>76</sup>.

Podría señalarse la interacción del espacio con la vida política en el caso de Tlatelolco y como éste se vuelve fundamental y parte activa de la composición de la obra y de las significaciones que despliega. No es gratuito que este espacio se haya establecido con los años en el lugar de cita para marchar y manifestarse, podría decirse que cuenta ya con una carga histórica que es capaz de narrar.

La inscripción inevitable de los acontecimientos en un tiempo y un espacio localizables (en el calendario y en el mapa), permite considerar importantes las marcas exteriores a éste, lo que lo rodea; en ese sentido, tanto objetos, sonidos, personas, etc., que componen la memoria de un acontecimiento, como lo que se produce en torno a él (el caso de las obras de arte), constituyen huellas que permiten analizar un hecho, y también, recordarlo.

No obstante, el arte que se produce posterior al acontecimiento, funciona como una especie de huella artificial –en tanto creación- que responde a la necesidad de configurar un lenguaje para poder manifestarse sobre la complejidad del pasado. Esto no quiere decir que el arte sea

---

<sup>76</sup> Una pieza que puede conectarse con ésta es *Escudo Nacional Borrado*, que hace también el colectivo Tercerunquinto en el 2010.



siempre algo producto de un contexto, de una situación o de un acontecimiento, pues también puede entenderse, simultáneamente, como producto y productor de ellos.<sup>77</sup>

Las proximidades que puedan haber entre una u otra forma de enunciación sobre el pasado a la realidad de los hechos o a la precisión narrativa de tales, pueden ser sin embargo, muy distantes. El papel de una obra de arte frente a la narración de la memoria podría identificarse, en muchos casos, no como la narración detallada y lineal de un hecho, sino quizás como una enunciación intencionada del mismo a partir de la cual se pueden desplegar inquietudes, preguntas o posicionamientos múltiples sobre el pasado, de la misma manera que funcionan como detonantes o incitadores de otras narraciones<sup>78</sup>.

*Desmantelamiento y reinstalación del escudo nacional* es una acción realizada a partir del contexto, en la que se hace referencia a la matanza de Tlatelolco en un plano local, pero también al movimiento estudiantil que se expandió por muchas partes del mundo en 1968. La intención de quitar el escudo nacional, señalan los integrantes del colectivo, de desmantelarlo, era que la forma de representación del Estado estuviera ausente en esa fecha, en señalamiento de como actuó en ese entonces pero también de cómo actúa en el presente, donde lo que se revela es el ausentismo e incluso la actuación en contravía de lo que ufana<sup>79</sup>.

Parte de lo que compone esta obra es el acto de quitar el escudo nacional durante el 2 de octubre, pero luego reinstalarlo. Reinstalarlo, refiere el colectivo, es reconocer que el arte actúa en el plano de lo simbólico y que no cambia las cosas pragmáticamente, y es a la vez aceptar que el poder del Estado sí lo hace. Enrique Serrano, quien era en ese momento director del CCUT (antes edificio de relaciones exteriores), apunta que pese a su primera impresión sobre la pieza, un tanto inofensiva, lo que pasó el 3 de octubre fue el reporte de

---

<sup>77</sup> Uno de los casos más recordados en la región en este sentido, es el *Siluetazo* en Argentina. Un despliegue de acciones y puestas estéticas que se articularon de manera efectiva y creativa a las movilizaciones en contra y en reclamo de la desaparición de personas durante la dictadura.

<sup>78</sup> Véase, Luis Reyes, “Retiran el escudo nacional del CCUT; se trata de ‘una reflexión político simbólica’”, Periódico La jornada, el 2 de octubre de 2008, <http://www.jornada.unam.mx/2008/10/02/index.php?section=cultura&article=a09n1cul>.

<sup>79</sup> Tercerunquinto.

esta acción por varios periódicos, tanto en la plana cultural como política, y también la llamada de un general de la policía preguntando por lo sucedido<sup>80</sup>.

A pesar de este desencanto, se podría referir que los sistemas simbólicos también hacen parte de la configuración de la realidad en la medida en que funcionan como resultado y a la vez como provocación de la interacción social, y aquí tal vez se podría enlazar con la reflexión de Ricoeur en cuanto a la referencia común de la historia y de la ficción en la experiencia humana, en donde se rescata como la ficción, aunque tenga una carga de creatividad y de imaginación, parte de una referencia a la realidad, de cosas o eventos que la realidad ha suscitado en una persona. De allí, podríamos decir que el arte es un producto de la creatividad pero también de la racionalización de un contexto, en el que la relación con la realidad y su referencialidad pasa por un proceso de re-ordenamiento y re-creación que se instala nuevamente en la realidad en forma de obra de arte.

---

<sup>80</sup> Enrique Serrano, “Presentación de libro: Restauración de una pintura mural de Tercerunquinto” (Programa de conferencias ZONA MACO 2016, Ciudad de México, el 4 de abril de 2016), <https://www.youtube.com/watch?v=-dopqp8kEjw>.

### 3.2 Memorias subalternas y ficción en la potencialidad política de la creación artística

En el momento del retorno de lo reprimido, no es el autor del “crimen” (Alemania) quien ocupa el primer lugar entre los acusados, sino aquellos que, al forjar una memoria oficial, condujeron a las víctimas de la historia al silencio y a la renegación de sí mismas.

Michael Pollak, *Memoria, olvido, silencio*

Documento y ficción, es una de las mezclas que pueden analizarse en relación con la memoria en el arte contemporáneo. Pone de manifiesto el ejercicio de invención que constituye la memoria y su conjunción con datos comprobables, documentados, atestiguados. En virtud de lo anterior, una obra que permite desplegar reflexiones al respecto, es la que realiza Carlos Motta, un artista colombiano residente en Estados Unidos. A su trabajo se le relaciona con ámbitos como la sociología o el periodismo por usar soportes como prensa, entrevistas o documentos oficiales.

En el 2010 en vísperas de elecciones presidenciales en Colombia, Motta realiza *Seis actos: un experimento de justicia narrativa*, una pieza que consistió en una serie de seis acciones performáticas que se llevaron a cabo en lugares públicos de la ciudad de Bogotá. En estos performances se propuso a algunos actores que releyeran los discursos que en algún momento habían proclamado seis candidatos presidenciales en Colombia (Jorge Eliécer Gaitán, Luis Carlos Galán, Bernardo Jaramillo Ossa, Jaime Pardo Leal, Carlos Pizarro y Rafael Uribe Uribe) asesinados en los últimos 100 años en el país en medio de sus campañas presidenciales, cuatro de ellos previo a las elecciones de 1990. Esta obra cobra importancia en un momento de coyuntura para Colombia, en el que se empiezan a hacer retrospectivas de la historia reciente.



Carlos Motta  
*Seis actos: un experimento de justicia narrativa*  
2010<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> *Acto I: Rafael Uribe Uribe, 2010. Video, 7:21 m* Discurso: “La Patria y la Libertad” de Rafael Uribe Uribe en 1901. Performance de Carmita Martínez el 16 de marzo del 2010, realizado en El Parque Nacional en Bogotá en frente del monumento de Uribe Uribe.

*Acto II: Jorge Eliécer Gaitán, 2010. Video, 7:21 m* Discurso: “Oración por la Paz” de Jorge Eliécer Gaitán en 1948. Performance de Dubián Gallego el 17 de marzo del 2010 en La Plaza de Bolívar en Bogotá

*Acto III: Jaime Pardo Leal, 2010. Video, 4:55 m* Discurso de Jaime Pardo Leal en 1986. Performance de Ivonne Rodríguez el 16 de marzo del 2010 en el Parque de Lourdes en Bogotá.

*Acto IV: Carlos Pizarro, 2010. Video, 9:25 m* Discurso electoral para la presidencia de Colombia 1990-1994 de Carlos Pizarro en 1990. Performance de Lisandro López el 17 de marzo del 2010 en el centro de Bogotá.

*Acto V: Carlos Galán, 2010. Video, 11:40 m* Discurso: “Un programa para la victoria” de Luis Carlos Galán en 1989. Performance de Átala Bernal el 16 de marzo del 2010 en el Parque de Soacha donde Galán fue asesinado.

*Acto VI: Bernardo Jaramillo, 2010. Video, 6:40 m* Discurso: “Por la Paz” de Bernardo Jaramillo en 1989. Performance de Francisco Martínez el 11 de marzo del 2010 en el Chorro de Quevedo en Bogotá.

La mayoría de estos candidatos a la presidencia coincidían en posturas de oposición a los gobiernos establecidos y en el momento de su candidatura contaban con altos porcentajes de favorabilidad, lo cual se convirtió en amenaza para los intereses de ciertos sectores de la sociedad instalados en el poder. Esta pieza señala por lo tanto, el rescate de una carga ideológica oprimida históricamente en Colombia, la cual a pesar de ello sigue viva y se reproduce en gran medida a través de lo que teoriza Michel Pollak como *memorias subterráneas*, memorias que sobreviven durante periodos de tiempo de años o décadas en circunstancias de clandestinidad, es decir, sometidas al silencio público para salvaguardarse del peligro, la vergüenza o la culpabilidad<sup>82</sup>.

Pollak plantea como testimoniar, silenciar u olvidar son acciones que los individuos o grupos usan para comunicar y posicionarse socialmente. Señala también, como el silencio a pesar de que viene, en muchos casos, acompañado de un adoctrinamiento ideológico que lo causa, puede resguardar un recuerdo vivo. Otro es el caso de los silencios perpetuos, de los silencios absolutos, que son causados con el asesinato de las personas protagonistas o testigos de los hechos. Esto hace parte de lo que podría subrayar la pieza de Motta, una pieza que reactiva y dota de cuerpo y voz a discursos de personas que fueron asesinadas, pero que aun así siguen vigentes en las memorias subterráneas, por lo cual la obra se contrapone al silencio absoluto.

El diagnóstico que hace Pollak de las memorias subterráneas, señala cómo éstas son en la mayoría de los casos transmitidas oralmente en círculos cercanos de amigos o familiares, esperando un momento propicio para salir a flote, momento que, como señala el autor, se da en medio de un reordenamiento político, el cual no implica que se incentiven los procesos de memoria, pero sí que unas nuevas circunstancias permitan que se retomen saldos olvidados o acallados del pasado. Varios matices de las memorias subterráneas, su tránsito y su presencia en la actualidad, pueden señalarse con el caso de los candidatos presidenciales asesinados. Esto puede compararse especialmente en los asesinatos previos a las elecciones de 1990.

---

<sup>82</sup> Michel Pollak, *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite* (La Plata: Ediciones al margen, 2006).

La procedencia de cada uno de ellos, marcó una pauta para que los herederos de sus memorias y de las ideas que abanderaban, se posicionaran o se ocultaran de maneras distintas. Estos casos comparten la implicación de organismos o funcionarios de estatales –particularmente el DAS (Departamento Administrativo de Seguridad)- en alianzas con narcotraficantes y paramilitares:

Carlos Pizarro, ex comandante general de la guerrilla del M-19, meses antes de su asesinato había firmado un acuerdo de paz con el gobierno que implicaban la entrega de armas y la desmovilización de los integrantes de la guerrilla. En este caso su familia tuvo que salir exiliada del país. Veinte años después, su hija regresa para contar la historia de su padre y reivindicar su memoria. María José Pizarro ha sido autora y protagonista de documentales que han recibido varios premios. Por otro lado, los ex militantes del M-19, luego de la evidente falta de garantías para su reincorporación a la vida civil, en buena medida, se silenciaron públicamente.

Otro es el caso de Carlos Galán, quién era miembro del partido Liberal (uno de los dos partidos con más trayectoria en Colombia). Sus hijos siempre han podido exponerse públicamente y aprovecharse de la figura de su padre para conseguir cargos políticos. De igual manera, el partido liberal se ha servido de la imagen de Galán hasta nuestros días.

Bernardo Jaramillo y Jaime Pardo, fueron líderes de la Unión Patriótica, partido político legal, fundado previo acuerdo con el gobierno nacional, que reunía varios grupos guerrilleros incluyendo a las FARC y al ELN, aún vigentes. El exterminio y la persecución a la que fueron sometidos los integrantes y simpatizantes de la UP, por parte de las alianzas antes mencionadas, dejan un saldo desconocido de muertos y desaparecidos. Según las cifras oficiales y los primeros informes al respecto, son 1.598 crímenes de 1984 hasta 1997<sup>83</sup>, sin embargo otras fuentes reportan hasta 6.500<sup>84</sup>.

El silencio y el exilio, han sido las formas en que los ex integrantes de estos grupos han podido salvaguardar sus vidas. Por lo tanto, el silencio público, que es la manera en la que se

---

<sup>83</sup> Roberto Romero Ospina, “Las cifras del horror”, en *Unión Patriótica. Expedientes contra el olvido* (Bogotá: Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, 2012), 140.

<sup>84</sup> Unión Patriótica, “Historia”, *Unión Patriótica. VI Congreso Nacional*, consultado el 10 de octubre de 2016, <http://unionpatrioticacolombia.com/node/484>.

resguardan estas memorias subterráneas, tiene una diferenciación importante con el olvido, silenciar no es olvidar, por lo que precisamente es el trabajo de subversión en el silencio, a lo que se aproximan las memorias subterráneas.

La existencia de las memorias subterráneas, abre además un punto de tensión y conflicto con las memorias oficiales, donde se pueden generar nuevas interpretaciones del pasado. El peligro que esto puede implicar para la oficialidad de una memoria nacional, es parte de la complejidad en la reivindicación de estas memorias. Actualmente con el proceso de paz que libra el gobierno colombiano con las FARC, uno de los grandes temores de los opositores de los acuerdos, tiene que ver con la inclusión de otras voces en la narración de los hechos y de la misma historia del conflicto, lo cual puede desembocar en la apertura de casos judiciales.

*Seis actos para una justicia narrativa*, deja ver como actualmente en Colombia, estas preguntas por ciertos eventos del pasado, pueden ser expuestos en el espacio público de la calle o del museo, pero no en las instancias oficiales de enseñanza de la historia, ni en el reconocimiento institucional, prueba de ello es que los casos judiciales por el asesinato de estas personas siguen sin resolverse. Señala Pollak, que en efecto, las memorias subterráneas viven como memorias prohibidas y por lo tanto como clandestinas, sin embargo cuando estas memorias logran ocupar la escena cultural, salir a flote y ocupar el espacio público, lo que hacen es evidenciar el abismo que hay entre la sociedad civil y la ideología oficial de un Estado<sup>85</sup>. Podría decirse entonces, que la memoria subterránea se ubica entre lo que se dice y lo que no se dice.

Es frecuente ver como en casos como estos, los acontecimientos son reducidos a los hechos, sin realmente hacer una aproximación crítica al pasado. Esta pieza abre la pregunta sobre lo que no se dice, al menos oficial y masivamente, lo cual puede tener una raíz en que esas circunstancias y motivaciones que llevaron al asesinato de estos excandidatos presidenciales sean las mismas que hoy en Colombia llevan al asesinato de líderes campesinos, indígenas y defensores de derechos humanos<sup>86</sup>. De allí la vigencia que tienen este tipo de trabajos en

---

<sup>85</sup> Michel Pollak, *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, 19.

<sup>86</sup> Entre el 26 de agosto y el 12 de septiembre de este año, después de la firma del acuerdo de paz, se asesinaron 13 líderes regionales, la mayoría asociados con la defensa del medio ambiente. Véase, “Los 13 líderes asesinados después de la firma del acuerdo de paz”, *Semana*, el 12 de septiembre de 2016,

torno a la memoria en el arte, los cuales son, en alguna medida, salvaguardados por la instancia de la cultura y la aparente pasividad del arte.

La reivindicación de estas memorias que se encuentran en la clandestinidad y que sufren del peligro constante del acibillamiento (debido a la polarización ideológica que ha sufrido Colombia en las últimas décadas), podrían hallar algún tipo de resonancia en el trabajo artístico, el cual se sirve de distintos soportes que evocan, por un lado, menos a una verdad y más a una pregunta por el pasado, como si agarraran el hilo del pasado y lo pusieran en el presente ante nuestros ojos; por otro lado, las lógicas y formas de producirse del arte, logran en algunos casos aproximarse a nuestros sentidos y afectos, de manera que quizás podría sugerirse en estos elementos cierta potencia política del arte en relación con la memoria.

Al respecto de las formas en que se concibe y se logra esta obra, Carlos Motta dice que está se enmarca en la idea de ficción-documental,

a través de la cual, releyendo textos históricos de un carácter documental, pero desde una perspectiva de ficción se podría generar un encuentro entre los participantes, los actores del proyecto y los transeúntes o la audiencia de estas performances, para reevaluar, en una translocación histórica, el contenido de estas ideas<sup>87</sup>

Para Ricoeur, la ficción ha sido históricamente diferenciada de otro tipo de formas de narrar más cercanas a la descripción, en donde se valoran cosas como la verdad o los usos “lógicos” del lenguaje. Ricoeur señala estas visiones como reduccionistas de los usos del lenguaje y propone la ficción como un “laboratorio de formas en las que se ensayan configuraciones posibles de la acción para comprobar su coherencia y su verosimilitud”<sup>88</sup>.

La fusión en esta obra de dos instancias que parecieran contrapuestas: la ficción (lo irreal) y el documento (lo real), dejan ver otro de los señalamientos de Ricoeur, el cual enuncia como cualquier tipo de narración tiene en común un carácter temporal, de tal manera que tanto la ficción como la historia, son producto y productoras de experiencias que se desarrollan en el

---

<http://www.semana.com/nacion/articulo/los-13-lideres-asesinados-despues-de-la-firma-del-acuerdo-de-paz/493528>.

<sup>87</sup> Oscar Motta, Seis actos: una experiencia de justicia narrativa e deus pobre, el 23 de enero de 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=sO2PcrIvIDQ>.

<sup>88</sup> Paul Ricoeur, *Narratividad, fenomenología y hermenéutica*, 194.



tiempo, por lo tanto, podría referirse a la ficción como una extracción, en parte, de la realidad y de la experiencia vivida, que se recrea en la imaginación.

La obra que presenta Carlos Motta, constituye el medio elegido entre su vivencia temporal, entre su memoria vivida y/o heredada y el acto narrativo. La operación de componer y estructurar algo que se quiere decir por medio del arte o de otro tipo de formas que involucren el componente de la ficción, tiene que ver con que la ficción permite complejizar experiencias difíciles de expresar de otras maneras (“experiencias mudas” como señalaría Ricoeur), por lo que efectivamente, en la mayoría de casos, el arte no se propone en la intención de develar una verdad, sino de señalar y decir a través de un ensamblaje de elementos y datos razonables pero también de datos sensibles. En la delicada operación que implica la poética, podría identificarse parte del valor de la ficción en la narración y en las posibilidades de interactuar con la memoria.

El acercamiento particular que hace el arte a la realidad, en el que se deconstruyen o se recrean extractos de la realidad y de la experiencia vivida, pareciera de primera vista poco aprovechable para algunas formas tradicionales de entender la narración y la memoria, sin embargo son precisamente en las tensiones que entabla el arte con el mundo real, donde el arte logra penetrar e interactuar con el pensamiento y el cuestionamiento del sujeto.

## **Capítulo IV**

### **Institucionalidad, memoria y esfera pública**

De un modo general, las instituciones son mecanismos que tienen como fin ordenar y regularizar el comportamiento de un grupo humano en un determinado asunto. En el campo del arte, tradicionalmente las instituciones han figurado como museos, galerías y academias, las cuales reproducen y producen concepciones, paradigmas y formas de entender y hacer arte, al mismo tiempo que seleccionan y reducen el panorama de posibilidades existentes. Por otro lado, la institucionalidad, que se desborda de estos espacios y que está presente más allá de los muros, en un conjunto de valores, paradigmas y conocimientos, está en cada pieza o acción artística que se concibe y se reconoce como tal. Así, la institución artística habrá de pensarse como una red de relaciones entre lugares, organizaciones o individuos específicos que configuran un *campo social* que finalmente hace legítima la existencia de algo como arte<sup>89</sup>.

Podría decirse que la institucionalidad del arte no obedece necesariamente a lo que se exhibe en un museo o en una galería, sino a aquellos objetos o prácticas que son conscientes de sus propiedades artísticas, pero que a la vez son reconocidos por una comunidad como arte a partir de su propia denominación o del reconocimiento y aprobación de otros. Lo problemático, es que esa comunidad se ve envuelta y representada por las organizaciones, por el museo, por la galería, por la academia, y entonces al final, se estaría regresando a las autoridades del arte y a las instituciones tradicionales.

Este autocuestionamiento, que se agencia por parte de la crítica institucional no es para nada nuevo, y más bien, lo que permiten ver las neovanguardias, es que esta idea de que hay un adentro y un afuera de la institución es bastante difusa ya que, ya no la institución sino la institucionalidad del arte, esta internalizada en cada actor del campo, incluso si es detractor<sup>90</sup>. Ahora, aunque interrelacionadas, la institucionalidad se puede diferenciar de la institución: la institución es una organización que tiene una existencia física, localizable, mientras que la institucionalidad es aquella existencia ideológica, valorativa, cognitiva que no sólo da existencia a la institución sino al *campo* y al *habitus*, en términos de Bourdieu<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Véase, Andrea Fraser, “De la crítica de las instituciones a la institución de la crítica”, Revista Artforum 44, núm. 1 (septiembre de 2005): 278–85.

<sup>90</sup> Trabajos que rondan esta noción de *nuevas institucionalidades* pueden encontrarse en el quehacer de Jesús Carrillo o en el del colectivo *transform* (2005-2008) Véase <http://transform.eipcp.net/about/e>

<sup>91</sup> Véase, Néstor García Canclini, “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”.

La institución artística como organización funciona -en el mejor de los casos y sin obviar intereses de mercado- como una gran bisagra entre el arte y la gente, como conector entre la creación individual o colectiva y la percepción del público, introduce el arte en dinámicas sociales y sirve de foco para exaltar algunos valores a la vez que descarta otros. Además, la institución artística como campo social impregna de carga histórica y de significado a una práctica o a una pieza que puede inscribirse en el campo del arte aunque su necesidad de existir obedezca a problemáticas del contexto social en el que surgen y no a preocupaciones estilísticas.

Una percepción recurrente (pero no generalizada) que se ha tenido en Latinoamérica en las décadas posteriores a los años ochenta frente a la institución artística, es la de la inclusión de prácticas artísticas que surgieron como respuesta a las dictaduras, y que muchas veces, se gestaron y operaron fuera de la institución aunque sí estaban institucionalizadas, en el sentido en que estas se reconocían dentro del campo del arte<sup>92</sup>. Si se plantea de ese modo, se podría pensar que no hay escapatoria a la institucionalidad y que cualquier iniciativa que se plantee y se reconozca en relación a una tradición artística o a un campo de conocimiento propio del arte, estará institucionalizada.

No se puede, sin embargo, simplificar las dinámicas, procesos y relaciones que se dan entre las instituciones y otras experimentaciones artísticas que se dan por fuera de ellas. Marcelo Expósito, refiere en relación al proyecto Las Agencias<sup>93</sup>, que tuvo lugar en el MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona) en el 2001, que esta

es una dinámica que es compleja en la que efectivamente hay procesos de cooptación, pero también hay experimentación dentro de las instituciones, y esas articulaciones, a veces, generan ámbitos de experimentación conjunta, que genera un tipo de institucionalidad monstruosa, que no es ni la calle ni el museo, ni el aparato de Estado, es otra cosa. (...) Yo creo que cuando se historizan estos procesos se pone mucho el énfasis, justamente, en la posición interesada o subalterna u oportunista de la institución y esta es una visión que no solamente

---

<sup>92</sup> Un caso que puede exponer este fenómeno es el de *Tucumán Arde* en Argentina (1968), el cual tras ser un evento que se planteaba alejado de cualquier canon artístico establecido, e incluso como ruptura con la institución artística, se acoge décadas más tarde por la institución (museo, academia). Véase, Mariano Mestman y Ana Longoni, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (Buenos Aires: EUDEBA, 2010).

<sup>93</sup> Jorge Ribalta, "Experimentos para una nueva institucionalidad", en *Objetos relacionales. La colección MACBA 2002-2007* (Barcelona: MACBA, 2009), 225-65.

es falsa, cuando uno atiende a la realidad de los hechos, sino que sobre todo y esto es lo más grave, es una visión que despotencia la verdadera riqueza de experimentaciones complejas que tuvieron lugar en algunos momentos y sobre todo es una simplificación que nos impide poder pensar en una proyección futura, reproducir otros procesos con ese grado de complejidad<sup>94</sup>.

Varios son los síntomas que invitan a examinar las reconsideraciones sobre las formas tradicionales y establecidas de la institución artística y la relación de las obras con estas: el redireccionamiento de espacios que ya no se reconocen en las instituciones del arte fundadas bajo el ojo de lo moderno, pero sí en la institucionalidad de valores y conocimientos que sustenta el campo artístico, la crítica de arte (que a su vez es reabsorbida por la institución) y las obras que se infiltran en la institución convencional para criticarla desde adentro.

En México y Colombia, se ha visto en años recientes el surgimiento autogestionado de espacios de producción artística en los que en algunos casos se parte del trabajo con comunidades, de un reconocimiento en el territorio y en el contexto en el que se habita o de la historia personal del artista. Casos como el del *colectivo Todo por la praxis* (Colombia), *Proyecto Ex-Situ/In-Situ Moravia* (Colombia), *Cooperativa Cráter invertido* (México), espacio *La Curtiduría* (México) entre otros, se aproximan a lo que se ha venido llamando en el arte como nuevas institucionalidades<sup>95</sup>. Otros casos, también autogestionados responden a la creación de espacios de exposición.

La importancia de pensar en las instituciones radica en que estas se han establecido históricamente como mecanismos de organización social y de construcción de poderes. Podría pensarse el arte en dos vertientes con respecto a la institucionalidad: la institución como un lugar a reinventar, que involucre nuevas articulaciones a nivel de actores, disciplinas, formas de organización, incluso de producción; y la institución como un lugar que puede subvertirse y aprovecharse en crítica con su propio funcionamiento. De esto dan

---

<sup>94</sup> Marcelo Expósito, Marcelo Expósito / Las Agencias, mayo de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=OURIibkSdrU>.

<sup>95</sup> Estos desbordamientos y experimentaciones institucionales hacen parte de un conjunto de prácticas y desarrollos teóricos que se dan (no exclusivamente, pero sí con mucha fuerza) en la región latinoamericana desde el siglo pasado. Véase, Nekane Aramburu, “El final del mundo conocido. Transición y mutaciones de los modelos y escenarios para el arte contemporáneo”, *Revista ERRATA, Museos y nuevos escenarios del arte*, núm. 6 (diciembre de 2011), <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-6/el-final-del-mundo-conocido-transicion-y-mutaciones-de-los-modelos-y-escenarios/>; Francisco Godoy Vega, “F(r)icciónando el espacio moderno/colonial. El caso urgente del Micromuseo de Lima”, *Revista de Historiografía X*, núm. 19 (febrero de 2013): 144–56.

cuenta trabajos pioneros como el de Hans Haacke, Michael Asher o Marcel Broodthaers, y en México y Colombia obras como *El museo Salinas* de Vicente Razo, *Mugre* de Rosemberg Sandoval o *Aquí no cabe el arte* de Antonio Caro.

#### **4.1 Institución para el público, no el público para la institución**

El museo como institución moderna se instaura en la historia como un aparato de adoctrinamiento que define unos valores, ideologías y verdades comprometidas con un modo de ser burgués, el cual, como señala Jesús Carrillo<sup>96</sup>, mantiene hasta la actualidad una puesta en escena del mismo corte. El museo, caracterizado por la exposición de textos, obras de arte y objetos extraídos de sus contextos habituales, constituye una narrativa sobre el mundo exterior, o sobre el mundo del arte (en el caso de las piezas de arte que son autorreferenciales dentro del campo del arte, que hacen alusión a otras piezas o a otros artistas) a partir del siglo XX<sup>97</sup>, que ha de ser contemplada por el espectador de una manera pasiva. Pensado y puesto en marcha así, el museo es hasta el día de hoy un lugar predilecto del arte, en el que pese a su señalado anacronismo por varias instancias de la crítica, se sigue manteniendo como un lugar de atesoramiento y de relación dominante con el pasado.

Para América Latina, el museo llega como un aparato moderno, en el sentido de que importa una idea de civilización europeizada y ajena, y en esa medida también entonces llega como aparato de colonización, al instaurar unas formas de organización, de selección y de legitimación del arte derivadas de las vanguardias europeas<sup>98</sup> y en favorecimiento de unas lógicas externas de “desarrollo”. Esto, en articulación a todo el proyecto de modernidad en

---

<sup>96</sup> Jesús Carrillo Castillo, “Museos en tiempos de crisis: experimentos para una nueva institucionalidad” (Seminario impartido para el proyecto TEOR/ética, Costa Rica, el 4 de agosto de 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=ZfbxOacRRo4>.

<sup>97</sup> Sobre todo con la idea del museo como una *caja blanca* donde “el mundo exterior no penetrará dentro de este espacio, que las ventanas estuvieran cerradas, los muros pintados de blanco, los techos se convirtieran en fuente de luz. Sólo entonces el arte liberado de todo lo externo a él podía asumir su propia vida” ideas de Brian O Doherty citadas por Ana Maria Guasch, “Museos globales versus artistas locales. Paradojas de la identidad entre lo local y lo global”, en *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao* (Madrid: Akal, 2007), 192.

<sup>98</sup> Un caso que refleja esto es el MAMBO (Museo de Arte Moderno de Bogotá) y la gestión de Marta Traba.

occidente, que se hacía efectivo a través y en conexión con la gubernamentalidad y que para el siglo XX a través de la crítica de arte se cuestionaba. Dice Foucault:

[S]i la gubernamentalización es [...] este movimiento por el cual se trataba, en la realidad misma de una práctica social, de sujetar a los individuos a través de unos mecanismos de poder que invocan una verdad, pues bien, yo diría que la crítica es el movimiento por el cual el sujeto se atribuye el derecho [le sujet se donne le droit] de interrogar a la verdad acerca de sus efectos de poder y al poder acerca de sus discursos de verdad<sup>99</sup>.

Parte de la crítica que se ha hecho al museo y que ha resultado en muchos casos en la creación de nuevos espacios para el arte, espacios alternativos o privados, tiene que ver con una percepción permanente de que el museo es una institución ajena a la gente del común y a las dinámicas de su cotidianidad, y que su público está reservado para las personas que trabajan dentro del campo del arte o que pertenecen a la élite.

Esta noción de público desprovee a la población de sus modos de actuar, de sus exigencias, opiniones, costumbres, los despoja de su participación, por lo que uno de los momentos clave en la reevaluación de los museos de arte y en la institución artística en general, está en darle la vuelta a la posición del público y pensar la institución en favor de un contexto y sus habitantes y no al contrario que es como tradicionalmente se instauró.

Seguir reproduciendo formas institucionales en las que se menosprecia el lugar del público, es, como lo señala Manuel Borja Vilel, omitir la pragmática propia del museo, en la medida en que si bien, el museo constituye unas narrativas, quién hace la parte de desmenuzar, de digerir, de cuestionar o de reproducirlas por fuera del museo es el espectador, de tal manera que la consideración del espectador como actor activo implica, siguiendo a Borja, al menos dos cosas: que el museo genere nuevas estructuras y formas de intermediación, y que el espectador se esfuerce por conocer, por interpelar, por preguntar o por buscar lo que hay contenido en una obra de arte<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> Foucault citado por Judith Butler, “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”, en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2008), 156.

<sup>100</sup> Manuel Borja Vilel, “El museo interpelado”, en *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007* (Barcelona: MACBA, 2010).

Estos esfuerzos de ambas partes, comprenden por un lado, posicionar la pedagogía como un eje entre el museo y el público en donde ambas instancias se eduquen mutuamente, y por otro, la apertura a la diversidad y a la particularidad y no a la versión universal y única del arte, como lo promulgaba el museo moderno, de manera que al espectador se le atañe la importante tarea de *traducir*, pues ya no se encuentra ante verdades inmanentes<sup>101</sup>.

Reconsiderar el lugar del público, esta entonces también en saber que si precisamente las nuevas narraciones del arte no se “transmiten” con transparencia e inmediatez, es porque, en palabras del autor: “si presentásemos el arte con total transparencia, sin ninguna interferencia, el significado del mismo, su realidad, sería aprehendido automáticamente por el espectador, que devendría un factor pasivo”<sup>102</sup>.

Un caso que se podría mencionar y a partir del cual desplegar algunas reflexiones en relación a la reconsideración del público como factor principal en las nuevas institucionalidades artísticas que se pretenden alternativas, es el de la Bienal de Venecia de Bogotá (BVB). La BVB, es un evento que se hace en el barrio Venecia de Bogotá desde 1995 y que consiste en invitar a artistas y colectivos a participar exponiendo piezas que resultan del estudio del barrio, sus gentes y sus dinámicas. Este proyecto, dice su director Franklin Aguirre, surgió de una carencia en los años 90 en Colombia, de espacios para poner en circulación o para exaltar procesos de arte relacional, de arte de sitio específico o que tuvieran que ver con comunidades y públicos distintos al habitual para las artes visuales<sup>103</sup>.

---

<sup>101</sup> Véase, Ibid.

<sup>102</sup> Ibid., 21.

<sup>103</sup> Franklin Aguirre, “Bienal de Venecia de Bogotá” (Ponencia, Interludios, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2014), <https://www.youtube.com/watch?v=tC6UfeYgLb8>.





*Cartel-Convocatoria, 2010*  
 Bienal de Venecia de Bogotá. BVB  
 Foto, cortesía de Franklin Aguirre



*Vista general de la exposición, 2006*  
 Bienal de Venecia de Bogotá. BVB  
 Foto cortesía de Franklin Aguirre

La Bienal de Venecia (de Italia) que como es bien sabido, no sólo es el evento de este tipo más antiguo del mundo, sino uno de los más -sino el más- importantes para el arte contemporáneo, reúne cada dos años una cuota de los artistas más figurados, del *mainstream* como suele acuñarse, por lo que la Bienal de Venecia de Bogotá -y valga decir que Venecia es un barrio popular ubicado al sur de la ciudad-, contrapone de entrada estas lógicas, pero además las hace visibles de un modo humorístico. Al respecto dice Franklin Aguirre:

nació como un juego de palabras –en mi mente-, como algo que hoy se podría ver como un gesto decolonial, cómo nosotros tenemos que hacer referencia siempre a lo extranjero, a lo otro, a lo europeo para legitimarnos (...) entonces quisimos hacer esa crítica, ese comentario sarcástico construyendo la Bienal de Venecia en el barrio Venecia.<sup>104</sup>

Este diálogo propiciado entre significados y sentidos aparentemente distantes e irreconciliables (el barrio Venecia y la Bienal de Venecia), constituyen una poética que

<sup>104</sup> Franklin Aguirre, Paradojas/Paradoxes, octubre de 2014, Galería NEEBEX S7, <https://www.youtube.com/watch?v=tC6UfeYgLb8>.

presenta la BVB como una expresión creativa de la realidad y a la vez configura su propio sentido, un sentido otro, que ya no es el de los elementos aislados.

La aleación que se hace a través del lenguaje de estos sentidos ya conferidos históricamente a contextos, situaciones y grupos de gente, posibilitan una intención discursiva que involucra señalar el hecho de lo difícil que resulta acceder a estos grandes eventos del arte contemporáneo como la Bienal de la Habana, la Bienal de Venecia o la Documenta de Kassel, y a la vez, cuestionar a ellos mismos como paradigmas.

Las dinámicas que plantea la BVB parten del reconocimiento del territorio y de los habitantes del barrio, por lo que las piezas que participan no son preconcebidas sino que surgen de una especie de trabajo de campo que hace el artista al adentrarse e involucrarse con el barrio, lo cual implica trabajar con la gente y con el paisaje que ofrece el contexto, y de alguna manera hacerlos partícipes de la obra que se produce, lo que genera una estética particular (producto de este *arte en contexto*) tanto de la Bienal como de las piezas que allí se exponen.

El esfuerzo consciente de parte de los artistas y la organización de la BVB, en producir arte a partir y en diálogo con el contexto, tiene como resultado piezas que involucran referentes directos a la iconografía del barrio, o que se hacen habitándolo, pensadas para ocupar ese *sitio específico* y que el lugar fuese componente activo de la obra y de sus significaciones. Otra consideración importante está en la gente del barrio, que en algún grado son público, pero también a veces protagonista de las piezas resultantes, en la medida en que son piezas interactivas o que ponen en evidencia sus costumbres, sus hábitos, sus lugares o sus modos de vida.

Algunos casos que reflejan esto son obras como la presentada por Nadín Ospina, donde realiza un inflable de grandes dimensiones (que por lo general se comercializan con formas de personajes Disney) en forma de figura precolombina para que los niños del barrio se pudieran meter y jugar en él, o la obra de Luis Fernando Giraldo, en la que parte en pedazos sus paletas de pintura para realizar con ellos una “cerca de seguridad”, que en barrios populares como el barrio Venecia realizan sus habitantes con pedazos de vidrio alrededor de sus casas. Otras obras con más capas de lectura, podrían ejemplificarse en la propuesta de Carlos Blanco, en la que luego de exponer ilegalmente una de sus piezas en la Bienal de

Venecia (de Italia), realizó un “calendario de tienda” que editó con nombre y logo de la BVB y en el que aparecía de fondo una foto de una actriz porno italiana viendo su obra expuesta en la bienal de Venecia. El calendario fue distribuido en los comercios.

No obstante, queda en entre dicho la capacidad de alteridad que pueda tener el público en estas nuevas institucionalidades del arte, considerando que a pesar de producir un *arte en contexto*, este puede no tener herramientas para interpelar lo que está viendo y nada más aceptar lo dado, en ese sentido cobran mucha importancia los dispositivos de intermediación entre las instituciones y los públicos.

Por otro lado, en la medida en que la sustancia de cada pieza tiene que ver con las dinámicas sociales del barrio se pueden detonar conexiones con lo político, pues lo que se logra es poner en escena y hacer visibles algunos de los hábitos y modos de vida, incluso problematizarlos o cuestionarlos proponiendo formas de lectura y de manifestación a través de las piezas, pero además, es hacer esta operación para la misma comunidad, no para exponerlos en un lugar ajeno como algo exótico. Ahora, la BVB en sí misma es un evento que crea comunidad, que propicia un espacio para verse a la cara con el vecino y hablar sobre lo que ven, aún a expensas de que no sean profesionales del arte.

Lo político, sin embargo, al ser esta capacidad para manifestarse sobre y/o alterar formas de socialidad y de lo común, también se podría identificar en algunos gestos al interior de las relaciones sociales que entreteje la BVB, como que en una de sus ediciones se planteó como requisito para participar que fueran colectivos artísticos, para invitar a los artistas a trabajar en equipo y pensar de una manera colectiva y no individual, también en metáfora de lo que es la sociedad. O incluso al intervenir en ella misma como estructura al, como menciona su director, criticar el concepto de “lo internacional” y cuestionarlo de una manera cómica, al invitar un artista extranjero cualquiera a la BVB en cada una de sus ediciones, ya que paradójicamente, muchas veces se le asigna la condición de internacional a un evento sólo por el hecho de que haya tan siquiera un invitado de otro país participando en él<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> Participan en la BVB artistas de la comunidad, artistas emergentes, artistas con trayectoria de más de 35 años de trabajo y artistas internacionales.

Estos esfuerzos de las obras y los artistas de la BVB no representan, sin embargo, un acto en relación a la política, sino que se mantienen en lo político. La política, entendida básicamente como una acción concentrada en organizar e institucionalizar un proyecto, unas intenciones, unas voluntades, no se presenta en las obras, pero sí tal vez, en los efectos que despliega la BVB como forma institucionalizadora. En ese sentido, se podría señalar alguno al que hace referencia su propio director y es la generación de nuevos y distintos públicos del arte contemporáneo, efecto que corre el riesgo de contraponerse a la alternatividad y por el contrario reproducir una lógica tradicional en la medida en que alimenta un macrosistema del arte que se nutre de eventos como las Bienales que aparecen periódicamente para “culturizar” al otro.

La cuestión que se quiere resaltar con este caso, es cómo se traslada la noción de público de arte, de uno que funciona como receptor pasivo de ideas distantes a través de la contemplación, a un público que se vuelve eje central de la exposición de arte, lo que también lleva a señalar cómo en esta lógica de inclusión de públicos no convencionales para el arte y de construcción compartida, también se generan tensiones entre lo que se espera de las instituciones artísticas en esta época de la globalización (en relación al mercado y al turismo) y su localización en un contexto determinado cultural e históricamente<sup>106</sup>.

No obstante, muchos de los espacios que se proponen como “alternativos” a las instituciones más establecidas del arte, pierden totalmente de vista que lo alternativo de un lugar no es que no tenga financiamiento estatal o que tenga recursos limitados, sino que se reconsidere el lugar del público, y en ese sentido, terminan replicando las formas tradicionales de presentar las obras, los artistas, los espacios, y sobre todo, su relación artista-espectador, por lo cual, el problema no es de superficie, no está en asignarle el nombre de “museo” a un espacio cultural que tenga una sede física, esto no es lo que reproduce intenciones coloniales, el problema entonces es que en estos tipos de espacios llámese museo, cooperativa, espacio cultural etc. se reproduzcan las *epistemologías del norte*<sup>107</sup>.

---

<sup>106</sup> Esta problemática puede verse expuesta en lo que escribe Ana Maria Guasch, “Museos globales versus artistas locales. Paradojas de la identidad entre lo local y lo global”.

<sup>107</sup> Véase, Boaventura de Sousa Santos, “La sociología de las ausencias y La sociología de las emergencias: Para una ecología de saberes”, en *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social* (Buenos Aires: CLACSO, 2006).

Reproducir las epistemologías del norte para el caso de la institución artística, quiere decir, seguir reproduciendo la concepción del museo moderno enmascarado en nuevos nombres o lleno de nuevos personajes. Si bien, es cierto que el museo tiene un origen como institución moderna, y retomando a Manuel Borja Vilel, este no tiene que perpetuarse en la modernidad occidental, sino por el contrario encontrar salidas en otras modernidades, quizás en una “modernidad del sur”.

Reconsiderar la institución artística implica reevaluar cuál es su papel hoy frente a los públicos, contextos y realidades con los que trabaja, lo cual genera posibilidades para que en algunos casos esta actué como un agente de la memoria, pero también para que el sujeto espectador pase a ser considerado un sujeto político.

En ese sentido, además de proponer nuevas institucionalidades, una acción que podría resultar productiva en los términos que se han planteado es la de apropiarse de los sistemas de funcionamiento de las instituciones ya establecidas, de aquellas que tienen conexión con los sistemas gubernamentales, incluso también de aquellas en donde se comercializa el arte para despojar al museo de su carácter colonial y al mercado de su lugar de dictaminador.

#### **4.1.1 ¿El arte para hacer pública la memoria y la memoria para hacer público al arte?**

La condición pública de una obra de arte no estriba en su existencia en una ubicación que se determina como pública, sino más bien en el hecho de que ejecuta una operación: la operación de crear espacio público al transformar cualquier espacio que esa obra ocupe en lo que se denomina una esfera pública.

Rosalyn Deutsche, *Sobre público*

Una de las particularidades que se ha podido observar en los países que han sufrido de conflictos internos, desde el holocausto hasta las dictaduras en países latinoamericanos, ha sido la puesta en la escena pública de algunas memorias, relatos, hechos que han tenido lugar bajo esas circunstancias y que se recrean en películas, novelas, obras de teatro etc. Esto cobra importancia en términos de justicia histórica, pero también, para la noción de *duelo social* y

de reconocimiento público, sobre el cual se construyen memorias e identidades colectivas, incluso, nacionales<sup>108</sup>.

En el caso del arte, la vinculación real y profunda con lo público estriba más que en su lugar de exposición, en su discursividad y operatividad a nivel de cosas y sucesos que son de interés público y colectivo. En ese sentido, se podría señalar cómo la categoría de *lo público* en el arte que se produce actualmente en México y Colombia, se entrelaza en cierta medida con la memoria, con el no olvido y con los señalamientos al pasado, y a su vez, cómo ese pasado que no ha sido reconocido del todo y que surte de hechos y consecuencias al presente, reclama un lugar en la institucionalidad oficial.

Una obra que resulta importante por el señalamiento que hace del caso Ayotzinapa en México, y en la que confluyen otras aristas como el uso de la tecnología y la crítica a los sistemas de vigilancia y confiabilidad estatal es *Nivel de confianza*, una pieza realizada por Rafael Lozano Hemmer en el 2015. El trabajo de este artista se ha caracterizado por la interactividad que proponen sus obras y el uso de la tecnología (en espacios interiores y exteriores). Esta obra se hace a partir de la desaparición de 43 estudiantes de la escuela rural Isidro Burgos, ubicada en la localidad de Ayotzinapa el 26 de septiembre del 2014 a manos de la policía municipal y de miembros del cártel de narcotráfico Guerreros Unidos.

Estos hechos han desatado la controversia nacional e internacional sobre la desaparición y el asesinato en México. La aparición de nuevos casos y la conexión con otros, así como la lectura de que esta problemática no era asunto exclusivo del estado de Guerrero, pone en evidencia a un sistema criminal:

[c]uatro hechos asociados entre sí nos permiten asomarnos al por qué de la masacre de Iguala. Estos son la estigmatización de los normalistas rurales en

---

<sup>108</sup> Al respecto refiere Elsa Blair que “Las naciones no se reconcilian como las personas. Admitiendo que no es igual “elaborar los duelos” en el caso de los individuos y en el de las naciones, éstas últimas tienen, sin embargo, una vida y un discurso públicos y los individuos pueden verse decisivamente influidos por el análisis del pasado que hacen –precisamente en público– sus dirigentes, sus escritores o sus periodistas: una puesta en escena de rituales colectivos de expiación. Es este registro público oficial, asumido por las autoridades políticas o por sus “portavoces” y puesto en la escena pública, el que ayuda a los dolientes a la elaboración subjetiva (individual y privada) del duelo“. Véase, Elsa Blair Trujillo, “Memoria y Narrativa: La puesta del dolor en la escena pública”, 13.

general y de los de Ayotzinapa en particular, la impunidad generalizada que priva en el estado de Guerrero y que ha llevado al asesinato y desaparición de luchadores sociales sin que los responsables hayan sido castigados, el clima delincuenciales en el que diversas bandas disputan centros de producción y mercados de drogas y la existencia de un narcoestado<sup>109</sup>.



Rafael Lozano Hemmer  
*Nivel de confianza*  
2015

*Nivel de confianza*, está constituida por un sistema de reconocimiento facial que contiene las imágenes de los rostros de los 43 estudiantes de la normal rural de Ayotzinapa (México) desaparecidos en septiembre del 2014. Este sistema está programado para identificar y generar un “nivel de confianza”, entre los 43 rostros y el rostro de la persona que esté en frente de la pieza, de tal manera, que lo que se hace es a través de algoritmos, encontrar similitudes entre el rostro del espectador y el rostro de algún estudiante desaparecido, lo cual al final es expresado en un porcentaje. La obra se propone además, para ser accesible y reproducible por cualquier instancia, en una especie de “dominio público” en el que las

---

<sup>109</sup> Luis Hernández Navarro, “Ayotzinapa. Memorial de agravios”, en *Ayotzinapa. Acción Visual* (Santiago de Chile: RM Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2015), 126.

indicaciones de montaje así como su software, están en línea y se pueden descargar gratuitamente<sup>110</sup>.

Obras como *Nivel de confianza*, permiten analizar la vinculación del arte en el *hacer público* de las memorias y los hechos que tienen lugar en medio de estados de excepción o de guerra. Esta obra se ha presentado en más de 45 lugares, y al igual que otras, como *Acción Visual*<sup>111</sup>, que han surgido como respuesta al caso Ayotzinapa, han contribuido a la resonancia internacional sobre este hecho. Parte de esto, tiene que ver con lo que autores como Bolívar Echeverría, señalan como su *función cultural*, pues, si bien la cultura está presente en toda socialidad, dentro de ella se ubican algunas actividades dedicadas particularmente a la consideración de la cultura y de la identidad. Actividades que Echeverría denomina como *actividades culturales autónomas*, y cuya presencia se torna fundamental en la medida en que permiten mirar autocríticamente la identidad, reevaluar las formas y los sentidos de esa reproducción social<sup>112</sup>.

El arte funciona como una actividad cultural autónoma que se resuelve alegórica, simbólica, conceptual y/o sígnicamente. La obra de Rafael Lozano Hemmer, interactúa, literalmente, con el espectador introduciéndolo a él mismo dentro de la imagen que está viendo, lo hace parte lo que se está enunciando. Más allá del nivel pragmático que pueda tener el sistema de rastreamiento o identificación facial de los 43 estudiantes desaparecidos, la importancia de esta obra radica en esos otros niveles que operan a nivel de significados y resonancias simbólicas y que cobran valor al enunciarse en un momento histórico determinado. “La memoria colectiva no se ejerce más que re-ligada a un pasado concreto, en un campo

---

<sup>110</sup> El dossier del artista en el que se encuentran estos documentos está disponible en [http://www.lozano-hemmer.com/texts/manuals/nivel\\_de\\_confianza\\_specs.pdf](http://www.lozano-hemmer.com/texts/manuals/nivel_de_confianza_specs.pdf), en ellos se hace la claridad de que en el caso en que la pieza sea adquirida por un coleccionista, el precio pagado por ella será retribuido a la comunidad afectada por este hecho.

<sup>111</sup> *Acción Visual*, es una propuesta de Marcelo Brodsky que reunió retratos grupales alrededor del mundo con la consigna que se ha vuelto insignia de la búsqueda de los 43: “vivos se los llevaron, vivos los queremos”, en una especie de “mitin fotográfico, silente y portátil” en palabras de Alfonso Morales Carillo.

<sup>112</sup> Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, UNAM, ITACA, 2010).



simbólico determinado, que modela el pasado y lo religa a las experiencias del presente y a las aspiraciones de futuro”<sup>113</sup>.

Por otro lado, el arte es una actividad o un resultado que se concluye en el necesario contacto con los otros, es algo para ser expuesto, intervenido o completado por otro; es externable, y además, en muchos de los casos, entra a ser parte de los *complejos expositivos* que se formulan en las instituciones del arte y que involucran una narración o un relato a partir de las obras (dejando por fuera muchos otros relatos, por supuesto)<sup>114</sup>.

En el complejo expositivo de los museos, galerías, espacios de arte, tienen lugar la transferencia de cuerpos y objetos de lo privado y encerrado a “lo abierto y público”, situación que queda en entre dicho, ya que si bien, existe la posibilidad de ver obras de arte, el acceso, ya sea por el costo de la entrada, los conocimientos previos que se requieren para dar lectura a la obra, o la ubicación de estos lugares, es limitado<sup>115</sup>. No obstante, el archivo digital gigante que es ahora internet, permite nuevas formas de acceder a la producción artística, y en el caso de esta obra, no solo para conocerla sino también para instalarla en algún lugar.

*Nivel de Confianza*, hace una yuxtaposición de estas esferas, en la que se puede ver la pugna constante del arte, entre lo privado y lo individual que puede ser la producción artística de Lozano Hemmer y lo público que pueda ser hoy el hecho de la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa. A la vez, traspasa la intimidación del espectador para ponerla frente a la colectividad y frente a un fenómeno social del país entero, de alguna manera, introduciéndolo e incluso poniéndolo en diálogo con un hecho que expone una situación de

---

<sup>113</sup> Elsa Blair, señalando a Bronislaw Baczko en *Memoria y Narrativa: La puesta del dolor en la escena pública*, 15.

<sup>114</sup> Al respecto de las instituciones artísticas que albergan un complejo expositivo, señala Tony Bennett en relación con las conclusiones de Foucault sobre el sistema carcelario – en su texto *Vigilar y castigar*-, que a diferencia de las instituciones de confinamiento, las instituciones de exhibición se formaron un complejo de relaciones disciplinarias y de poder mucho más matizadas y complejas en donde la relación entre poder y conocimiento se enfocó en hacer aceptar al otro un principio común. Véase, Tony Bennett, “El complejo expositivo”, el 31 de octubre de 2013, [https://issuu.com/marialightowler/docs/tony\\_bennett\\_-\\_el\\_complejo\\_expositivo/1](https://issuu.com/marialightowler/docs/tony_bennett_-_el_complejo_expositivo/1).

<sup>115</sup> Es prudente aclarar, que para el caso de esta obra, el MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo) la dispuso en su entrada, es decir que no hay que pagar nada para verla.

desaparición forzada en México. Del 2007 al 31 de diciembre del 2015, se reportan 27.659 personas desaparecidas en el país<sup>116</sup>.

En la sobreposición de rostros, de esa imagen pública a la que se liga la identificación de una persona, también está el hecho de señalar esta doble y paradójica situación del rostro del desaparecido: difundido y hecho público, pero a la vez desconocido y anónimo. Es como una imagen vacía. ¿Quién es Antonio Santana?, ¿Jorge Álvarez?, ¿Abel García? ...

Cabe señalar, que como lo desarrolla Elsa Blair (2002), hablando de los peligros en los que puede caer la memoria, casos como el de Ayotzinapa, corren el riesgo de *sacralizarse*, de aislarse de los demás. La sacralización “no permite afirmar la especificidad de un acontecimiento que exige establecer su relación con los demás y, por el contrario, exige aislarlo del resto y creerlo único, sagrado”<sup>117</sup>, similar al tratamiento que se le ha dado a la matanza de Tlatelolco, en donde en la conmemoración perpetua de ese hecho, también puede que se estén dejando por fuera situaciones conexas.

Remitir a la memoria en el arte, ya sea por señalamiento de un hecho o por los procesos mismos del recuerdo y el olvido, indica inmiscuirse con planos que no pertenecen al campo del arte sino que son transversales a cualquier sociedad. En la medida en que el artista toma la decisión de trabajar sobre acontecimientos, está metiéndose en un relato colectivo y compartido.

Por lo general, el consumo del arte está en públicos que tienen que ver con el campo en algún sentido, siendo estudiantes, coleccionistas, investigadores, galeristas o artistas. La expansión del arte hacia otros públicos que puede generar la relación con la memoria, es uno de los puntos que se pueden reflexionar a partir de obras como *Nivel de Confianza*, en donde hay particularidades propias de la creación artística a nivel estético, poético o político que se entretajan sobre un problema de interés común, que se desborda del campo del arte y que posiblemente llega a conectar con públicos no habituales.

---

<sup>116</sup> Dato reportado por el Registro Nacional de Datos de Personas Extraviadas o Desaparecidas (RNPED). David Vicereño, “Hay 27 mil 659 desaparecidos; reporte oficial del gobierno”, *Excelsior*, el 11 de febrero de 2016, <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2016/02/11/1074404>.

<sup>117</sup> Elsa Blair Trujillo, “Memoria y Narrativa: La puesta del dolor en la escena pública”, 17.

El ejercicio del poder tanto en el arte como en la memoria se posa en las instituciones al ser organismos de legitimación y de reconocimiento público. En esa medida, parte de la obra está también en el aprovechamiento de la institución; la institución empieza a jugar en la significación en la obra, pues se filtra una crítica al sistema y a sus modos de operar desde sus propias instituciones.

Señalar que en las instituciones no hay cabida para ciertas historias, denuncias o perspectivas y hacerlo desde el interior de la misma institución, incluso criticándola, constituye la operatividad de algunas propuestas artísticas. Para el caso puntual de México y Colombia, tiene que ver en muchos casos, con una crítica al discurso histórico que se ha venido construyendo sobre intereses más de verosimilitud que de verdad, pero también crítica a la distancia permanente (y recurrente, pero no generalizada) de la institución artística con problemas sociales contundentes como la pobreza, la violencia o la desaparición de modos que no sean ilustrativos o cómplices con el mercado del arte.

La memoria colectiva, por ser ya un hilo conector entre las personas de una misma sociedad, puede conferir, en cierta medida, un carácter público e incluso político a la obra de arte, aunque ésta se ubique en un espacio cerrado como un museo, o en un espacio abierto como internet. En las obras donde se pone en juego la memoria colectiva, se genera un proceso que empieza, quizás, en la singularidad del recuerdo y la interpretación del artista, pero termina confiriéndole protagonismo al sujeto que la ve, al sujeto espectador que se expone frente a su propia historia.

## Conclusiones

Las formas de configuración de la memoria y la injerencia que el arte puede tener en los procesos de construcción de ésta, constituyen para el caso de Colombia y México un terreno fértil y a veces inadvertido, desde el que el arte puede operar haciendo caso a los procesos internos de lo que implica la memoria y la conexión de los tiempos, pero también articulándose a un contexto extra artístico, en el que estas prácticas podrían llevar a los sujetos a re-conocer y darse cuenta de, a hacer recuento de su propia realidad y de lo que ha sido su historia individual, así como las conexiones de ésta con las historias colectivas y contextuales.

Al elegir a América Latina como lugar de enunciación, se propuso analizar el lugar de la memoria en el arte como un elemento estructurante y potencial, pero también como un elemento que funge en una especie de interlocución, de integrador entre el arte y la realidad que lo rodea. En ese sentido, abordar estos temas desde una perspectiva latinoamericanista implicó asentar el análisis en los diálogos que con los contextos locales, regionales e históricos tenían los casos elegidos, no para hacer una ambientación de las piezas, sino para resaltar y dotar de posición a las ideas y a las reflexiones que tuvieron lugar en el desarrollo del texto.

De esta manera, analizar la situación reciente del arte contemporáneo en México y Colombia a través de un filtro como el de la memoria y desde Latinoamérica, lejos de intentar crear una delimitación discursiva para la región, se dedicó a entablar conexiones con lo global. Trabajar sobre el arte y la memoria, campos que no pertenecen a uno u otro lugar, sino que nos llevan a encontrar conexiones con otros lugares y otros tiempos, permitió hablar desde Latinoamérica pero en concierto con los virajes del arte global y también, por supuesto, con lo que se ha venido estableciendo como sur global o las conexiones sur-sur.

Del análisis que se realizó a través de los casos que se reunieron, de los insumos teóricos y de la reflexión sobre categorías como la poética, la estética y lo político, se pueden identificar algunas de las consideraciones finales más importantes a las que condujo este trabajo:

1. El arte puede llevar al reconocimiento y a la exposición de cosas que han pasado en una sociedad, sin embargo, y aún más importante, introduce en la racionalidad un momento de crítica con la realidad, y también, algunas veces, la posibilidad de un cambio en el orden establecido. Genera el primer paso para concebir algo posible, de manera que tocar el tema de la memoria en concierto con el arte no es un vuelco al pasado, por el contrario, se ubica, en los deseos de analizar el sentido de éste en interlocución con el presente y futuro.
2. La hegemonía en los actuales procesos de perpetuación de un modelo de Estado en Colombia y México ha estado acompañada de mecanismos de orden cultural que apoyan ciertas ideas –de corte neoliberal- buscando algún tipo de respaldo en las gentes de estos lugares para finalmente ser materializadas en los ámbitos económicos, jurídicos o de la política. Frente a esto, la producción y consumo de significados que engloba el arte, puede fungir como un lugar de oposición, sin embargo muy limitado por su difícil acceso en términos de lectura y de cobertura.
3. Existe para el campo artístico la conciencia de que la comunicación y la cultura constituyen, hoy más que nunca, un campo de batalla desde el cual se construyen los sentidos y los significados que empapan muchas decisiones colectivas. En ese sentido, hay una apertura de los lugares de actividad del arte en sintonía con estos ámbitos, donde los espacios en red han expandido las plazas públicas a lugares como Facebook, YouTube, Twitter etc. (las nuevas plazas públicas), desde los que se difunde, se accede, se problematiza, se publica e incluso desde los que se legitima algo.
4. El arte introduce un momento político que contempla al sujeto desde su individualidad, desde su imaginación, afectividad y desde otras dimensiones humanas que han sido devaluadas políticamente, pero que componen nuestra realidad. El arte explora los espacios no tradicionales de la política.
5. Los momentos de reformulación sustancial en las prácticas artísticas en América Latina han sido impulsados por contextos de crisis sociales, es el caso de las dictaduras que tuvieron lugar el siglo pasado en algunos países de la región. Esta consecuencia circunstancial lleva a plantear como para el caso de Colombia y México las formulaciones

del arte en los últimos años, se han visto influidas por unas circunstancias de contexto que se ven reflejadas en una incorporación de la memoria, como tema y como proceso, en la producción artística.

6. Frente al tratamiento que se le ha dado a la memoria en occidente, muchas veces reduciéndola al objetivo de encontrar verdades cuantitativas, estadísticas, deshumanizadas, encaminadas a la justicia jurídica, sin buscar también justicia histórica, el arte puede concebirse como una alternativa de aproximación a la memoria en la que se ponen en juego otros valores y en donde la estética se torna en el elemento diferenciador en el acercamiento que hace el arte a la memoria, por lo cual esa otra memoria, esa *memoria sensible* que propone el arte, es capaz a través de la estética de generar un momento de ruptura con el automatismo de la realidad.
7. En los contextos de guerra el cuerpo es visto como residuo y como arma, despojado de cualquier valor individual o humano –incluso-; lo que algunos artistas proponen en ese sentido, es redefinir el cuerpo humano a través del cuerpo de objetos que han sido habitados, de la materia corporal misma, o de los rezagos materiales de un hecho violento. Frente a los procesos de la memoria (recuerdo y olvido) lo que deja ver esto es como la materia en su carga sensitiva (olor, textura, imagen) y referencial (a situaciones específicas), encapsula una experiencia que se pone en interlocución con otros elementos para hacer una operación narrativa, no en el sentido de relatar un hecho sino de exponerlo y cuestionarlo.
8. A pesar de la incorporación en el arte contemporáneo de lo corpóreo, o de objetos de la cotidianidad, de los restos o vestigios de lo humano, la composición formal de las obras, basada en la sublimidad y la limpieza del acto artístico, le da la vuelta a lo nauseabundo o común que pueda ser la materia que constituye la obra para dotarla de nuevo del aura, lo cual aunque regresa a la pieza a su condición de fetiche, permite que esos extractos de realidad recreados sean mirados con atención, que haya una disposición del espectador por mirar, por prestar atención a lo que ahora se ha convertido en materia narrativa.
9. En las obras que están constituidas por archivo, lo que se presenta es una resistencia al olvido, sin embargo la particularidad de esta forma está en que es un archivo para ser

expuesto (una y otra vez en diferentes lugares) no para almacenarse como algo muerto, de manera que se enfrenta al espectador al reconocimiento de una realidad.

Al reconocer las memorias como procesos que se construyen estando sumergidos en el mundo material, este tipo de piezas que implican la transformación o reordenamiento de ese pasado material, abren posibilidades variadas de repensar y reevaluar el pasado desde las informaciones, datos, pistas, sensibilidades, que captura la materialidad que compone la obra.

10. Una de las operaciones fundamentales que en relación con la memoria hace el arte es la de traducir para comunicar. Es decir, que en la intención de poner en común, de hablar sobre hechos o fenómenos del pasado que se posan en el plano de lo colectivo, lo que se precisa en el arte, además de otros factores, es una traducción de realidades a un lenguaje plástico y multidimensional. Se rescata la posibilidad del arte de comunicar a través de diversos usos del lenguaje, desbancando al relato oral o al texto escrito como la única vía para referirse al pasado.
11. El papel de una obra de arte frente a la narración de la memoria podría identificarse en muchos casos no como la narración detallada y lineal de un hecho, sino quizás como una enunciación intencionada del mismo a partir de la cual se pueden desplegar inquietudes, preguntas o posicionamientos múltiples sobre el pasado, de la misma manera que funcionan como detonantes o incitadores de otras narraciones.
12. La operación de componer y estructurar algo que se quiere decir por medio del arte o de otro tipo de formas que involucren el componente de la ficción, tiene que ver con que la ficción permite complejizar experiencias difíciles de expresar de otras maneras, por lo que efectivamente, en muchos casos, el arte no se propone en la intención de develar una verdad, como tal vez lo haría un documento, sino de señalar y decir a través de un ensamblaje de elementos y datos razonables pero también de datos sensibles.
13. Al dotar de cuerpo, de materia, de espacio, incluso de voz, a discursos y hechos que han sido sistemáticamente ignorados, rechazados o amenazados por los discursos oficiales de

la memoria, el arte puede concebirse como un lugar de reactivación pública de memorias subterráneas.

14. La intervención en espacios públicos físicos, localizables, sigue siendo una forma de operar de algunas obras en las que se hace uso del espacio en tanto contenedor de una carga histórica. Razón por la que éste cobra un lugar decisivo en la significación de la pieza, lo cual deja ver como para la memoria, las marcas exteriores, lo que rodeó un hecho, hacen parte del recuerdo y es aprovechado en la obra como provocador del este.
15. La memoria colectiva al ser un hilo conector entre las personas de una misma sociedad, puede conferir, en cierta medida, un carácter público e incluso político a la obra de arte, aunque ésta se ubique en un espacio cerrado como un museo, o en un espacio abierto como internet.
16. El involucramiento con la institucionalidad del arte en tanto campo social en el que se está impregnado y se actúa con base en un conjunto de valores, conocimientos y prácticas institucionalizadas, no se contrapone a la existencia de una práctica artística radical o que pueda tener resonancia en otros campos extra artísticos, ello no invalida los propósitos, si se quiere, políticos de una obra o de una propuesta artística.
17. Se puede reconocer históricamente a las instituciones como mecanismos de control, de autorregulación y de concentración de poderes. Por esta razón, generar y experimentar en la creación de nuevas institucionalidades en el campo del arte, constituye un acto de creatividad política que permite dar la vuelta y generar, sin oponerse e incluso sin salirse del campo institucional de valores, conocimientos y prácticas (sin salirse de la institucionalidad), nuevas relaciones en el campo del arte a nivel de lugares, organizaciones, comunidades o individuos específicos. Reinventa las formas de reproducción social.
18. Pensar en una alternativa a la institucionalidad tradicional en el arte implica una reconsideración de todos los valores que instauró el museo moderno pero principalmente del lugar del público, lo cual parte de establecer relaciones más horizontales en las que tanto institución como público aprendan el uno del otro y se retroalimenten. En este



sentido cobran mucho valor los dispositivos de intermediación que se están proponiendo recientemente en algunas instituciones del arte.

## Fuentes de consulta

- Alan Radley. “Artefactos, memoria y sentido del pasado”. En *Memoria compartida. La Naturaleza social y el recuerdo del olvido*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Amelia Chávez Santiago. “La huella que deja el cuerpo: concepto y obra de Teresa Margolles”. Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Ana Maria Guasch. “Museos globales versus artistas locales. Paradojas de la identidad entre lo local y lo global”. En *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid: Akal, 2007.
- Andrea Fraser. “De la crítica de las instituciones a la institución de la crítica”. *Revista Artforum* 44, núm. 1 (septiembre de 2005): 278–85.
- Andrea Giunta. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?/ When Does Contemporary Art Begin?* Buenos Aires: Fundación arteBa, 2014.
- Aníbal Quijano. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2000.
- Antonio Caro. *Aquí no cabe el arte*. Dibujo, 1972.  
<http://blog.blantonmuseum.org/2015/04/art-as-a-way-of-seeing-two-works-by-antonio-caro.html>.
- Boaventura de Sousa Santos. “La sociología de las ausencias y La sociología de las emergencias: Para una ecología de saberes”. En *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social*. Buenos Aires: CLACSO, 2006.
- Bolívar Echeverría. “De la Academia a la Bohemia y más allá”. Ciudad de México: Era, 2010.
- . *Definición de la cultura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, UNAM, ITACA, 2010.
- . “Lo político en la política”. En *Ensayos Políticos*. Quito: Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados, 2011.
- Centro de Investigación y Educación Popular. *Marco conceptual. Banco de datos de derechos humanos y violencia política*. Bogotá: Noche y Niebla, 2008.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. “Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia”. Bogotá: CNMH - UARIV, 2015.
- Clifford Geertz. “El impacto de la cultura en el concepto de hombre”. En *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- David Middleton y Derek Edwards. *Memoria compartida. La Naturaleza social y el recuerdo del olvido*. Barcelona: Paidós Iberica, 1992.
- David Vicereño. “Hay 27 mil 659 desaparecidos; reporte oficial del gobierno”. *Excelsior*, el 11 de febrero de 2016. <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2016/02/11/1074404>.
- DelgadoRamos, Gian Carlo, y Silvina María Romano. “Plan Colombia e Iniciativa Mérida: negocio y seguridad interna”. *El Cotidiano*, núm. 170 (2011): 89–100.
- Elizabeth Jelin. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Elsa Blair Trujillo. “Memoria y Narrativa: La puesta del dolor en la escena pública”. *Revista Estudios políticos*, núm. 21 (diciembre de 2002).

- Enrique Serrano. “Presentación de libro: Restauración de una pintura mural de Tercerunquinto”. presentado en Programa de conferencias ZONA MACO 2016, Ciudad de México, el 4 de abril de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=-dopqp8kEjw>.
- Eugenia Allier Montaño. “Presentes–pasados del 68 mexicano. Una historización de las memorias públicas del movimiento estudiantil, 1968–2007”. *Revista mexicana de sociología* 71, núm. 2 (junio de 2009). [http://scielo.unam.mx/scielo.php?pid=S0188-25032009000200003&script=sci\\_arttext](http://scielo.unam.mx/scielo.php?pid=S0188-25032009000200003&script=sci_arttext).
- Fabio López de La Roche. *Las ficciones del poder. Patriotismo, medios de comunicación y reorientación afectiva de los colombianos bajo Uribe Vélez (2002-2010)*. Bogotá: Penguin Random House, 2014.
- Francisco Godoy Vega. “F(r)icciónando el espacio moderno/colonial . El caso urgente del Micromuseo de Lima”. *Revista de Historiografía* X, núm. 19 (febrero de 2013): 144–56.
- Franklin Aguirre. “Bienal de Venecia de Bogotá”. Ponencia presentado en Interludios, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=tC6UfeYgLb8>.
- . *Cartel-Convocatoria de la séptima versión de la Bienal de Venecia de Bogotá (BVB)*. Imagen, 2010. <http://bienal-venecia-bogota.blogspot.mx/2010/06/convocatoria-bienal-de-venecia-de.html>.
- . Paradojas/Paradoxes, octubre de 2014. Galería NEEBEX S7. <https://www.youtube.com/watch?v=tC6UfeYgLb8>.
- . *Vista general de la exposición de la sexta versión de la Bienal de Venecia de Bogotá (BVB)*. Fotografía, 2006. <http://bienal-venecia-bogota.blogspot.mx/>.
- Gerardo Mosquera. *Caminar con el Diablo*. Madrid: EXIT Publicaciones, 2010.
- Grupo de Memoria Histórica. “Basta Ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad”. Bogotá: Centro de Memoria Historica, 2013. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/basta-a-ya-colombia-memorias-de-guerra-y-dignidad-2016.pdf>.
- Hans-Michael Herzog, ed. “Conversación entre Hans-Michael Herzog y Rosemberg Sandoval”. En *Cantos / Cuentos colombianos. Arte Colombiano contemporáneo*, 206–28. Zurich: Daros-Latinoamérica, 2005.
- Herbert Marcuse. *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*. Madrid: Biblioteca nueva, 2007.
- Horacio Cerutti. *Filosofar desde Nuestra América. Ensayo problematizador de su modus operandi*. Ciudad de México: CCYDEL UNAM, 2000.
- Jesús Abad Colorado. *Mirar de la vida profunda*. Madrid: Planeta, 2015.
- Jesús Carrillo Castillo. “Museos en tiempos de crisis: experimentos para una nueva institucionalidad”. presentado en Seminario impartido para el proyecto TEOR/ética, Costa Rica, el 4 de agosto de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=ZfbxOacRRo4>.
- Jesús Martín Barbero. “Estética en Comunicación”. *Revista Signo y Pensamiento*, 49, XXV (diciembre de 2006).
- Jorge Ribalta. “Experimentos para una nueva institucionalidad”. En *Objetos relacionales. La colección MACBA 2002-2007*, 225–65. Barcelona: MACBA, 2009.

- José Jiménez. “Arte de las Américas”. En *El final del eclipse : el arte de América Latina en la transición al siglo XXI*. Madrid: Fundación Telefónica, 2002.
- Judith Butler. “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”. En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.
- Leticia Castillo. “El papel de los medios de comunicación en la violencia social de Ciudad Juárez”. En *Diagnóstico sobre la realidad social, económica y cultural de los entornos locales para el diseño de intervenciones en materia de prevención y erradicación de la violencia en la región norte: el caso de Ciudad Juárez, Chihuahua*. Juárez: Comisión Nacional para prevenir y erradicar la violencia contra las mujeres, 2009.
- “Los 13 líderes asesinados después de la firma del acuerdo de paz”. *Semana*, el 12 de septiembre de 2016. <http://www.semana.com/nacion/articulo/los-13-lideres-asesinados-despues-de-la-firma-del-acuerdo-de-paz/493528>.
- Luis Camnitzer. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Bogotá: HUH, 2012.
- Luis Hernandez Navarro. “Ayotzinapa. Memorial de agravios”. En *Ayotzinapa. Acción Visual*. Santiago de Chile: RM Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2015.
- Luis Reyes. “Retiran el escudo nacional del CCUT; se trata de ‘una reflexión político simbólica’”. *Periódico La jornada*, el 2 de octubre de 2008. <http://www.jornada.unam.mx/2008/10/02/index.php?section=cultura&article=a09n1cul>.
- Manuel Borja Villed. “El museo interpelado”. En *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*. Barcelona: MACBA, 2010.
- Marcelo Expósito. Marcelo Expósito / Las Agencias, mayo de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=OURIbkSdrU>.
- Mariana Botey y Cuauhtémoc Medina, Coords. *Estética y emancipación: fantasma, fetiche, fantasmagoría*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2014.
- Mariano Mestman y Ana Longoni. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: EUDEBA, 2010.
- Michel Pollak. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones al margen, 2006.
- Mónica Szurmuk y Robert McKee. “Presentación”. En *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Ciudad de México: Siglo XXI/Instituto Mora, 2009.
- Nekane Aramburu. “El final del mundo conocido. Transición y mutaciones de los modelos y escenarios para el arte contemporáneo”. *Revista ERRATA, Museos y nuevos escenarios del arte*, núm. 6 (diciembre de 2011). <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-6/el-final-del-mundo-conocido-transicion-y-mutaciones-de-los-modelos-y-escenarios/>.
- Nelly Richard. “La crítica de la memoria”. *Cuadernos de literatura* 15, núm. 8 (julio de 2002): 187–93.
- Néstor García Canclini. “A qué llamamos estética y de quién necesitamos emanciparnos”. En *Estética y Emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2014.
- . “La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”. En *Sociología y Cultura*. Ciudad de México: Grijalbo, 1990.

- . *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Nicolas Bourriaud. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.
- Nicolás Bourriaud. *Radicante*. Buenos Aires: AH Adriana Hidalgo, 2009.
- Octavio Paz. *El arco y la lira*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Óscar Gardea Duarte. “PM / Conflicto e identidad”. En *El Testigo*. Madrid: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2014.
- Oscar Motta. Seis actos: una experiencia de justicia narrativa e deus pobre, el 23 de enero de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=sO2PcrIvIDQ>.
- . *Seis actos: un experimento de justicia narrativa*. Performance/Videos, 2010. <http://carlosmotta.com/project/six-acts-an-experiment-in-narrative-justice-2010/>.
- Paul Ricoeur. *La memoria, la historia y el olvido*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . *Narratividad, fenomenología y hermenéutica*. México: Análisis 25, 2000.
- Rafael Lozano Hemmer. *En voz alta*. Instalación interactiva, 2008. [http://www.lozano-hemmer.com/voz\\_alta.php](http://www.lozano-hemmer.com/voz_alta.php).
- . *Nivel de confianza*. Instalación interactiva, 2015. [http://www.lozano-hemmer.com/level\\_of\\_confidence.php](http://www.lozano-hemmer.com/level_of_confidence.php).
- Red Conceptualismos del Sur. *Perder la forma humana, Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.
- Renán Vega Cantor. “Algunas ideas sobre el papel del historiador crítico en Colombia”. *Revista Rebelión*, el 15 de junio de 2013. <http://www.rebelion.org/docs/169707.pdf>.
- . “La importancia de pensar históricamente”. Ponencia presentado en Encuentro Conciencia Histórica, ¿Con quién podemos andar?, Pontificia Universidad Javeriana, el 18 de julio de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=JPmykgLxENY&spfreload=10>.
- Roberto Romero Ospina. “Las cifras del horror”. En *Unión Patriótica. Expedientes contra el olvido*. Bogotá: Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, 2012.
- Rosalyn Deutsche. “Sobre público”. En *Ideas Recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. Barcelona: MACBA, 2009.
- Rosemberg Sandoval. *Mugre*. Acción, 2004 de 1999. <http://www.rosembergsandoval.com/mugre.htm>.
- . *Venus*. Performance, 2007 de 2000. <http://www.rosembergsandoval.com/venus.htm>.
- . *Venus Escolar (Múltiple)*. Escultura, 2014 de 2012. [http://www.rosembergsandoval.com/venus\\_\(multiple\).html](http://www.rosembergsandoval.com/venus_(multiple).html).
- Stuart Hall. “¿Quién necesita identidad?” En *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Tercerunquinto. Entrevistado por Michele Fiedler, 2014. Kadist art foundation. <https://vimeo.com/109058667>.
- Tercerunquinto (Julio Castro Carreón, Gabriel Cázares Salas, Rolando Flores Tovar). *Desmantelamiento y reinstalación del escudo nacional*. Intervención, 2008. <http://www.arquine.com/httpwww-arquine-comagenda-de-la-semana-2015-noviembre-01/>.
- . *Escudo nacional borrado*. Dibujos, 2010. <https://www.perrotin.com/artists/Tercerunquinto/283/drawing-the-national-emblem-erased/36840>.

- Teresa Margolles. *Irrigación*. Archivo y video, 2010.  
<https://ballroommarfa.org/archive/event/in-lieu-of-unity/>.
- . *Muro baleado*. Instalación, 2009. <http://www.artribune.com/2011/07/bolzano-barricadera-c%E2%80%99e-teresa-margolles/o-s-museion00/>.
- Therese Kaufmann. “Arte y conocimiento: rudimentos para una perspectiva descolonial”.  
*Revista Transversal*, marzo de 2011. <http://eicp.net/transversal/0311/kaufmann/es>.
- Tony Bennett. “El complejo expositivo”, el 31 de octubre de 2013.  
[https://issuu.com/marialightowler/docs/tony\\_bennett\\_-\\_el\\_complejo\\_expositi/1](https://issuu.com/marialightowler/docs/tony_bennett_-_el_complejo_expositi/1).
- Unión Patriótica. “Historia”. *Unión Patriótica. VI Congreso Nacional*. Consultado el 10 de octubre de 2016. <http://unionpatrioticacolombia.com/node/484>.
- Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: ITACA, 2003.