

EL ARTE DA EN EL BLANCO

LAS FORMAS ESTÉTICAS DE LA VIOLENCIA SOCIAL Y POLÍTICA EN COLOMBIA

María Victoria Pérez Poveda*



Como a Rosario le pegaron un tiro a quemarropa mientras le daban un beso, confundió el dolor del amor con el de la muerte. Pero salió de dudas cuando despegó los labios y vio la pistola.

Rosario Tijeras. Jorge Franco

RESUMEN

El arte da en el blanco de la sensibilidad y la reflexión que generan las historias y los protagonistas de la criminalidad al establecer el hilo conductor que une la producción artística plástica con realidades políticas y culturales de hechos violentos, transmitidos por diferentes canales y espacios mediáticos en Colombia.

En este contexto, el documento intenta explorar el sentido de las imágenes plásticas, desde los conceptos de ética y estética, y su incidencia en la construcción de la percepción cotidiana del común frente a las realidades de violencia social y política; se toman como referencia, obras de artistas colombianos contemporáneos, en especial, la del artista antioqueño Germán Londoño, dada la magnitud y proyección de sus creaciones con relación a la exaltación de la vida sobre hechos de muerte violenta.

ABSTRACT

The art hits the mark of the sensibility and the reflection generated by stories and protagonists of criminality, establishing the conductive thread that links the plastic artistic production with cultural and political realities of violent acts, broadcasted by different channels and media in Colombia.

The document intends to explore the sense of the plastic images, from the concepts of ethics and aesthetics, and its impact on building the daily perception of regular citizens when facing realities of political and social violence. As a reference and case study the works of Colombian artists are considered, especially, that of Germán Londoño, given the magnitude and projection of his creations related to life and facts of violent death.

* Comunicadora Social-Periodista de la Universidad de la Sabana. Magíster en Estudios Políticos de la Pontificia Universidad Javeriana. Trabajo de investigación, 2004, que recoge la experiencia del proyecto "La Estética del Conflicto" (desarrollado en el Urabá Antioqueño - Corporación Opción Colombia 1996). Se inspira en la trayectoria plástica de los maestros Jenaro Quintana, Joaquín Murillo, Gonzalo Moreno y Víctor Pérez, este último, destacado por su propuesta plástica de Muralismo Integrado por la que fue seleccionado en el IX Salón Regional, Zona Centro del Salón Nacional de Artistas (2005).

Este artículo es un homenaje al Dr. Alfonso Pérez Mogollón, ex magistrado de la República de Colombia, Doctor en Ciencias Jurídicas de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 1940.



Padre e hijo regresando a casa. 2001, Germán Londoño.

Del encuentro con la cosmogonía indígena y la exploración histórica de El Dorado puede surgir una explicación de los conflictos humanos que desembocan o no en violencia política y social. Mediante esa vía, se puede interpretar la leyenda de Fura y Tena, mujer y hombre, amantes y esposos, que vieron interrumpida su tranquilidad con la aparición de Zarbi, hombre de presencia imponente.¹

En cierta ocasión, se asegura que la seductora Fura lo acompañó a la montaña y cayó en infidelidad. Cuando Tena se enteró, mandó a matar a Zarbi e hizo cargar a Fura su cadáver por varios días, hasta la putrefacción. Las lágrimas de Fura penetraron al interior de la tierra de los Muzos y se convirtieron luego en esmeraldas mientras sus gritos dolientes partieron de la boca de su alma,

¹ Mitología indígena. Pueblo Muzo. Boyacá. Historia de Furatena. El relato hace referencia a la exhuberancia de la región minera boyacence—especialmente de los municipios de Otanche, San Pablo de Borbur y Pauna—, debido a su riqueza en esmeraldas, mariposas, una gran diversidad de serpientes venenosas y fauna en general, donde vivían, según antiguas creencias, los dioses de los Muzos. Referencia virtual disponible en el sitio Web sinic.mincultura.gov.co/colCult/2nivel/MitosLeyendas.asp.

para transformarse en mariposas –la mayoría azul intenso– hoy, diminutas e inmersas sobre el altiplano cundiboyacense.

En su intensa ira, Tena enloqueció, mató a Fura y se suicidó. El dios Are convirtió a los esposos en dos peñascos y al hijo de los dos, llamado Itoco, en el más rico filón esmeraldífero; actualmente, punto de referencia geoestratégica no solo para los buscadores de piedras preciosas sino de algunos estudiosos que observan en la leyenda una interpretación de las luchas sociales en la tierra de las esmeraldas, teniendo en cuenta que los dos peñascos por los que cruza cristalino el río Mineiro fueron, hace un tiempo, testigos inmutables de pasiones, crímenes, controles territoriales y pugnas locales. Igualmente, premoniciones fantasmagóricas sobre violencias históricas que dan cuenta de los finos hilos que unen la ficción y la realidad.

Sin embargo, la alusión trasciende el plano de la leyenda para abarcar la realidad de incabadas cuentas de cobro, venganzas y violencias regionales, registradas en reportes de prensa y de Policía, en los que se comentan muchos de los hechos sucedidos, por ejemplo, entre el 4 de julio y el 31 de octubre de 2002, cuando se produjeron 22 muertes violentas en Muzo²,

“algunas de ellas por evidentes causas pasionales, ajenas a cualquier conflicto esmeraldero. Acontecimientos que no alteraron los acuerdos de paz firmados en 1989 por los grandes barones de las esmeraldas, quienes protagonizaron el más sangriento conflicto local del siglo XX, según datos de la Fiscalía”³. Los sucesos descritos redundan en una serie de crónicas locales sobre hechos de conflictividad social, que en su narrativa, en la fuerza de su argumentación, en la relación establecida entre el mito y la realidad, proyectan una estética –entendida como el arte o la técnica de la sensibilidad– y una ética, en el contexto de la modernidad, aplicada a los principios audiovisuales.

Los hechos de violencia tienen forma, espacios, protagonistas que la encarnan, víctimas que ella elige –o ellos eligen– y un contexto histórico que incorpora visiones antiguas o contemporáneas del poder de la vida y la fatalidad de la muerte. No en vano, la retórica de la gestión inadecuada de conflictos relacionada con violaciones a los derechos humanos posee una estética o “corporeidad” que le identifica, que a veces alimenta narraciones mitológicas y es altamente incidente en la ética propia de los comportamientos sociales.

Son las historias de la madre sufriendo por el hijo que se fue a la guerra, los heridos por minas antipersona, los niños golpeados por sus propios padres; son los héroes del amor y del odio perdidos en los laberintos oscuros de las agresiones intrafamiliares –o de otro tipo, que no solo se toman la pantalla sino la hegemonía de los discursos. Todos ellos bajo el formato de “reality shows” mientras las ciudades o las regiones donde se producen tales hechos se convierten en el telón de fondo de esas experiencias traumáticas o de exaltación social, que trascienden de lo privado a lo público. Es decir, “puestas en escena” de distintos conflictos referidos a las nuevas condiciones del ser político contemporáneo, a la imagen mediática y artística, como elementos fundamentales en la construcción de un nuevo y cada vez más cambiante concepto de cultura, civilización o imperio.

Desde la antigüedad, el discurso y la argumentación se han nutrido de las expresiones, las deformaciones y las posibilidades que brinda la carne huma-

² Referencias sobre hechos de violencia en la región minera del Departamento de Boyacá (Colombia) publicadas en la página virtual del periódico El Tiempo, Sección Nacional. Artículo: “Denuncian una nueva guerra de las esmeraldas”. Enero 29 de 2003.³ *Ibíd.*

³ *Ibíd.*

na, definida metafóricamente como “carne social”, objeto de exhibición y decisión política. Un acto de antropofagia audiovisual en medio de la contemplación que se remonta a los espectáculos del circo romano; a la noticia en vivo y en directo, “donde está presente el dolor de la desaparición y la muerte, y el cuerpo inmolado es un argumento de reclamo, de punto de convergencia para los observadores que en esta ocasión no fueron víctimas de la barbarie, pero lo pueden ser en una próxima oportunidad”.⁴ Una estética del horror y del miedo, que como tal, no se presenta repugnante sino que refleja un poco el grado de familiaridad hacia los sucesos de muerte –en la punta del iceberg que describe la crónica roja–.

No es un secreto que la seducción del poder, la cultura, el Estado y la Política no solo radica en la información sino en las formas que los contienen y que les permite conectarse con sus receptores. Su estética se exhibe en la materialización y en las recreaciones de los proyectos de vida o muerte de quienes los planean y ejercen⁵. Esta afirmación corresponde al auge actual de la transmisión de hechos violentos a través de las nuevas tecnologías, formatos de presentación y comunicación virtual que tienen gran influen-



Hombre y fantasma enfrentados finalmente, 1999, Germán Londoño.

cia en la opinión pública, en la reflexión crítica de la realidad; y en la utilización de estos medios para diversificar su perspectiva, además de profundizar la lectura sobre las versiones derivadas de las circunstancias de mayor afectación social.

En el caso particular del análisis, pero en especial de la sensibilidad que despierta cualquier acto de violencia mediante las manifestaciones artísticas que tienen en ella un fuerte referente, el arte se describe como una flecha gigante que atraviesa las problemáticas sociales, traducidas en acontecimientos, hasta dar en el blanco de las diferentes explicaciones derivadas de la realidad para rebasar los informes noticiosos y académicos e interpretar la esencia del espíritu que gobierna los contenidos de la vida, la violencia, la política –que no solo pertenece a los políticos– y los temas bá-

sicos que rodean la existencia misma. Un blanco atractivo para la artillería, donde las dificultades y posibilidades del ser humano están en el centro del “objetivo” con sus colores, aromas y las texturas de la criminalidad que a diario aminora la vida; mientras los dardos de la sensibilidad y la angustia producidas por estos hechos son disparados hacia “la diana” concéntrica de la opinión pública como registro y testimonio de lo acontecido.

De ahí la importancia del lenguaje plástico en la comprensión de hechos y decisiones que más afectan a las gentes, al entender que la relación íntima de

⁴ Londoño, Germán. *Como un río de Sangre*. Septiembre-Octubre 2001. Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO). Libro ilustrado que presenta una muestra fotográfica y comentada de la obra del artista.

⁵ Debray, Régis. *El Estado Seductor, Las revoluciones mediológicas del poder*. Editorial Manantial, Buenos Aires. 1993. Pág. 148.



Guernica, 1937, Pablo Picasso.

los hombres con las imágenes, como lo propio del arte –de la creación y de la contemplación–, le distinguen de otros modos de relación, por ejemplo de la mediática, basada en la distracción⁶. Por esta razón, si se realiza fugazmente una mirada retrospectiva es posible imaginar el pensamiento crítico que habitaba en el maestro Goya cuando recreaba la historia de “El 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío” o las imágenes descritas en la imaginación del maestro Pablo Picasso, cuando en 1937, inspirado en el bombardeo al pueblo vasco de Guernica y Luno (Vizcaya)⁷ creó La Guernica, como una toma de posición política contra el dictador Franco, en ese entonces apoyado por la Alemania nazi durante la guerra civil española; mediante un cruento homenaje en blanco y negro, a los muertos. Así mismo, en el caso de Colombia, en cada uno de los períodos de la historia contemporánea apare-

cen autores como: Débora Arango, Enrique Grau, Fernando Botero y Alejandro Obregón, con obras artísticas que fueron y son decisivas en el análisis y la reflexión de los momentos coyunturales de la vida política del país⁸; al ser testimonios de los lapsos de mayor tensión social.

Considerando un ejemplo histórico, fue Picasso quien cuestionó a Rozo y Acuña sobre la influencia hegemónica de Europa en la plástica colombiana y el desconocimiento absoluto del arte primitivo precolombino que demostraban los artistas nacionales⁹. Ese comentario del maestro español y la aproximación que más tarde algunos harían al muralismo mexicano, definiría el giro radical del arte en Colombia, el cual inmediatamente se orientó hacia la recuperación de sus raíces y a la exploración del entorno social, lo que coincide además, con la época de apertura política de la revolución liberal en la década de los 30.

No obstante, para el investigador Daniel Pécaut, “en cualquier otro país, los problemas surgidos a partir de las diferentes manifestaciones de violencia, hubieran provocado cambios muy importantes. Aquí los problemas hacen parte de la vida normal. Ahora, en el caso de los artistas, ellos siempre están viendo al país dentro de un plano totalmente surrealista, con la diferencia de que todo el absurdo, la carga de ficción, esa imaginación desbordante que caracteriza el surrealismo, aquí en Colombia se vuelve una triste realidad”¹⁰.

Al presenciar los espectáculos del dolor que aparecen en documentos estadísticos y de investigación social, los artistas responden al deber de relatar

⁶ Lápiz. Arte y artistas en la guerra de las imágenes. Madrid. Junio 2000 Disponible en el sitio web <http://www.acteon.es/czulian/gdlimag.htm>

⁷ Bombardeo atribuido a la aviación alemana al servicio del dirigente Francisco Franco.

⁸ Ideas sobre la cultura nacional y el arte realista descritas en un texto de Francisco Posada Díaz. El Mausoleo Iluminado, Antología del ensayo en Colombia. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango. Compilación 2000.

⁹ *Ibid.* Picasso y el Arte Nacional. Referencia Bibliográfica. Biblioteca Luis Ángel Arango.

¹⁰ Revista Análisis Político de la Universidad Nacional de Colombia, No. 6. Bogotá. Enero- Abril 1989, Artículo: Tres pintores frente al arte y la crisis social en Colombia; en el artículo se cita al autor en mención. Referencias que también se hacen en la Revista de Análisis Político N° 13: Mayo, agosto, 1991. El profesor Daniel Pécaut es un sociólogo, que ha consagrado su vida al estudio de los países latinoamericanos, especialmente Brasil y Colombia.

hechos históricos del país, en particular, el lapso correspondiente a la violencia bipartidista. Las siguientes décadas, en las que tomó forma la actual confrontación armada y sus crónicas de injusticias sociales concluidas trágicamente, son consideradas por estos, punto de partida en la reflexión, el debate social y la construcción de nuevos escenarios de paz.

Aún, en el imaginario colectivo colombiano persisten las imágenes de edificaciones destruidas por el estallido de una bomba; la fotografía de los familiares de secuestrados y desaparecidos que imploran el respeto a la vida de sus seres queridos y envían mensajes de aliento en las cadenas radiales del país. Presencias que indican la ausencia o el proceso de gestación de conceptos como paz, tolerancia, desarrollo humano integral y participación social; que alimentan al mismo tiempo los argumentos y la multiplicidad de manifestaciones artísticas en torno a la sensibilidad y a la interpretación que surge de tales acontecimientos.

Es el caso de la amplia obra del maestro Alejandro Obregón, en la que se observa, entre distintos registros, la catástrofe del 9 de abril de 1948: mutilaciones, destrozados, el caos de la urbe. En tal dinámica plástica aparece el condor, imagen de la nacionalidad co-

lombiana; la contemplación de *la violencia*¹¹ como método para abortar el gran cambio social; el perfil del terror, bajo la figura inmóvil de una mujer sin rostro con un embarazo detenido bajo la sentencia de la muerte, de lo que pudo ser y no fue; de la vida truncada¹². Efectivamente, los fenómenos de violencia engendran su propio contexto. Las interacciones de todos sus protagonistas suscitan nuevas regulaciones y diferentes percepciones. Por estas razones, “la violencia de Obregón” sigue vigente y se recontextualiza en las décadas siguientes¹³, por encima de la banalización de informaciones mediáticas que desvirtúan su efecto.

A la tasa de muertes violentas por cada ciudad del país, se suma el impulso evolutivo y variado de las organizaciones del crimen, yuxtapuestas a los arreglos de cuentas, delincuencia común, riñas, delitos informáticos y aquellos que con mayor frecuencia se producen en el núcleo familiar. Por ello, la comprensión de la violencia como una forma de resolver los conflictos sociales es representada no solo por los artistas plásticos. Su constante exposición en la actual mediatización de las informaciones conduce a intentar una disección, una necropsia parcial del cuerpo político-económico y cultural del comportamiento histórico de quienes la producen, la

viven e interpretan; favoreciendo o no en determinados casos, a una de las partes en conflicto.

En este debate el arte fomenta opciones, en un ámbito de perdón y olvido, al permitir que los hechos violentos no queden en el pasado, en la posibilidad de *sacarlos y exponerlos* para permitir el duelo y dar paso a un futuro más esperanzador.

ARTE Y VIOLENCIA

¿Qué significado adquieren los objetos de una habitación de alguien que ha estado ausente durante años?; ¿Cómo puede ser la evocación sobre el que salió para su trabajo o a una reunión y nunca, por un hecho de violencia, volvió?; ¿Qué figuras habitan el alma cuando es la justicia la que arde en llamas?. A estas preguntas intentó responder la artista plástica Doris Salcedo¹⁴, en la Plaza de Bolí-

¹¹ Obregón, Alejandro. *La violencia*, Óleo sobre tela. 155 x 1.88 cm. Bogotá, 1962. Colección Hernando Santos Castillo.

¹² Comentarios expuestos en la Biblioteca Virtual de la Luis Ángel Arango, compilación 2002-2004. Referencia virtual disponible en el sitio Web: bibliotecavirtual.clacso.org.

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ La escultora colombiana Doris Salcedo realiza ensambles con piezas que pertenecieron a víctimas de la violencia. Ha sido reconocida con el Premio Bienal Ordway 2005. Comentarios aparecidos en el sitio virtual de la Revista Semana. Semana.terra.com.co, escritos por Diego Garzón en el artículo: “PRESENTE Y FUTURO. Compromiso con la memoria”. 2006.

var, al colocar en pleno centro de Bogotá, precisamente desde el techo del Palacio de Justicia, algunas sillas de oficina sin espaldares, medio rotas o manchadas por el paso del tiempo con su sombra lapidante sobre el nuevo edificio erigido, luego de la tragedia ocurrida en 1985. Precisamente, 17 años después, la artista descolgó 280 muebles, a las 11:45 a.m., justo la hora en que comenzó la toma¹⁵. Una obra que se une a otras del repertorio nacional, en el que el tema de la memoria y su recuperación es esencial en la catarsis de los hechos, como una forma de restituir la dignidad de las víctimas anónimas de la violencia, perdida en el flujo y la simultaneidad interminable de comunicaciones mediáticas.

Gran parte de las obras de Doris Salcedo son el resultado de investigaciones en zonas de conflicto, de la tragedia de quienes esperan el regreso de familiares forzados a abandonar sus casas sin que ahora nadie dé razón de ellos. La base de su trabajo artístico está integrada por camas, armarios o sillas que tuvieron uso y, por alguna circunstancia hacen parte de un álbum de recuerdos de quienes ya no están,¹⁶ para lograr así la creación de una línea cíclica e ininterrumpida entre los hechos del holocausto judío, las masacres ocurridas en el Urabá antio-

queño y hechos anónimos de violencia, que marcaron la vida de quienes continúan vivos y presenciaron lo sucedido.¹⁷ Desde esta perspectiva, la sociedad está llena de cadáveres insepultos o fantasmas que se hacen sentir a través de los objetos.

En una de las pocas entrevistas que ha concedido, Salcedo confiesa que para ella la mayor posibilidad del arte no está en mostrar el espectáculo de la violencia sino, al contrario, en esconderlo. A ella lo que le interesa es esa proximidad y esa presencia latente de la violencia. “Desde mi posición puedo ver la otra cara de la moneda: guerra e indiferencia”, le comentó al crítico argentino Carlos Basualdo¹⁸.

En este ejercicio de reflexión y acción, a través del arte, se destaca también la propuesta de Fernando Pertuz, quien en seis ciudades del país realizó un performace en el que invitaba a entregar nombres de personas fallecidas en circunstancias violentas. Vestido con un hábito negro, capucha y una malla del mismo color, el artista entregaba volantes con la siguiente inscripción: “La muerte ronda por todas partes. Lista de personas asesinadas, lista de personas por asesinar”. Así, la gente enviaba a su correo electrónico los nombres de

víctimas, con el propósito de aportar a la publicación de esa lista en Internet.¹⁹

A pesar de estas referencias algunos artistas y expertos señalan que no hay una relación mecánica entre realidad y arte, ni se les puede pedir a estos que manifiesten su pensamiento político a través de sus obras. De hecho, la discusión sobre el compromiso social está completamente superada²⁰. Está claro que la única responsabilidad válida del artista tiene que ver con la existencia de su propia obra, cualesquiera sean el dominio, el tiempo, y los medios que escoja. Aún así, el creador de sentido no puede ser ajeno a la estructura social en que convi-

¹⁵ Periódico El Tiempo, edición del 7 de noviembre de 2002. Sitio Virtual. Página Web www.eltiempo.com

¹⁶ Comentarios aparecidos en el sitio virtual de la Revista Semana: semana.terra.com.co, escritos por Diego Garzón en el artículo: “PRESENTE Y FUTURO. Compromiso con la memoria”. 2006

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ El artículo titulado: *Artista pondrá lista en Internet con los nombres de los colombianos que han muerto en forma violenta* www.eltiempo.com, publicado en el 06 de febrero de 2006 en la Sección de Derechos Humanos.

²⁰ Este debate es expuesto en la Revista de Análisis Político, Universidad Nacional de Colombia. No.6. Enero-abril, Bogotá, 1989, en el artículo: *Tres pintores frente al Arte y la Crisis Social en Colombia*.

ve; el artista en su compromiso debe asumir una actitud más crítica, constructiva, capaz de contribuir a una toma de conciencia frente a la realidad histórica y social²¹.

El arte es el mediador entre el miedo, el terror, la indiferencia y esa capacidad de concebir otros mundos, con o sin la presencia de estos sentimientos y realidades. Las manifestaciones artísticas recurren a la simbología para desentrañar la idea de quien descuartiza y corta cabezas en su necesidad de arrancar la razón, el testigo, la mirada presencial sobre el hecho; así como para ahondar en las motivaciones de aquellos que extraen o vulneran los órganos íntimos de sus víctimas, violando la integridad del cuerpo y la ebullición de la vida, dentro del mismo. Por ello, los cuestionamientos sobre la estética de la violencia no pueden desvincularse de una interpretación sobre los sistemas políticos, culturales y religiosos operantes, el uso legítimo e ilegítimo de la fuerza, los escenarios de la vida cotidiana y el quehacer de los artistas como sujetos políticos en la ilustración, mitificación, rechazo o magnificación de tales fenómenos.

“Vivir para un antiguo griego, no era como para nosotros, respirar, sino ver, y morir era perder la vista. Nosotros decimos “su

último suspiro”, pero ellos decían “su última mirada”. Peor que castrar a su enemigo, arrancarle los ojos. Edipo, muerto vivo”²². “Lo mágico es una propiedad de la mirada no de la imagen”²³, así describe Régis Debray²⁴, con un ejemplo histórico y mítico, el significado y la trascendencia de la mirada en la humanidad, el heroísmo y la sacralidad de los distintos mundos que habita e imagina el hombre. De igual manera se reafirma la importancia de distintas generaciones de artistas que, a través de sus creaciones, han hecho una reflexión crítica de su entorno al enfatizar en la recuperación de la simbología popular, y en la denuncia estética y social de la criminalidad, no solo con el fin de proponer alternativas plásticas sino de “visualizar” y “poner al descubierto” la problemática que subyace en la difusión noticiosa de la violencia en nuestra sociedad.

EL MUNDO DE LOS INVISIBLES

“Cuando llegamos al sitio de la diligencia del levantamiento del cadáver, lo encontramos tendido y solitario en aquella soledad que brota del desprecio humano, que marca al hombre con un escupitajo en la frente como señal de ceniza; el cadáver no estaba deshecho por la despiadada golpiza que había



Fantasma colombiano,
1999-2000, Germán Londoño.

recibido, pero no tenía un hueso bueno; conservaba un jirón de calzoncillos por toda ropa; dos corbatas anudadas al cuello con nudos iguales, quizá un truco para cambiar de apariencia en un momento dado, después de disparar contra el líder, –pensé con mi espíritu de insaciable pesquisa–; llevaba en la

²¹ Debray, Régis. *Vida y Muerte de la imagen. Historia de la Mirada en Occidente*. Buenos Aires. Pág. 21. Editorial Manantial. 1994

²² *Ibid.* Pág. 31.

²³ *Ibid.*

²⁴ Régis Debray (1940) Pensador, filósofo y escritor francés.

mano izquierda un anillo de metal blanco con una calavera en medio de una herradura – símbolo de buena suerte, acompañado por la imagen de la muerte– murmuró el Secretario del Juzgado Permanente”.²⁵

Todavía en la pantalla de la imaginación se observan las imágenes del cuerpo del asesino de Gaitán, arrastrado y linchado por las calles del centro de la capital y por el país entero; así mismo los grupos de bandoleros del Llano siguen buscando un acuerdo de paz, y el fantasma de Pablo Escobar recorre las calles marginales de Medellín o de otras ciudades, cargado de fajos enormes de billetes y la promesa cumplida del alumbrado eléctrico.

Las imágenes propuestas de ciudadanos desaparecidos en hechos de violencia, presentan diferencias que empiezan desde la posibilidad que tuvieron los cuerpos en el proceso de duelo, de cumplir o no con el ritual funerario, hasta la simple evocación, al considerar la posibilidad de recuperarlos para la vida y representar el poder que encarnan.²⁶ Hoy su historia es la de quienes nos construyen e inciden en la vida política desde su ausencia.

En este sentido, quizás no haya una presencia más con-

creta que la de los ausentes. Al respecto, el investigador Roman Gubern en su obra “Del bisonte a la realidad virtual” reivindica tal afirmación al citar dos leyendas, la primera, elaborada por Plinio el viejo, en su “Historia natural” en la cual se narra cómo una doncella de Corinto, dibujó sobre una pared la silueta del rostro de su amado proyectada como sombra, para gozar de la ilusión de su presencia mientras él se encontrara ausente. La segunda, cuenta que un pintor chino al ser retenido en el palacio por el emperador, dibujó con exactitud el paisaje de su ciudad natal, luego se introdujo en él y se perdió en el horizonte para escapar. Esta leyenda, sostiene el autor, “es una curiosa premonición de nuestra realidad virtual”²⁷. Relatos que cuentan sobre la ausencia de la corporeidad, pero también inducen a la dimensión del lugar donde se encuentran los invisibles.

En principio, los desaparecidos, aquellos que se convierten en registros estadísticos como víctimas de homicidio, desplazamiento forzado, secuestro y terrorismo, establecen una doble ausencia: la desaparición de sus cuerpos y la inexistencia de los muertos como tales, condición que se modifica en el discurso político cuando aparecen

en él, ya no como simples fantasmas sino instaurándose en la conciencia de la opinión pública²⁸, a través de la argumentación audiovisual y plástica, en general.

Que el pasado se instale para generar intranquilidad, es la misión de los fantasmas que regresan. No para pedir olvido ni perdón, sino a la manera de Hamlet, reclamando justicia y provocando sentimientos de angustia. Su misión es la de hacer justicia –como propone Derrida²⁹– de volver a poner en orden las cosas, a reponer la historia, el mundo, la época”. Las experiencias de violencia indican la presencia de un territorio poblado de fantasmas

²⁵ Alape, Arturo. *El cadáver Insepulto*, Seix Barral. Biblioteca Breve. 2005. Pág. 44

²⁶ Alem, Beatriz. “La voz de los espectros. Imagen y política en la Argentina de fin de siglo”. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Centro Universitario– Parque General San Martín. III Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Argentina, 1997. Referencia virtual que se ubica en la página Web www.ull.es/publicaciones/latina/a/31ensayocx.htm.

²⁷ GUBERN, Román. 1996. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona. 1996.

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ Jacques Derrida. Referencias hechas por la autora, retomando el texto de Derrida “Spectres de Marx”, Galillé 1992, en su texto “*la voz de los espectros. Imagen y Política en la Argentina de Fin de Siglo*”, trabajo presentado en las III Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, en la provincia de Mendoza, Argentina en noviembre de 1997.

errantes que habitan la casa de las desolaciones del país, y de día o en luna llena se muestran, incitan y retan a quienes “en vida” pertenecen a múltiples proyectos de paz y de guerra, pero que algún día, probablemente, ingresarán al mismo universo fatídico de los desaparecidos.

“Un cadáver humano no es un ser vivo, pero tampoco es una cosa. Es una presencia”, concluye Debray. Y es a partir de esa idea que las representaciones políticas actuales abordan problemáticas sociales como las desapariciones forzadas, el lavado de dinero, el exilio; al constituirse en sucesos de gran impacto y afectación social. En esta misma orientación, el sentido de las imágenes que resultan de la muerte no es la simple evocación sino la de hacer presente, reemplazar y representar su poder. Es así como a través de los lentes que ofrecen las obras de distintos artistas colombianos se tiende un amplio canal entre el arte de gobernar, la muerte, las artes plásticas, la sensación del horror o el placer que provoca la violencia, y la estética del conflicto armado en Colombia a finales del siglo XX y en el umbral del XXI, debido a que ya no se regresa al mismo lugar donde nacieron los hijos, sino a aquel que recuerda su muerte.



Mujer casi feliz, 2001, Germán Londoño.



LA ESTÉTICA DEL CONFLICTO EN LA OBRA DE GERMÁN LONDOÑO

“Yo no pinto la violencia, pinto ante todo la belleza dentro de la violencia”³⁰, afirma Germán Londoño, artista plástico nacido en 1961 en Medellín (Antioquia) y para quien las figuras destrozadas después de una explosión en un puesto de policía, las marcas del dolor en el rostro de un padre que regresa con los despojos de su hijo son un motivo de inspiración dentro del contexto histórico de la violencia contemporánea. Su obra de los últimos catorce años, explora la realidad social colombiana, desde las vivencias de su natal –Medellín–, dolorosamente reconocida dentro del contex-

to de la violencia narcotizada³¹, por lo que algunos estudiosos la han identificado como uno de los sitios elegidos por los actores de la confrontación para avanzar en la estrategia de “urbanización del conflicto”.

Su producción artística de figuras aparentemente desarmadas a causa de “una o varias explosiones” se constituye metafóricamente en un espejo nacional y premonitorio de los hechos ocurridos el 11 de septiembre de 2001, luego de que unos pilotos fundieron sus motivaciones –en

³⁰ Londoño, Germán. Como un río de Sangre. Septiembre-Octubre 2001. Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO). Libro ilustrado que presenta una muestra fotográfica y comentada de la obra del artista.

³¹ *Ibíd.*

vivo y en directo— con uno de los símbolos del poder occidental, derrumbados en el aquí y el ahora de la violencia, en tiempo real y en cadena, a través del ojo plano característica del cíclope que une a todos.

Imágenes a escala sucedidas en pueblos y regiones de Colombia. Instantes, escenas fijas, cuadros de explosiones a oleoductos, ataques armados a estaciones de policía, masacres, homicidios selectivos, sucesos y descuartizamientos sociales que se traducen en colores emotivos³². Imágenes perennes en la retina del imaginario colectivo del miedo y el cuerpo, en forma de mutilaciones sociales, proyectos bélicos, reivindicaciones, desgarramientos espirituales o retaliaciones armadas que permiten aproximarse al “nuevo orden mundial”, aún por definir, respecto a la magnitud de las actuales hegemonías del poder; al papel de la contrainsurgencia en las regiones del tercer mundo, la dinámica de las organizaciones criminales en espacios difusos, virtuales, fronterizos y transnacionales “en el contorno de seres desnudos o figuras deformes que levantan sus vestiduras para dejar al descubierto heridas, donde la ambigüedad, la indiferencia y el horror se entretajan en una narrativa cromática de cuerpos mutilados y apilados sobre sus propios miembros”.³³

“No pinto la muerte sino más bien la vida constante y descuartizada. Todo acto de violencia lo es también de vitalidad extrema”, afirma en una de sus declaraciones el artista³⁴. El color en sus obras aparece con la sorpresa de la fatalidad, y la monstruosidad de cualquier acto contra la integridad humana. Sus esculturas son seres deformes surgidos de una serie de mutaciones practicadas por un científico loco³⁵. Sin embargo, su noción basada en formas exageradas, dinosaurescas y demoníacas, sirve también en el universo de la política para entender las formas desbordadas de la inequidad y las demandas sociales.

En el caso de Londoño se trata de monstruos que surgen de la base del tejido social para demostrar un desvío moral, argumental y normativo del bienestar colectivo³⁶ que desborda el límite de la pintura e incita a interpretar la multidimensionalidad escultórica del conflicto. Una percepción sobre los nuevos contextos que rodean los conceptos de terrorismo, delincuencia y crimen organizado. Expresiones que, en el caso de Colombia, constituyen la nueva historia de la violencia —como inversión de un acontecimiento de tolerancia y convivencia—, nuevamente generada por repetitivos grupos de “bandoleros” y “pájaros”, pero que, impresa en un discurso, reflejada

en un monitor de televisión o en pinceladas sobre un lienzo, abona el terreno de lo que algunos estudiosos han denominado “la cultura de la violencia”, es decir, “lo que se dice de ella”, lo que sus protagonistas son capaces de contar —con o sin previa intimidación— en el eco y los gritos distantes, después de lo acontecido.

Los materiales para la inspiración artística se encuentran en miles de fotografías de crímenes impunes, en la silueta del hombre acribillado en una esquina por un desconocido. Un relato fantasmagórico que aún se sigue contando a manera de leyenda, pero con el escarnio de la realidad³⁷. En efecto, aunque las obras de

³² Obras artísticas, cuya denominación hace referencia explícita a escenas o “cuadros en vivo” de fenómenos políticos y hechos violentos de alta recordación en el imaginario colectivo de los colombianos.

³³ Londoño, Germán. Como un río de Sangre. Septiembre-Octubre 2001. Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO). Libro ilustrado que presenta una muestra fotográfica y comentada de la obra del artista.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ Alem Beatriz. “La voz de los espectros”. Imagen y Política en la Argentina de fin de siglo. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Centro Universitario— Parque General San Martín. III jornadas nacionales de Investigadores en Comunicación. Buenos Aires. “Comunicación: campos de investigación y prácticas”. Revista Latina de Comunicación Social La Laguna (Tenerife) - octubre de 1998 - número 10 D.L.: TF - 135 - 98 / ISSN: 1138 - 5820.

Londoño, son estáticas –en cuanto están fijas y ambulantes en un lugar geográfico específico–, también lo son las problemáticas que ejemplifican la exclusión social, la pobreza, el desempleo, y la disputa por el control territorial, por lo que sugieren un replanteamiento del tiempo, real y del simulado, de estos hechos.

De esta manera el observador de las obras de Londoño y de los títulos de las mismas, puede hacer una conexión entre *“hombre y fantasma enfrentados finalmente”* y las comunidades expulsadas de la población de Bojayá, meses después del impacto de un cilindro-bomba sobre la iglesia en la que se encontraba la mayor parte de la población; entre la *“composición con fantasmas y río de oro negro”*, *“hombre y mujer contemplando un río de oro negro”*, *“fantasmas colombianos cruzando un río de sangre”* y la obsesión de bloquear la conducción de petróleo –para así detener la avanzada del denominado imperio del capitalismo– en las regiones más rurales y antiguos territorios nacionales del país; entre *“expresidentes contemplando el fantasma de la paz”*, *“expresidentes contemplando un eclipse”*, y los infructuosos esfuerzos para realizar una salida negociada al conflicto; entre *“madre e hijas cruzando un río de sangre”*, *“dos niñas caminando sobre un río de san-*



Dos versiones de Rosario Tijeras, 2000, Germán Londoño.

gre”, *“familia cruzando un río de sangre”* y los desplazados que día a día huyen de los denominados actores del conflicto, y siguen huyendo en las mismas urbes, donde sus adversarios tienen contactos y repiten sus sentencias de muerte; entre *“hombre y mujer esperando un taxi”*, y la amenaza latente de la delincuencia común; así como en las obras tituladas *“hombre y mujer contemplando un crimen”*, *“hombres contemplando fantasmas de guerra”*, y los relatos de las masacres en el Urabá antioqueño, en

el Magdalena Medio, en el sur de Bolívar; y de los soldados que quedan sin brazos, sin piernas, sin ojos, pero que deben seguir expectantes ante las estrategias y los escenarios de la guerra.

Una serie de obras que pueden quedar contenidas en la *“composición con nube y cabeza. Composición con nube y mujer en pedazos”*, y los cadáveres que no pueden ser levantados por las autoridades respectivas en las *“zonas rojas”* del país, so pretexto de ser víctima de

un atentado. Cadáveres que hacen parte de homicidios silenciosos y de advertencias; figuras que emergen de un *“río profundo y fantasma de asesino”*, que además hacen parte del *“retrato de un asesino”*, y los reportajes publicitarios de carácter autobiográfico en que las muertes parecen hazañas y el anonimato es solo una excusa. Títulos de obras que recuerdan las escenas del crimen, como *“por aquí pasaron ellos”*, *“lo que todos quieren ver”*, *“después del ruido”*, *“la carta de advertencia”*, pero donde también se pone en evidencia el asombro, la curiosidad, el grado de proximidad hacia la violencia y la cotidianidad con que se sucede en algunos contextos. Espejos metafóricos en que hombres y mujeres en colores son las personas escondidas tras las cifras.

Por estas razones la obra de Germán Londoño tiene un impacto artístico-político y de catarsis, en el cual, al mostrar la muerte se exorcizan sus secuelas y se ejerce un proceso de purificación en el cual el dolor no es anestesiado sino sanado desde su misma exposición, en la posibilidad de volver a creer no solo en las promesas, sino en los espacios sociales para alcanzar y construir una sociedad menos violenta. Para el artista antioqueño, el arte es una

posibilidad de gestar un proceso de purificación y reflexión en los sujetos políticos, para tomar distancia frente a la imagen mediática, que generalmente interpreta los hechos sociales como imágenes catastróficas e irremediables. Representaciones de muerte, sin posibilidad de recibir consolación y realizar el duelo, desde los espacios limitados de un noticiero.

De hecho, en la obra de Londoño, la estética no corresponde a exaltación de lo que socialmente se considera bello. Su obra está estructurada en la posibilidad cromática de una *“post-estética”* en periodos de post-conflicto, en la que priman los valores políticos e históricos de la nación colombiana. Al artista no le interesa mostrar la muerte sino mostrar la vida a través de todo lo absurdo que ésta representa no como parte de un proceso natural sino parte de una estrategia de confrontación e intolerancia. A través de sus imágenes, construye desde los amplios significados de la vida y no desde el abismo de la muerte. Reflexiona a través del humor, para resistir el impacto del dolor que producen tantas muertes violentas en la sátira permitida por su repetición. Por consiguiente, el artista no redundará en una proliferación de imágenes del *“tánatos”* sino que intenta edu-

car a través de ellas en la sublimación de la existencia. Una marcha pictórica inundada de respuestas cromáticas, fundamentales en la estructuración y las consideraciones actuales de la estética del horror.

Es por ello que cuando el arte representa diversos procesos sociales, como la situación de victimización de una nación, a manos de la violencia común, doméstica o política, no hace daño físicamente (quizás despierte motivaciones o afectaciones morales, psicológicas o espirituales), más bien se presenta como un indicador sensible de esa realidad; una especie de vínculo entre los *“sentires”* y *“pensares”* individuales y colectivos acerca de lo evidente, virtual y premonitorio de esos hechos.

En esta medida, el arte es un paisaje despejado, para quienes están cansados –por el ruido de sus ojos– o de otros ojos (acuñando una expresión del autor Francés Régis Debray), y desean escuchar otra versión de los hechos, o tener acceso a otra *“visión”* de los mismos (porqué no, para generar una contrapropuesta o una responsabilidad frente a la situación experimentada). Un contexto de sensibilidad humana, en el cual la sociedad está en la mira de los que tensionan el arco de la polí-

tica para forzar su participación en los conflictos sociales como víctimas o victimarios y en el que, además, de alguna manera todos los colombianos, metafórica y realmente son el blanco de las expresiones de violencia en el país; de las informaciones de violencia, de los imaginarios colectivos de barbarie, y por lo tanto, de las expresiones plásticas o de cualquier índole social que desean adentrarse en sus causas, consecuencias y en los protagonistas reales o ficticios a los que sirve de escenario.

Como bien lo evoca el cuadro titulado “*dos versiones de Rosario Tijeras*”, el cual remite al texto original de Jorge Franco, se advierte que la pelea de la protagonista de esta historia es la pelea de todos. “No es tan simple, tiene raíces muy profundas, de generaciones anteriores...sus genes arrastran con una raza de hidalgos...que a punta de machete le abrieron camino a la vida, todavía lo siguen haciendo; con el machete comieron, trabajaron, se afeitaron, mataron y arreglaron las diferencias con sus mujeres. Hoy el machete es un trabuco, una nueve milímetros, un changón³⁸. Cambio el arma, pero no el uso. El cuento también cambió, se puso pavoroso, y del orgullo pasamos a la vergüenza, sin entender qué, cómo y cuándo pasó todo”.³⁹



Dos niñas caminando sobre un río de sangre, 2000, Germán Londoño.

CONCLUSIÓN

La reiteración y los acontecimientos relacionados con distintos escenarios y protagonistas de la criminalidad, el dolor que provoca la muerte violenta y la miseria humana siempre serán un tema fundamental no solo para los canales mediáticos sino para las artes plásticas. Lo hizo Salvador Dalí con su obra “La persistencia de la memoria” en 1931, Francis Bacon con “Tres estudios para una crucifixión”, al ligar el descuartizamiento de los mataderos y el ocurrido en la crucifixión; Andy Warhol con el pop-art cuando pintó una silla eléctrica y Botero al plasmar los desgarramientos humanos sucedidos en las cárceles del territorio iraquí, o de manera más cercana, en su paloma de la paz

eregida en la Plaza de San Antonio (Medellín), que conserva inmutable entre sus alas: esquirlas y fragmentos de un atentado terrorista ocurrido en el lugar.

En Colombia, la lista de artistas conocidos y anónimos sobre el tema, es larga, debido a que la violencia trascendió las paredes de los museos y se instaló en la casa de las regiones, en la producción artística local. Los escenarios de reflexión que ha generado el arte nacional durante las últimas décadas, redimen y reparan parte de la dignidad de los protagonistas de distintas ge-

³⁸ Palabra popular, producto lingüístico vulgar de la palabra inglesa: “shotgun” que tradúcese por escopeta.

³⁹ Franco, Jorge. Rosario Tijeras. Editorial Planeta Colombiana S.A. Barcelona, pág. 32, 2005.

neraciones de violencia, escondidos en la geografía del miedo, en los clásicos rojo, blanco, gris y negro que siempre saltan a la vista después de un atentado terrorista o en las estadísticas que apenas prueban el asombro de quienes las consultan.

Por esta razón, el artículo advierte que a la par de la comprensión y de la experiencia de la violencia como un fenómeno dinámico, algunas manifestaciones artísticas son producto de esa realidad caótica y fragmentada. Por ello en la obra de Doris Salcedo –o de otros artistas que recurren a la técnica de materiales con carácter testimonial–; los ensambles con zapatos y muñecas rotas son elementos que nos indican que allí había vida, pero que ésta fue interrumpida por la fatalidad; entonces la obra construye su propio limbo para relatar la historia de muerte pero desde la evidencia del objeto mismo como reivindicación de la existencia de alguien. En principio, el artista es un arqueólogo de los despojos, los indicios, de las huellas espirituales y materiales sobre los que se construye la sociedad; además de reconstruir una presencia concreta de aquellos que nos habitan como formas fantasmales y se pierden en recuerdos lejanos.

Este enfoque propone una construcción de escenarios de paz y

posconflicto desde el aporte del arte, como uno de tantos medios para la recuperación de la memoria, la advertencia de nuevos modos de criminalidad, el proceso de duelo y la reparación a las víctimas, a través del impacto y las reacciones derivadas de la producción artística; en el ejercicio de reflexión, debate y exploración de la sensibilidad y la percepción social de hechos transmitidos de manera espectacular pero fugaz por los medios masivos de comunicación –debido a su misma naturaleza–, al volver a traer al presente –en una especie de “máquina del tiempo”–, la historia de la violencia; en esa capacidad de resignificar no solo el hecho acontecido, sino al individuo y al colectivo, más allá de los conceptos de víctima y victimario.

Lo anterior, debido a que los sujetos políticos –espectadores o creadores de arte–, ya no solo se encuentran ante la figura equilibrada de lo que representa el David de Miguel Ángel Buonarroti en la perfección de las proporciones anatómicas ideales del hombre. La sociedad actual ha heredado de aquella presencia escultórica, las manos excesivamente grandes con marcados tendones y venas, en el sentido de que se encuentra instalada en un territorio móvil, de ordenes sociales y políticos cambiantes, de estéticas desbordadas en la violencia que engendran no solo los

actos delictivos sino en la que conlleva la miseria y el subdesarrollo; donde lo criminal y lo moderno no se contraponen; y por ende, la producción de arte evidencia ese fluir de la vida, el caos donde se mezclan los acontecimientos, el simulacro de lo real mientras los espíritus siguen pagando la moneda a Aqueronte para continuar su camino después de haber navegado por larguísimos y profundos ríos de sangre, en la búsqueda incesante de territorios de paz, pero no aquella que conduce al descanso eterno. ▲

BIBLIOGRAFÍA

Debray, Regis. *“Vida y muerte de la imagen”*. *“Historia de la mirada en Occidente”*. Paidós Comunicación. Buenos Aires. 1994.

———et. al., *“El Estado Seductor. Las Revoluciones Mediológicas del poder”*. Manantial. Buenos Aires. 1993.

Alape Arturo. *“El cadáver Insepulto”*, Seix Barral. Biblioteca Breve. 2005.

Franco Jorge. *“Rosario Tijeras”*. 2005. Editorial Planeta Colombiana S.A.

Museo de Arte de Bogotá. Exposición. *Como un río de sangre*. Agosto -octubre, 2001. MAMBO.

Londoño, Germán. *Como un río de Sangre*. Septiembre-Octubre 2001. Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO). Libro ilustrado que presenta una muestra fotográfica y comentada de la obra del artista.