



SEGUNDA PARTE:
**Visualización y
audiovisuales**



Lo político en las prácticas artísticas y la división de lo sensible: la guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica (2007-2009)¹

Leidy Yohanna Albarracín Camacho²

Introducción

Las creaciones artísticas de carácter político pueden ser una forma de manifestación crítica y de resistencia, las cuales se caracterizan por hacer evidentes las tensiones de estructuras sociales que configuran la realidad dada. Además, se inscriben como expresiones culturales y posibilidad de búsqueda de justicia, de memoria histórica y una postura alternativa de los actuales aparatos hegemónicos; espacios propicios para generar líneas de fuga en el campo artístico, se trata de manifestaciones del arte que se salen del modelo esperado y artistas que proponen sus creaciones pensando en las problemáticas que afectan la realidad de determinados contextos, este es el llamado arte “comprometido”.

Es importante señalar que si bien existe esta forma de arte, a la que podemos llamar contra-hegemónica, en la medida que las lógicas del poder se han sofisticado, de igual modo la manera como se persuade a las personas en pos de un sistema económico desbordado por el consumo, así en la actualidad los productos culturales, los sistemas simbólicos y los mecanismos del arte, son absorbidos por el sistema dominante, ya que resultan efectivos en función del poder, en tanto que las producciones acometen directamente la sensibilidad, coaccionando modos de ser, sentir y existir en el mundo, esto a través de la creación de estímulos y el constante flujo de contenido, para posteriormente captar la atención de los espectadores, lo que ocasiona la incapacidad de concentrarse y discernir de forma concienzuda y profunda sobre la realidad sociopolítica que los circunda.

¹ Capítulo derivado del proyecto de investigación *Creación, cultura política y educación* con código SGI 2722, financiado por la Dirección de Investigaciones de la UPTC.

² Magíster en Estética e Historia del Arte, docente Escuela de Filosofía, investigadora de GIFSE – UPTC. Correo electrónico: leidy.albarracin01@uptc.edu.co

En el contexto de una sociedad como la colombiana, atravesada por una compleja historia de violencias conectadas al sistema predominante, en el que cada vez más se restringen las formas de expresión y manifestación, y ponen en tensión las realidades sociopolíticas, el arte comprometido resulta ser un “otro lugar” fundamental a la hora de proponer escenarios de carácter político que permitan generar memoria, manifestar inconformismo y apropiarse de los territorios simbólicos para generar reconocimiento, resarcimiento, reconciliación y justicia social.

En este marco de ideas, el presente capítulo se centra en plantear un análisis de la propuesta a *La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica (2007-2009)*, realizado por el artista y fotógrafo colombiano Juan Manuel Echavarría junto a la Fundación Puntos de Encuentro³ se trata de una serie de alrededor de cuatrocientas ochenta pinturas elaboradas por actores de la guerra como excombatientes de las FARC-EP, mujeres desmovilizadas de las FARC-EP, las (AUC), el (ELN), también militares afectados en diferentes combates. El propósito de los talleres fue generar un espacio de interacción y confianza que permitiera a los participantes pintar sus vivencias en torno a la guerra (*La guerra que no hemos visto*, 2020). Se trata de un proyecto que da voz a los actores del conflicto, en un contexto de deshumanización y olvido, en el que existe una historia oficial que administra los relatos que deben o no ser contados, de acuerdo con la conveniencia de quienes ejercen el poder político y económico.

Por otro lado, la investigación se enfoca en los efectos que produce una práctica artística como la propuesta por Echavarría en el escenario de la cultura política, haciendo claridad en los conceptos de política, lo político y las prácticas artísticas que se salen del formato establecido, para generar reparación simbólica, en un contexto donde se pretende por todos los medios ocultar la historia de víctimas y actores del conflicto, así como generar olvido histórico, un ejemplo de esto es lo que sucede hoy por hoy en torno al Centro Nacional de Memoria Histórica coordinada por Darío Acevedo, quien tiene una postura que inquieta tomando en cuenta el actual

³ En el transcurso del año 2007 al 2009, junto a la Fundación Puntos de Encuentro, el artista y fotógrafo Juan Manuel Echavarría, Fernando Grisales y Noel Palacios propusieron una serie de espacios de taller enfocados en la realización de pinturas con excombatientes.

proceso de paz, este tiene que ver con la configuración de la memoria histórica, pues niega que haya existido o exista el conflicto armado, así para las víctimas y para quienes contribuyen en la construcción de la verdad histórica, ven con preocupación el manejo de los archivos y testimonios entregados de cara a una revictimización y violación de los derechos humanos (Asociación Minga, 2020).

Esta realidad resulta preocupante, ya que lugares como el *Centro Nacional de Memoria Histórica*, el cual pese a ser una institución perteneciente al Estado, ha contado con cierta autonomía para construir una narrativa de reconocimiento de quienes han sufrido como víctimas el conflicto armado desde diferentes puntos de vista, sin embargo, el actual gobierno se ha propuesto despojar a dicha institución de su autonomía, para encaminarla nuevamente en el relato oficial; que particularmente encubre actos violentos cometidos contra los colombianos y colombianas por diferentes agrupaciones armadas, algunos de ellos avalados por el Estado colombiano. En este sentido resulta oportuno que la construcción de memoria se realice desde distintos escenarios, como el arte el cual, además de recoger los relatos, también cumple con otro tipo de agenciamiento de orden simbólico.

Por este camino, haré alusión en primera instancia a los planteamientos teóricos que movilizan el análisis y permiten la interpretación de la práctica artística en tanto su posibilidad de propiciar otros escenarios para la configuración de visualidades desde la experiencia sensible de quienes han sido invisibilizados y acallados en la guerra colombiana.

En segunda instancia, se abordará el contexto en el que se produce el proyecto respecto a los puntos de inflexión del análisis de la práctica artística que se presentan en *La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica (2007-2009)*, como escenario para la búsqueda y construcción de la memoria colectiva.

El arte político-crítico

Reconocer las prácticas artísticas en su carácter crítico y político es primordial, pues se trata de la posibilidad de pensar lo político como un escenario de reflexión, donde se generan propuestas que abordan directamente las problemáticas que atraviesan la realidad del país y que

funcionan como agenciadoras de la memoria de cara a la realidad y los acontecimientos de carácter social que actualmente se viven en Colombia; producto de una historia compleja y violenta, donde la censura, la anulación y el asesinato de quienes se salen de los bordes del aparato gubernamental (atravesado por la corrupción), es cosa del día a día.

Por este camino, haré alusión al carácter político de la práctica artística elaborada por el artista Juan Manuel Echavarría y las visualidades que allí se expresan, haciendo claridad en lo político de la propuesta a partir de los postulados de teóricos, quienes conceptualmente aportan categorías que permitirán profundizar en el trasfondo de la práctica artística en cuestión.

La correspondencia entre arte y cultura política tiene diferentes frentes de análisis, este trabajo se acerca en primera instancia a los planteamientos de la filósofa Chantal Mouffe, en dos sentidos, el primero acerca de las acepciones sobre “la política” y “lo político”, en segunda instancia las prácticas artísticas de carácter político; sobre esto Mouffe propone que “todo arte es político”; bien para legitimar estructuras hegemónicas, en el caso colombiano: el arte hecho para élites económicas o para el narcotráfico, para disentir frente a las estructuras políticas establecidas o para contribuir a la construcción de memoria; como en el caso de las propuestas de Echavarría, sin embargo, es importante señalar que la apuesta de Mouffe (2011) consiste en la identificación de las problemáticas que acarrear la concepción de “la política” y “lo político” (p. 29), si bien tiene que ver con un ámbito teórico, su estado primordial está sujeto a la praxis y a la experiencia vital, es decir, a las prácticas cotidianas, donde se encarna el orden dominante a través de la experiencia sensible.

En este sentido desde Mouffe (2011), la política se prescribe en un nivel óntico, entre tanto, lo político a un nivel ontológico, así las cosas (...) lo óntico haría referencia a la multiplicidad de acciones y dinámicas de la política tradicional cuya existencia se ha naturalizado, es el sentido común y de alguna manera pareciera ser incuestionable, mientras que lo ontológico tiene que ver con la forma como se configura la sociedad.

La política está sujeta a la *praxis* de una tradición que se ha establecido de una forma convencional, se ha normalizado, entre tanto lo político obedece a la manera como se configuran las lógicas de una sociedad,

donde lo ontológico tiene que ver con la razón de ser, pero también, con la comprensión del cómo se constituyó para este caso el orden político, lógica o praxis política, que determina de algún modo su naturaleza.

En el caso colombiano en particular, en cuanto a política se puede hablar de la idea de una construcción bipolar de “derecha e izquierda” como un estado natural de las cosas, en tanto pareciera que refiere a las únicas posibilidades de tener una postura política en el país, mientras que la discusión debería atender a las problemáticas que atañen a la sociedad y el mejoramiento de las condiciones de vida de todas las personas dentro de una comunidad perteneciente a diversas culturas, garantizando sus derechos y no una disputa mediática y casi “farandulera” entre las caras que representan tanto a la derecha, como a la izquierda.

Mouffe (2011) hace una propuesta que permitiría reinventarse políticamente, donde lo negado (el pluralismo, lo antagónico, las identidades colectivas, el disenso, lo hegemónico, la complejidad de los fenómenos sociales y culturales, entre otras) resultan ser la potencia dentro de lo que la autora denomina una “dimensión agonista de naturaleza adversarial” (p. 37), la aceptación antagónica conflictiva y la posibilidad de su domesticación, genera un desplazamiento fundamental a un tipo de relación “agonista”. La discusión que se plantea aquí, es un punto neurálgico que pone en juego una manera de aproximarse a lo político, lo cual es decisivo para entablar y caracterizar la relación que existe entre lo político y las creaciones artísticas como las elaboradas en *La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica (2007-2009)*, que permiten leer las tensiones, para este caso, la voz de los excombatientes, las cuales han sido negadas, pues al ser un conflicto latente, verdades e historias que no han sido resueltas pueden salir a la luz, lo que resulta problemático para el estado de corrupción en el ámbito de la política.

Otros lugares del arte

Mouffe (2014), elabora una reflexión en torno al papel de las prácticas artísticas y su función en una sociedad liberal, que se ha instaurado como una verdad absoluta e incuestionable, la cual propone dentro de sus lógicas; la negación del conflicto, lo adversarial, el pluralismo de subjetividades y colectividades, política que se manifiesta tras la máscara del consenso,

excluye y neutraliza a todo aquel que se oponga a sus lógicas o construya desde la experiencia de sus actores una verdad histórica, es decir, que hay un plano estético en lo político, pero también un plano político en las apuestas artísticas, las cuales aprueban y se adhieren al orden simbólico establecido.

Así, un arte que al parecer ocupa un lugar central en las sociedades actuales producto de la plutocracia y el aparente triunfo de una sociedad hedonista, mediadas a su vez por las corporaciones mediáticas y del entretenimiento, se presenta como una experiencia desustancializada. Sin embargo, las prácticas artísticas también pueden actuar en otro sentido, donde las nuevas formas de producción permiten la emergencia de otros tipos de resistencia, lo que conlleva la posibilidad de activar lugares para la emancipación.

En este sentido la autora propone un enfoque “agonista” como la forma de manifestación que encarnarían las prácticas artísticas comprometidas con producir lugares de resistencia; propuestas contrahegemónicas en tensión de la reproducción del orden dominante (Mouffe, 2014), dichas formas de resistencia artística son un potencial político pensadas como intervenciones agonistas dentro del contexto de la lucha contrahegemónica.

Esto plantea la importancia de las prácticas artísticas y culturales, como activadoras de lugares de pensamiento y una postura de disenso frente a la hegemonía vigente, la cual es resultado de una construcción discursiva, que se ha naturalizado dando por sentado que no hay otra forma de existencia política.

Se puede decir, que la hegemonía utiliza y depende de un aparato simbólico sofisticado, que le permite moldear identidades y crear modos de subjetivación convenientes para su reproducción en términos de la negación del otro, sus historias y experiencias, ya que a través de esta lógica se benefician pequeños grupos que ejercen el poder.

Una política contrahegemónica significa entonces, la comprensión del aparato ideológico dominante para sumergirse en las lógicas del común denominador de este orden reproductor del olvido, para fomentar otras formas de identificación y la producción agonista de nuevas subjetividades,

como lo serían aquellas pequeñas, pero muy significativas acciones y visualidades que en el contexto en el que se activan, pueden generar un giro de cara a la realidad dominante.

Se trata del llamado “arte crítico”, este permite alterar la hegemonía imperante y tiene una participación significativa en los espacios públicos compuestos por multiplicidad de superficies discursivas y la activación de los participantes y sus historias de vida. Visto desde el enfoque “agonista”, está configurado por una variedad de gestos artísticos alternativos a la lectura del orden pospolítico. Su dimensión crítica consiste en desocultar las verdades que desde los estamentos oficiales se han anulado, en activar la voz de quienes no han sido escuchados (Mouffe, 2014).

Se puede decir, que una de las posibles praxis de las creaciones artísticas en el orden actual, consiste en la construcción de nuevas prácticas y subjetividades que puedan subvertir la configuración del poder existente, para generar la posibilidad de crear múltiples espacios, donde la política hegemónica sea cuestionada, con acciones que reconozcan el conjunto social y la complejidad histórica que lo configura.

Esta forma de operar del arte comprometido tiene un factor clave, y es comprender las lógicas pluriformes e imaginarios que constituyen la cultura política, la experiencia de taller propuesto por Echavarría en el proyecto para la construcción de memoria histórica, lo compone este principio, no como una determinación, sino como experiencia artística que devela verdades que han sido anuladas; ya no se trata de hacer objetos bellos o productos artísticos, aquí la dimensión sensible está en otro plano; el de los procesos de disenso y develación de esos otros relatos, así todas las personas pueden manifestar sus experiencias a partir de la apropiación de soportes, conocimientos artísticos y de la palabra para manifestarse.

Disenso y sensibilidades

En este mismo sentido, el filósofo Jacques Rancière (1996) ofrece una noción clave para comprender lo sensible, se trata del concepto de “desacuerdo”, que actúa sobre las esferas de normalización y jerarquización de la esthesis, donde el sistema ha cooptado la legitimidad de lo sensible, lo que deviene en la validez o no, de la experiencia sensitiva; pues,

la afirmación de un mundo común se realiza así en una puesta en escena paradójica que reúne a la comunidad y la no comunidad. Y una conjunción tal siempre es muestra de la paradoja y el escándalo que trastorna las situaciones legítimas de la comunicación, las participaciones legítimas de los mundos y los lenguajes, y redistribuye la manera en que se distribuyen los cuerpos parlantes en una articulación entre el orden del decir, el orden del hacer y el orden del ser “(Rancière, 1996, p. 75).

Se puede decir que lo político es un problema sobre la distribución de lo común, donde el habla se traduce en un lenguaje entendible o inteligible según se defina la legitimidad de quien lo expresa.

En espacios como el arte, lo sensible se trastoca en diferentes sentidos, enfáticamente en la idea del artista como un ser sensible, dotado del poder de decir y expresar, el sentido común aquí radica en suponer que es el único ser que posee esta cualidad, sin embargo, en propuestas artísticas como las que atañen a esta investigación, se subvierte este enunciado, pues no se trata ya del “Artista” con mayúscula, sino de la posibilidad de una práctica colaborativa, donde las condiciones de igualdad doten de un lenguaje común, un hacer, un decir y un sentir válido para cualquier persona que así lo requiera, esta apuesta está inmersa en un carácter político-crítico según Rancière (2005), tiene que ver con tomarse el tiempo, apropiarse del lenguaje, un empoderamiento de las personas, quienes generan acciones que no se esperaban a nivel social y político fueran posibles o que emergieran de ellos, aquí la política tiene que ver con la reconfiguración de lo sensible, en tanto se concibe como un espacio común para todos y todas.

Así, el concepto de desacuerdo en Rancière resulta potente en cuanto práctica o gesto artístico, pues no pretende ser una verdad absoluta, sino una posibilidad crítica inmersa en procesos artísticos donde el producto no son los objetos, sino las personas y sus vivencias en relación sensible con el contexto social y político próximos.

En este marco de ideas, es importante aducir al antropólogo Néstor García Canclini, quien presenta la condición postautónoma del arte, como una perspectiva de análisis que permite leer el mundo contemporáneo, sin pretender ser el relato que justifica u organiza la diversidad, se trata de un arte como potencia para el disenso.

Según García (2010), la condición postautónoma del arte, hace posibles vínculos con factores culturales, políticos, sociales y económicos, pues las prácticas artísticas han desplazado su interés a las comunidades, permitiendo la inclusión de obras en los espacios de comunicación masiva como redes digitales, de otra índole como espacios de carácter urbano y rurales, llevando al arte a formas de participación social, debilitando así, paradigmas que sustentaban estéticas de la modernidad.

Para abordar la condición postautónoma del arte actual, García propone comprender la influencia que el exterior tiene sobre el arte y como la praxis artística se ha dejado permear; esto atiende a cuestiones y problemáticas que surgen en el intersticio de diversos campos de conocimiento y a diferentes contextos. Se trata de escenarios que han permitido la emergencia de un arte postautónomo, una metodología que atraviesa diferentes disciplinas, ejemplo: la sociología y la antropología, para explorar la acción del arte actual con relación a las conexiones entre creación y mercado, entre estética y política.

Lo anterior supone estudiar las tensiones entre dichas relaciones, el sistema simbólico dominante, y lo que el disenso produce en contextos específicos, para valorar y potenciar prácticas que han intentado ser excluidas, anuladas, silenciadas y subvaloradas, pero que, al ser públicas, generan diferentes tipos de tensión, las cuales, el presente estudio se ha propuesto abordar en el contexto del proyecto de Echavarría.

La relación estética y política, está dada desde intersticios y desplazamientos, donde se hace evidente una crítica a la supuesta independencia del arte y la estética, ya que se sumergen en un régimen que organiza de otra manera los territorios simbólicos, pasando de centrar su interés en la producción de objetos a procesos y modos de relacionarse en una dimensión sensible con postura política (Ranciére, 2014).

En este sentido, el autor propone una reelaboración de la teoría estética, que contemple las pertenencias múltiples y lo dinámico de las prácticas atravesadas por diversas disciplinas, con diferentes actores y que se exhiben a la vez en museos, en la red, en la calle, percibiendo así, como sus autores generan conflictos y negocian lugares de sentido en los intercambios y relaciones con las prácticas propias de las industrias culturales.

Así las cosas, el arte político de carácter crítico es, en tanto existe la tensión, escuchar a quien ha sido anulado, matizar los complejos fenómenos sociopolíticos que atraviesa el país sin jerarquizar ni subvalorar las experiencias individuales, construir una memoria colectiva para curar el malestar del olvido, para así reconfigurar la dimensión sensible. Esto implica que existan formas de experiencia sensible que son alternativas al relato oficial.

Microhistoria

La apuesta del proyecto de Echavarría busca el reconocimiento de la memoria a partir de los testimonios individuales de sus participantes, esto implica una dimensión histórica que no es la oficial y que se puede sumar a la interpretación sobre la distribución de lo sensible como una praxis de orden filosófico, se trata de la posibilidad de contar, de decir la historia propia, como seres conferidos de palabra. Por su naturaleza autobiográfica estas historias son contra-genómicas, pues contrastan con el relato oficial institucionalizado, desde la filosofía de la historia se puede hablar de “microhistoria”, este concepto hace parte de las teorías desarrolladas por diferentes estudiosos de la historia, así como filósofos, que proponen posibilidades de lectura de las lógicas discursivas de la historia, para desarrollar propuestas como la denominada microhistoria o historia mínima, un ejercicio de contar relatos a escala micro donde el principal objetivo es brindar una gama de posibilidades sobre la perspectiva e interpretación de la realidad, que no es la de la historia universalizante, según el filósofo Walter Benjamin se trata de “la revelación de lo ‘insignificante’, es una aspiración de la historia de lo cotidiano y de la microhistoria (...) para Benjamin el interés en los ‘casos limítrofes’ o ‘fenómenos marginales’ habitualmente desdeñados por la historia universal” (Bolle, 2014, p. 532), versa en que estos sucesos desestabilizan la manera tradicional de ver y construir la memoria histórica, posibilitando otras prácticas discursivas sobre la realidad circundante y su momento histórico.

Estas microhistorias están dispuestas a través de capas de relatos en “*discontinuum*” donde la imagen y las narraciones, no siguen una linealidad, tampoco una jerarquización, sino que atraviesan aleatoriamente la temporalidad y espacialidad de su emergencia; al estar inscritas en lo

cotidiano son actos creativos que posibilitan y producen construcciones alternativas de identidades (singulares y colectivas), fuera de los discursos hegemónicos totalizantes de la cultura y la historia de un lugar.

Las pinturas elaboradas por excombatientes como imagen, son la actualidad de un pasado que genera tensiones de índole social y política, según Benjamin y tomando en cuenta que las tramas sensibles de las heridas sociales ocasionadas por el fenómeno de la guerra colombiana es plenamente vigente,

no es que el pasado arroje luz sobre el presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ‘ha sido’ se une como un relámpago al ‘ahora’ en una constelación: en otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues, mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con él ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal” (Benjamin, 2005, p. 465).

En este sentido, la imagen tiene que ver por un lado con la relación entre diferentes estratos de acontecimientos en una conexión diacrónica que vincula la experiencia individual de la guerra, con las composiciones pictóricas, aquí la imagen es una forma de conocimiento en el que las temporalidades anuladas sobrevienen en la actualidad política en un movimiento latente y constante (Hillach, 2014). Estas imágenes producen tensiones que ponen en evidencia el presente de realidades que han sido anuladas por su carga histórica, por lo que pueden llegar a decir y develar, como sucede con las pinturas elaboradas por los excombatientes que hacen parte de proyecto caso de estudio.

En el sentido de la filosofía de la historia, es importante comprender las condiciones de posibilidad de la práctica artística, como un escenario común de confianza en el que se han develado historias de carácter colectivo e individual, lo cual ha posibilitado la construcción de una memoria colectiva.

Desde la otra orilla

En el año 2005 el gobierno aprueba la Ley de Justicia y Paz que intentaba generar un proceso de incentivo a la desmovilización de personas pertenecientes a grupos al margen de la ley, principalmente paramilitares y guerrilleros, la ley planteaba lo siguiente:

Por la cual se dictan disposiciones para la reincorporación de miembros de grupos armados organizados al margen de la ley, que contribuyan de manera efectiva a la consecución de la paz nacional y se dictan otras disposiciones para acuerdos humanitarios. Artículo 1°. La presente ley tiene por objeto facilitar los procesos de paz y la reincorporación individual o colectiva a la vida civil de miembros de grupos armados al margen de la ley, garantizando los derechos de las víctimas a la verdad, la justicia y la reparación” (Ley 975 de 2005, p. 1).

Esta ley hizo que muchos de los excombatientes se apartaran de las armas para volver a la vida civil, participando y cumpliendo con los compromisos que hacían parte de este acuerdo. La mayoría de los excombatientes que dejaron las armas por esa época eran combatientes rasos.

En este contexto surgió el proyecto *La guerra que no hemos visto*, en un municipio localizado en el departamento de Antioquia llamado La Ceja; el artista Juan Manuel Echavarría⁴ visitaba el lugar en el año 2007, cuando encontró una exposición de pinturas realizadas por los actores sociales de la guerra, Echavarría tenía la intención de generar procesos desde el arte para la construcción de memoria histórica, allí surge el proyecto:

Yo había ido a esta exposición con una amiga antropóloga, y ella logró que nos consiguieran una entrevista, para esa misma tarde, con algunos de los ex paramilitares que tenían pinturas en esa muestra. En ese encuentro en La Ceja, vi por primera vez pinturas que mostraban experiencias vividas en la guerra; entonces les pregunté a ellos si les interesaría hacer otras pinturas. Fue un impulso que tuve, y así arrancó el primer taller de pintura. Hace unos cuatro años con la venta de mis obras, creé una fundación en Colombia para proyectos de educación. En esta exposición de la Casa Cultural de La Ceja pensé que la fundación debía tener una línea programática para preservar la memoria de la guerra a través de proyectos artísticos (Tiscornia, 2011, p. 32).

⁴ La persona que propició estos encuentros ha trabajado por mucho tiempo sobre las realidades del país, Juan Manuel Echavarría Olano, es un artista y fotógrafo colombiano oriundo de Medellín, a través de su trabajo ha explorado múltiples temas en relación con aspectos sociales y políticos inmersos en los diferentes contextos de la guerra colombiana. Echavarría se ha comprometido con un proceso de sensibilización sobre la recuperación de la memoria histórica desde propuestas como las nombradas anteriormente.

Esta preocupación llevó al artista a incluir en sus procesos artísticos a los actores de la guerra, donde el arte por sí mismo no era el fin, sino el medio a través del cual quienes participaron pudieran contar sus memorias de la guerra, aquellas experiencias muchas veces difíciles de decir a través de la palabra, pero que el arte pictórico permitió expresar.

Aunque esta muestra se ha realizado en múltiples lugares del país, haré alusión a la exposición titulada *Ríos y Silencios* que se realizó en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en el año 2018, una muestra que a todas luces tocó las fibras más sensibles de quienes tuvieron la posibilidad de verla, pues se trata de una serie de trabajos de carácter artístico sobre la guerra en Colombia y lo que esta deja en la vida de las comunidades. La muestra reunía trabajos como *Bocas de ceniza*, *Réquiem NN* y el mencionado proyecto conformado por pinturas elaboradas por los participantes de diferentes talleres pertenecientes a grupos armados, que se desmovilizaron a través de la Ley de Justicia y Paz, algunos heridos en combate o desertores, pero todos ellos y ellas militantes rasos, quienes durante dos años pintaron sus vivencias e historias personales, visibilizando que el escenario más recurrente de la guerra es el campo colombiano, testigo de las peores y más crueles realidades que aquejan el país, prácticas que a lo largo del tiempo se han normalizado (Tiscornia, 2011).

Figura 1

Pinturas excombatientes



Fuente: Fundación Puntos de Encuentro.

La obra reúne testimonios de excombatientes quienes a través de sus relatos develan esa otra cara de la historia que no ha sido contada, en una guerra que a través del tiempo ha tocado muchas vidas. Hay mucho por

decir, pero son pocos los espacios que brindan la confianza y la seriedad que requiere un tema tan sensible como lo es contar las experiencias de la guerra de viva voz de sus actores. Se trata de generar las condiciones para develar las voces que no han sido escuchadas, el crítico de arte Elkin Rubiano (2018) a través de su estudio sobre *La guerra que no hemos visto y la activación del habla*, hace referencia a cómo los testimonios de excombatientes que se contaron a través de los talleres, permiten pensar y reconocer esas otras voces también silenciadas, que encarnan hechos que tal vez no se quieren hacer visibles.

Esto supone de entrada que la configuración de la verdad histórica ha sido construida desde el sesgo de la institucionalidad, mediada por intereses políticos particulares, el tratamiento de los relatos de los actores de la guerra ha sido pobre y no ha contado con las estrategias que permitan reunir las historias; sin embargo, las experiencias tanto de víctimas como de actores del conflicto desbordan lo que el relato oficial quiere que sea la verdad histórica en el país.

Para este momento, Colombia es un territorio que ha atravesado diversos conflictos y violencias, de acuerdo con estudios políticos realizados en Colombia es un conflicto que se caracteriza por conformarse desde diferentes perspectivas y posturas políticas, pasando por diversas violencias y actores que van desde el narcotráfico pasando por el paramilitarismo, la guerrilla, el sicariato y delincuencia de diferente índole (Pizarro, 1990).

Es importante señalar, que estos sucesos han sido secuela de fenómenos de carácter violento que antecedieron y afectaron la compleja sociedad de la época. El conflicto armado en Colombia es de gran complejidad, pero para acercarnos a este entramado se puede decir que en principio se constituyó a través de los siguientes acontecimientos: por un lado, Colombia ha sido un país que ha vivido múltiples violencias, la llamada bipartidista, la revolucionaria y la narcoviencia, por señalar algunas. En el caso de los grupos armados, de acuerdo con el politólogo Daniel Pécaut (2001), en Colombia existen al menos tres formas diferentes de violencia, la primera tiene que ver con la institucionalidad y lo político es decir, el ejército, los paramilitares y la guerrilla, en segunda instancia, la violencia fomentada desde el narcotráfico; por último, aquellas que tienen que ver

con desacuerdos de orden social, que pueden estar o no constituidas, aclara el autor que cada uno de ellos intervienen de manera simultánea en los diferentes campos de la violencia, complejizando aún más este fenómeno.

Además, es importante especificar que varios de los grupos armados, fueron constituidos y apoyados por el narcotráfico, de acuerdo con el siguiente planteamiento,

(...) los narcotraficantes quienes establecieron, en 1981, la primera de estas organizaciones MAS, y que, enseguida, han asegurado su multiplicación (...) las organizaciones paramilitares han sido también el producto de la cooperación establecida entre numerosos militares y los narcotraficantes frente a las guerrillas” (Pécaut, 2001, p. 117).

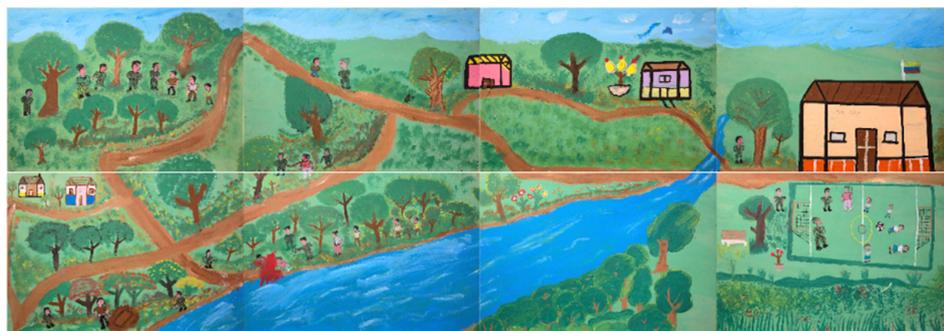
En otro sentido, se justifica el paramilitarismo bajo la idea de proteger la comunidad, principalmente terratenientes, quienes veían en la guerrilla un riesgo inminente, ya que parte de su *modus operandi* tenían que ver con el secuestro, la extorsión y el asesinato, de acuerdo con Gustavo Duncan (2015) cuando la violencia se detenta como un mecanismo coercitivo para la extracción de bienes, la explotación, la seguridad y esta es administrada desde intereses particulares y económicos, sobrepasa la capacidad del Estado, constituyendo una suerte de Estado paralelo.

Así, “los factores que alimentaron el surgimiento de estos grupos, están ligados, por un lado, a la desigualdad social, al narcotráfico, la protección y mandato de terratenientes, una fracción de la clase política del país y a que algunas de estas personas han sido víctimas del conflicto armado” (Albarracín, 2018, p. 16), lo que los llevó a enlistarse y convertirse en victimarios, además, los asesinatos también tienen que ver con la presión que el grupo ejerce sobre los combatientes y la deshumanización del “otro” que justifica su eliminación, un ejemplo de esto es cuando los supuestos informantes del bando contrario son llamados “sapos”; deja de ser humano en un nivel simbólico, a esto se le suma el “crimen” que cometió el informante, elementos que redundan en la justificación y legitimación del homicidio.

En las memorias relatadas por Nubia, excombatiente de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP), se puede evidenciar esta problemática:

Figura 2

Crimen a inocentes. Nubia, 2009



Nota. Pintura vinílica sobre MDF 70 x 200 cm. Fuente: Fundación Puntos de Encuentro.

Esto se llama la vereda El Remanso, para el lado de Salamina en el Caquetá. Esto aquí es una escuela, una profesora... Teresa se llamaba ella. Ella llegó ahí a enseñar porque por allá casi no había profesores y la gente de la vereda se reunió para que le mandaran una profesora.

El comandante “Norbe” la tenía fichada. Supuestamente la profesora era una “sapa” del Ejército porque ella tenía un sobrino que estaba prestando servicio. El sobrino vino a estarse unos días ahí, a visitar la tía, ella como que lo había criado. El comandante dio la orden que la llevaran amarrada y al sobrino también. Y por mucho que hablaron los de la vereda y la comunidad, no... Cuando cogió a la profesora y al chico, “Norbe” le dijo a la gente de la vereda que, si alguno tenía un hijo que iba a prestar servicio militar que antes de pensarlo o hacerlo de una vez fuera desocupando la vereda, sino querían que acabaran con todo, hasta con el nido de la perra. Él estaba muy furioso. Mandó a matar la profesora y mató el sobrino” (Testimonio Nubia. Archivo digital. Fundación Puntos de Encuentro).

El testimonio narra un suceso que resulta devastador, en el país se han perpetrado asesinatos al punto que pareciera que la vida pierde su valor, recoger la memoria particular, permite ya no hablar en términos de cifras, sino individualizar desde un plano sensible lo que trae consigo la guerra.

La violencia ha deteriorado al país en muchos sentidos, pero además de esto, es importante señalar que las pérdidas han dejado niños y niñas sin padres, hermanas y hermanos muertos, hijos, hijas ausentes, y un gran vacío e impotencia en la sociedad civil en general, un sentimiento que ha menoscabado a esta colectividad.

En este contexto no se puede dejar de lado la importancia de construir una memoria histórica colectiva como aporte fundamental para una cultura política alternativa a la hegemónica, instituida en provecho de unos pocos, Tiscornia y Echavarría (2009) hablan de lo fundamental que resulta para Colombia comprender la verdad desde quienes han vivenciado la guerra, es decir, desde adentro del conflicto, haciendo alusión al proyecto se considera que el arte, en este caso la pintura, permite ayudar en una educación contra de la guerra, un proceso en el que resulta importante escuchar los testimonios o encontrar las alternativas sensibles para rescatar las memorias.

Este tipo de propuestas artísticas permiten matizar las experiencias de orden social, político y económico que han llevado al país y a los actores del conflicto, a una guerra fratricida, aquí el papel político del arte como posibilitador de espacios para la memoria resulta fundamental.

En el proyecto *La guerra que no hemos visto (2007-2009)*, Echavarría trabaja una serie de talleres, a través de los cuales se realiza una experiencia de sensibilización con los participantes (excombatientes rasos), lo político radica en que los relatos de estas personas silentes no han sido contados, es decir, el espacio se torna el lugar de reflexión y reconocimiento de esa otra parte de la historia que no ha sido reconocida, comprenderlas implica develar y construir la memoria que el país necesita para dar respuestas, no olvidar y comprender que son historias complejas de carácter agonístico, en tanto develan tensiones que se quieren ocultar.

Las pinturas además personifican los relatos; se trata de paisajes que, pintados de un modo cándido, como si fueran elaborados por niños, lo que representan son acontecimientos violentos y sobrecogedores, de acuerdo al testimonio de uno de los participantes llamado Diego, excombatiente de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP). Donde permaneció allí 12 años.

Figura 3

Pintura: Vereda Campo Hermoso. Diego, 2007



Nota. Pintura vinílica sobre MDF. Fuente: Fundación Puntos de Encuentro.

Diego (2007) habla en su testimonio acerca de las personas desplazadas y la manera como vivían, y manifiesta cómo la pintura le ha permitido expresar el dolor que ha experimentado durante la guerra.

Aquí lo político del proyecto artístico radica en su poder de agenciar la voz de sus participantes, se trata de la persistencia y seriedad al escuchar las experiencias de los excombatientes, a pesar de las muchas contradicciones que puedan aparecer, es un ejercicio que persiste en el tiempo, se trata pues, del compromiso que tanto la Fundación, como el artista, imprimen al proyecto.

Esto desnaturaliza lo normalizado en la realidad política del país, en la que tanto actores, como víctimas, han sido deshumanizados, cosificados e invisibilizados, esta estructura sería a lo que Mouffe (2011) denomina “política” a las instituciones y sus prácticas, en las que se determina un orden para organizar las maneras de ser y estar en el mundo de una manera conflictiva, a partir de un proceso de normalización.

El efecto de tensión que causa escuchar la voz del perpetrador, desnormaliza lo establecido, lo común, sentido que produce lo “político” como una dimensión de antagonismo. Esto implica mirar con detenimiento diferentes relaciones establecidas tanto en el orden a través del cual se constituye una sociedad, la naturaleza de lo político en las prácticas actuales de la política democrática y las manifestaciones que se derivan en pos del desacuerdo frente a las injusticias del mundo.

Se puede decir, que el agenciamiento de espacios y visualidades que permitan pensar lo político, en tanto su principio de desacuerdo, incide en las prácticas cotidianas, genera cruces, desplazamientos y resignificación de conceptos claves para la reinención de una futura sociedad, donde escenarios como el arte se ven permeados al punto de participar activamente y de forma crítica frente a la realidad, prácticas artísticas como las realizadas por Echavarría, ayudan a desestabilizar el sentido común de la manera como se percibe la guerra, en la que sus actores han sido deshumanizados e invisibilizados.

Prácticas artísticas colaborativas

Se puede decir que el proyecto busca la construcción de la memoria histórica recogiendo las experiencias de quienes no han sido escuchados en el conflicto colombiano, es decir, desde la voz de excombatientes de la guerra, lo cual permite matizar este fenómeno desde otros puntos de vista, como resultado están las 420 pinturas producto de los talleres, lo que prescribe que se trata de una práctica artística colaborativa con sentido político, donde el artista es un mediador, un facilitador de la experiencia, a su vez, la experiencia busca construir una memoria colectiva, la cual resulta en el agenciamiento de lo sensible, desnormalizando el sentido común, praxis necesaria en un contexto de negación y censura trazadas desde las políticas de Estado.

En consecuencia, Echavarría elabora un trabajo de taller donde deja de ser el único creador, es decir hay una “redistribución de lo sensible” según Ranciére (2014) se trata de un sistema de sensibilidad en el que se evidencia el sentido común y desnormaliza las partes que lo conforman, así, en la propuesta que elabora el artista se manifiesta el poder del arte para reconfigurar el sentido común, en lo que se puede llamar una práctica artística, que transformó la vida de las personas que participaron:

Figura 4

Museo La Tertulia. Cali, Colombia, 2011



Fuente: Fundación Puntos de Encuentro.

Escuchar y ser escuchados nos transformó a todos. Algunos pudieron hablar y desenterrar esas historias tan conmovedoras y fuertes que llevaban dentro y que en algún momento habían enterrado para olvidar. Para otros este ejercicio tan básico se convirtió en una poderosa herramienta que nos ayudó a procesar nuestras propias emociones y sentimientos. Fue en los talleres donde lograron hablar, retomar, volver a comprender y comunicar lo indecible: la verdad que pintaron estos desmovilizados sin haberles enseñado a pintar; así iniciaron el proceso para hablar del hecho concreto: sus memorias de la experiencia como soldados rasos de esta violencia interminable que para nuestros ojos era irrepresentable. (Archivo digital. Fundación Puntos de Encuentro)

Lo que implica que la metodología de taller actúa como facilitadora de la práctica artística colaborativa, para detonar espacios de confianza en la que interlocutores y participantes construyen la memoria histórica a partir de sus relatos. El arte aquí tiene una potencia pedagógica.

Visualidades, relatos y reparación simbólica

Una de las estrategias utilizadas durante los talleres elaborados en *La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica (2007-2009)*, tiene que ver con lo que Rubiano (2018) a través de su análisis denomina la activación del habla:

el trabajo de Echavarría consiste en propiciar, por medio de la construcción de un espacio creativo (...). La serie de pinturas opera como un dispositivo de activación del habla de aquellos que, por fuerza, debieron permanecer silenciados, de aquellos cuya voz silenciada guardaba una verdad de la guerra (p.76).

Los testimonios funcionan como historias a escala micro, con intensidad narrativa, contadas a través de dos puntos de inflexión; por un lado, la palabra y en otra instancia la pintura, imágenes de la guerra, la apropiación de estos dos medios de expresión se han tornado objetos de testimonio sobre la realidad de la población rural y la violencia a la que han sido expuestos.

Lo anterior posibilita la reparación simbólica en el contexto del proyecto a través de la experiencia propuesta en los talleres que funcionan como prácticas colaborativas, espacio que permite desde el habla y la pintura la configuración de un lugar común, un modo de existencia, de poder ser, de reconocer y ser reconocido. En otro sentido, la apropiación de formas de comunicación desde el lugar de lo sensible, sin prejuicios, brindando desde sus organizadores un espacio de confianza, de igualdad y de acompañamiento constante en el ejercicio pictórico:

con cada superficie en madera de 50 por 35 centímetros, vinilos, pinceles, lápices y borradores—materiales que se convirtieron en el medio más fácil para transformar y reconfigurar sus recuerdos en materia pictórica reconocible. Los excombatientes plantearon la pintura como testigo, como pieza de memoria, como un nuevo espacio que albergaba un sin fin de historias entrelazadas entre sí. Hoy tenemos un archivo con más de 480 pinturas, las cuales nos proporcionan múltiples puntos de vista sobre el conflicto armado en Colombia. El aporte de sus historias en la guerra nos ha permitido exponer sus pinturas para dar a entender y reflexionar sobre nuestro territorio, especialmente desde la distancia que nos aleja de la realidad del campo colombiano, de la existencia de nuestros campesinos, los que se muestran y representan de manera reiterada en estas pinturas, sus formas de vida y, más cerca aún, el sufrimiento al que los hemos sometido”. (Archivo digital. Fundación Puntos de Encuentro).

Esto permite a través de la configuración de otras visualidades perturbar la cultura del silencio, tan arraigada en el modo como opera la hegemonía colombiana y su historia oficial.

Por este camino, se puede decir que las imágenes pictóricas realizadas por excombatientes son acontecimientos espacio-temporales, materializados a través de la pintura, según Benjamin, se trata del narrador que relata cada acontecimiento sin diferenciar entre los mínimos y grandes, en el proceso se fundamenta en la verdad: aquí todo lo que ocurrió es importante para la historia (Didi-Huberman, 2008). Indagar en los relatos implica conectar las imágenes que permiten leer la complejidad de las experiencias vividas en la guerra.

Figura 5

Crimen a un Indefenso, 2008



Nota. Nubia es excombatiente (FARC-EP). Se unió a los 16 años y duró allí 3 años. Pintura vinílica sobre MDF 70 x 100 cm. (Fuente: Fundación Puntos de Encuentro)

Las imágenes, de acuerdo con lo que suscitan, en cuanto testimonios materiales, tienen los siguientes elementos en común: se trata de pinturas que no buscan la experticia técnica, la experiencia consiste en que el relato que cada participante sea escuchado y materializado, a su vez, la acción de pintar e ir componiendo la imagen redonda en un ejercicio de reconocimiento y reparación simbólica. En cuanto a lo formal, se trata de paisajes coloridos donde domina el verde de la naturaleza allí retratada, es decir, lugares que aluden al campo colombiano, se trata del territorio más golpeado por la guerra.

Las pinturas son cándidas, aunque lo que relatan es el horror del conflicto armado. Estas imágenes generan una tensión dialéctica, pues son acontecimiento que actualiza y subvierte el relato oficial al proponer diversas miradas y subjetividades en torno al mismo evento. Estas múltiples visualidades y relatos trastocan la historia y hacen de la guerra un fenómeno mucho más complejo que el que se pretende relatar a partir de la historia tradicional.

Por otro lado, la manera como esta serie de pinturas han sido expuestas es efectiva y da cuenta de una labor pedagógica, en la que los protagonistas son quienes activan y comparten sus memorias a través de propuestas curatoriales, que han circulado por buena parte del país, además de otros lugares como Ecuador, Alemania y Francia. Esta forma de circulación denota un compromiso que va más allá de los talleres y es que contar los relatos de quienes participaron en el proyecto juega un papel fundamental, se trata de generar una comunidad de interlocutores en diferentes contextos y escenarios, esto permite acercarse a la verdad, fortalece la construcción de la memoria colectiva y esclarece hechos que van a generar justicia, ya no en el sentido de mantener un orden, sino en la desestabilización de lo que se moviliza en las lógicas de la justicia tradicional que reconoce como auténticas las problemáticas de algunas personas e ilegítimas las de otras, entonces hay una redistribución y reconfiguración política de la justicia de cara a la búsqueda de la verdad.

La propuesta *La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica (2007-2009)*, se constituye como una práctica producto de la cultura política, que genera posibilidades para reinventar el sentido común y así propiciar afectos en las comunidades a partir de una apropiación de lo visual, de las praxis artísticas y del lenguaje, para expresar, reconocer y generar una memoria colectiva. Por tanto, el arte como posibilidad para pensar la realidad desde un plano político permite desestabilizar lo normalizado, cumpliendo así una función social fundamental de cara a la sociedad colombiana, atravesada por un entramado de acontecimientos complejos que han afectado a muchas personas.

Aquí la verdad histórica juega un papel muy importante donde no se puede dejar de lado ningún testimonio, pues se trata de la búsqueda de justicia, reparación y del reconocimiento de las vivencias particulares que ponen en evidencia acontecimientos que de otro modo seguirían invisibilizados.

REFERENCIAS

- Albarracín, Y. (2018). *Héctor Méndez (1965-2007): Estrategias del arte crítico desde Tunja*. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Bogotá.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. R. Tiedemann (Ed.). Fernández, L. y Guerrero, F. (Trad.). Madrid: Akal.
- Bolle, W. (2014). *Conceptos Walter Benjamin*. Buenos Aires. Editorial Las Cuarenta.
- Centro Nacional de Memoria Histórica [CNMH]. (2013). ¡BASTA YA! Colombia. Memorias de guerra y dignidad. Colombia: Imprenta Nacional. <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/basta-ya-colombia-memorias-de-guerra-y-dignidad-2016.pdf>
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el Tiempo, Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Duncan, G. (2015). *Los señores de la guerra*. Bogotá: Debate.
- Fundación Puntos de Encuentro. (2021). La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica. <https://laguerraquenohemosvisto.com/es/>
- García, N. (2010). *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores
- Hillach, A. (2014). *Conceptos Walter Benjamin*. Buenos Aires. Editorial Las Cuarenta.
- Ley 975 de 2005. (2005, 25 de julio). Congreso de la República. Diario oficial No 45980.
- Mouffe, C. (2011). *Entorno a lo político*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Mouffe, C. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Pécaut, D. (2001). *Guerra contra la sociedad*. Madrid: Espasa.
- Pizarro. (1990). El proceso de Paz. *Análisis Político No 10*. IEPRI. Bogotá. Instituto de Estudios y Relaciones Internacionales. Universidad Nacional de Colombia.

- Ranciére, J. (1996). *El Desacuerdo, política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Ranciére, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona; Musueu d'Art Contemporani de Barcelona
- Ranciére, J. (2014). *El reparto de lo sensible, estética y política*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Rubiano, E. (2018). La guerra que no hemos visto y la activación del habla. 71.
- Tiscornia, A. (2011). La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica. *Eleuthera*, 5, 10-11
- Tiscornia, A. y Echavarría, J. M. (2009). *Sacando la guerra de la abstracción: Conversación Ana Tiscornia-Juan Manuel Echavarría*. Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro. https://securereservercdn.net/198.71.233.44/d82.073.myftpupload.com/wp-content/uploads/2019/09/Conversacion_JM_AT_esp.pdf