

La metáfora del éxodo: los artistas colombianos contemporáneos frente al desplazamiento forzado

Por: Luis Harvey Oswald

¿Es capaz el arte de aportar a un país en tiempos de guerra donde diariamente las violaciones contra los derechos humanos ascienden impunemente? Es difícil establecer cifras exactas, y cotejar los resultados de distintas entidades genera graves inconsistencias entre las versiones estatales y las de cada organización que representa a las minorías. Ahora se habla de 6 millones de víctimas del desplazamiento forzado interno desde 1985, concluyendo en que el 11,5 % de la población del país ha sido damnificada¹. Pero al puntualizar en las poblaciones afectadas es cuando empieza a existir un mayor abismo entre los resultados aportados: AFRODES habla de 1'400.000 afrocolombianos en un informe del 2009², o la Defensoría del Pueblo indica que el 10,78% de la población desplazada es negra mientras que el 7,85% es indígena³. El éxodo ya hace parte del ADN de nuestro relato nacional, siendo esta movilidad propia del desplazamiento una constante en la historia de Colombia desde el siglo XIX, a diferencia de la conformación de otras naciones donde el desplazamiento generado por diversos conflictos solo es parte de episodios en su historia.

El desplazamiento en Colombia consiste en una formulación cruelmente simple: es necesario huir para sobrevivir a algún tipo de amenaza contra la vida. Las fuerzas públicas que combaten por los derechos de la población civil no cumplen su función ya sea porque son ellas las que amenazan, porque no dan abasto con los perpetradores de amenazas, porque evitan la confrontación, etc. Las dinámicas políticas influyen severamente en comunidades invisibilizadas, quienes asumen que la vida los golpea porque es voluntad de

¹ REVISTA SEMANA. (2013). *Proyecto víctimas*. Disponible en:

<http://www.semana.com/especiales/proyectovictimas/index.html#intro> consultado el 9 de marzo de 2016.

² AFRODES. (2009). *Los Derechos Humanos en los Afrocolombianos en Situación de Desplazamiento Forzado*. Bogotá. p. 4

³ DEFENSORIA DEL PUEBLO. (2001). *El desplazamiento forzado por la violencia en Colombia*. Defensoría del pueblo. Bogotá. p. 5 – 6.

Dios. Y a pesar de ser un país tremendamente devoto a la religión cristiana, y sediento de misericordia divina, no se le interpela, porque la voluntad divina es incuestionable. Esto incide en que un alto número de víctimas del desplazamiento ni siquiera se reconozcan en este estado, lo que implica que la violación a los derechos humanos hace parte de su cotidianeidad.

Por fortuna, esta actitud no corresponde a toda la población vulnerada, que no puede ser reducida a una particularidad porque no tiene en común una etnia específica, una comunidad religiosa ni una ideología definida. Ni siquiera es un único incidente el que los condena al desplazamiento. Pero a gran parte de esta población si la une el señalamiento al Estado por la desprotección de sus ciudadanos. El surgimiento de organizaciones que velan por poblaciones desplazadas indígenas, afrodescendientes y campesinas da fe de la agremiación de sus miembros y la necesidad de actuar sin depender de la voluntad gubernamental. De no ser por estas entidades se desconocerían muchos de los casos en las regiones más marginadas, convirtiendo sus informes en otras versiones fiables del conflicto armado en Colombia.

La ausencia de estadísticas confiables evidencia maquiavélicas posibilidades: se aprovechan disminuciones o incoherencias en las cifras como indicadores de un país en constante progreso, apto para la inversión extranjera y por otro lado, se deja en ofrecimiento un territorio rico en recursos, de tierra fácilmente asequible, y sobre todo impune. Es decir que un Estado donde no hay claridad de sus víctimas es un territorio susceptible de ser engañado y un producto atractivo. Es buen negocio no llevar cuentas. No hay que descontar que esas estadísticas amañadas son ansiadas para evidenciar resultados electorales ligados a proyectos políticos de cada región, turbias conexiones que nos ponen en un sempiterno ciclo en el cual las victimas votan por sus victimarios. Sin embargo, el subregistro y la inscripción de familias que ilegítimamente buscan favorecerse de las ayudas oficiales a la población desplazada son también factores que varían las cifras⁴. Solo

⁴ LA SILLA VACIA. (2013). *Las cifras que no cuadran sobre el desplazamiento*. 13 de junio. Disponible en: <http://lasillavacia.com/queridodiario/las-cifras-que-no-cuadran-sobre-el-desplazamiento-45005> consultado el 18 de marzo de 2016.

en algo parecen ponerse de acuerdo las cuentas oficiales y no oficiales, y es que el pico más alto de éxodos se elevó durante el gobierno de la Seguridad Democrática (2002-2010), debido al auge y poder adquirido por el paramilitarismo.

El lugar y la metáfora

Ante el desconocimiento, y a las perspicacias con que es invisibilizada esta tragedia es que el arte se manifiesta, no solo como agente comunicador, sino como un catalizador de la sociedad, abriendo brechas, sensibilizando y humanizando una condición para muchos puramente mediática. Los artistas colombianos operan desde la investigación y en muchos casos arriesgan su integridad para comunicar la historia de las víctimas. Aun así, el desplazamiento no es un tema mayoritariamente trabajado por los artistas colombianos como se pensaría. Aunque el arte colombiano es en gran medida una manifestación política en torno a la violencia, no por ello toda esta producción habla del desplazamiento, mientras que si toda la obra que surge en torno al desplazamiento habla de la violencia. Hago esta distinción para reiterar que un tema que a primera vista parecería ser el más comúnmente abordado, es solamente un eje temático de una categoría mayor. Escasas revisiones desde las artes plásticas abordan de manera exclusiva el tema, siendo la exposición de 2007, *Displaced: Contemporary art from Colombia*, curada por María Clara Bernal y Karen Mackinnon en la Galería Glyn Vivian, en Gales, la única revisión general que pretendía dar un panorama en torno al tema. Sin embargo, la exposición quedó opacada por la polémica censura a la pieza de video de Wilson Díaz titulada *Los rebeldes del sur*, eliminada de la muestra por el gobierno colombiano tras ser considerada como una “apología a la guerrilla” en tiempos del presidente Uribe⁵, donde humanizar a la guerrilla era una abominación. Pero la obra no se centraba en el desplazamiento, y por eso considero que la muestra presentaba alusiones a la violencia y al conflicto armado, sin que por esto hubiera una referencia exclusiva al tema acá tratado.

⁵ VALENCIA, Cristian. (2007). “Crece la polémica por el retiro de una obra en reciente exposición de colombianos en Gales”, en *Revista Semana*. Bogotá: 19 de noviembre. Disponible en: <http://www.semana.com/entretenimiento/articulo/crece-polemica-retiro-obra-reciente-exposicion-colombianos-gales/89594-3> Consultado el 14 de marzo de 2016.

Así, la reflexión al territorio en medio del conflicto armado en Colombia parece un ejercicio más consciente desde los artistas que desde la teoría y curaduría, haciendo ver que el lugar del desplazado es fluctuante y ya no está ni en la procedencia ni en el destino. Bachelard describía la casa como nuestro rincón del mundo y nuestro primer universo⁶, y por tanto irrumpir contra ese apego es dejar al individuo a la deriva, no solamente de su espacio sino del proceso mental con que cada uno se otorga su lugar en la Tierra. Así pues que perder la tierra es perder la identidad ante la inminente desaparición de los muros reales y virtuales con que cada uno define sus límites. “Sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma” dice Bachelard sobre la casa⁷. Por tanto, la idea de lugar que buscan los artistas no puede ser más que una abstracción, a lo cual sus interpretaciones responden como metáforas en las que el territorio se disuelve entre el tiempo y el recorrido.

No pretendo hacer una revisión exhaustiva a estas interpretaciones del desplazamiento, puesto que al tratarse de una condición actual del país, este documento se desactualizará rápidamente, pero sí me propongo señalar unas categorías dentro de las cuales operan los artistas que trabajan el tema, categorías que a su vez titulo como metáforas para explicar el accionar poético que las reúne en cada una de estas clasificaciones. Las propuestas escogidas han hecho parte de extensos procesos documentales y de encuentros con las víctimas, descartándose la pornomiseria y miserabilismo con que se ha expuesto a las víctimas como un producto atractivo dentro del mercado del arte latinoamericano, un manido tratamiento ya convertido en tendencia por algunos creadores cuya aproximación carente de rigor se remite exclusivamente a extraer cómodamente su repertorio de imágenes de los medios.

Tampoco me extenderé en una última categoría abordada por algunos fotógrafos que tiene que ver con el retrato a las víctimas, tal vez la más común y por ende más extensa de estas categorías. A pesar de ejemplares representantes, es la categoría menos metafórica y más directa de estas expresiones, no por ello menos poética que las demás.

⁶ BACHELARD, Gastón. (Buenos Aires). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. p. 28

⁷ *Ibidem*. p. 30.

1. Las reliquias reviven el pasado.

Algunos artistas han mostrado su interés en recopilar objetos que hicieron parte de la vida de desplazados, ya sea porque acceden a ellos bajo su consentimiento o porque en sus pesquisas por territorios abandonados han encontrado aquellas cosas que no pudieron ser llevadas en la diáspora. En ambos casos, se trata de objetos con una fuerte carga simbólica, ya sea porque al ser conservados señalan la importancia para sus propietarios como vestigio de vida, o como objeto funcional indispensable para la supervivencia; y por otro lado, el objeto abandonado también deviene en memoria, añoranza y olvido forzado. Todos estos precarios e inofensivos objetos son reliquias y hablan del tiempo, cada uno con sus recuerdos y vivencias, trasladando emociones al espectador que lo sitúan frente al momento decisivo del desplazado ante la inminente partida: que llevar y que dejar. En coherencia con este carácter sagrado que como reliquia parecen tener los objetos, algunas veces son exhibidos de manera tal que su carácter ordinario es sublimado.



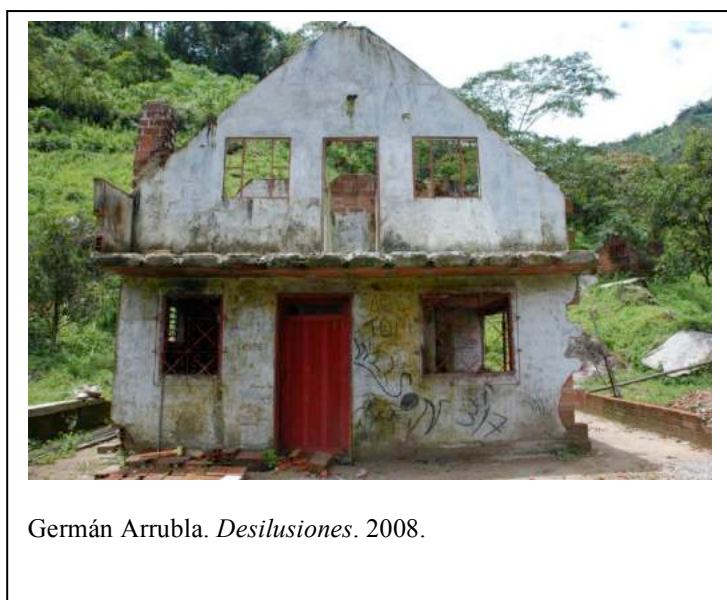
Doris Salcedo. *La casa viuda*. 1992-1994.



Doris Salcedo. *La casa viuda*. 1992-1994.

Una de las artistas pioneras en la indagación por el desplazamiento forzado en Colombia a inicios de los años 90 es Doris Salcedo (Bogotá, 1958), quien a lo largo de su producción ha desarrollado un trabajo de campo en apartadas zonas del país para entrar en diálogo con los sobrevivientes. La serie titulada *La casa viuda* (1992-1994) empezó a dar forma a la estética con que abordaría el drama del abandono del hogar, especialmente desde la perspectiva de la mujer. Salcedo aprovecha los muebles olvidados y los ensambla bruscamente, privándolos de su utilidad y aplicándoles un gesto de violencia que contrasta con su naturaleza doméstica. Varios críticos han concordado en que estos objetos tienen la poderosa presencia de la muerte y de los despojos humanos en sí, retornándonos a la noción católica de las reliquias.

Durante los constantes trayectos del artista Germán Arrubla (Caldas, 1960) por las carreteras de los pueblos de Antioquia, se adentró en las casas abandonadas en medio de zonas rojas. En algunas de ellas encontró cajas en estado de putrefacción de las que rescató las pequeñas casas de cartón que se usan en los pesebres navideños. Con el paso del tiempo las pequeñas casas, echadas a perder por la humedad, habían terminado adquiriendo un estado semejante al de las viviendas que las albergaban, amenazadas por la vegetación. En la exposición *Desilusiones* (2008) Arrubla contraponía los objetos con las fotografías de las fachadas. Cada casa de cartón, como una miniatura de su contenedor, parecía profetizar el



destino de la edificación, como un objeto de vudú demostrando que el destino de la una estaba inexorablemente ligado a la otra⁸.

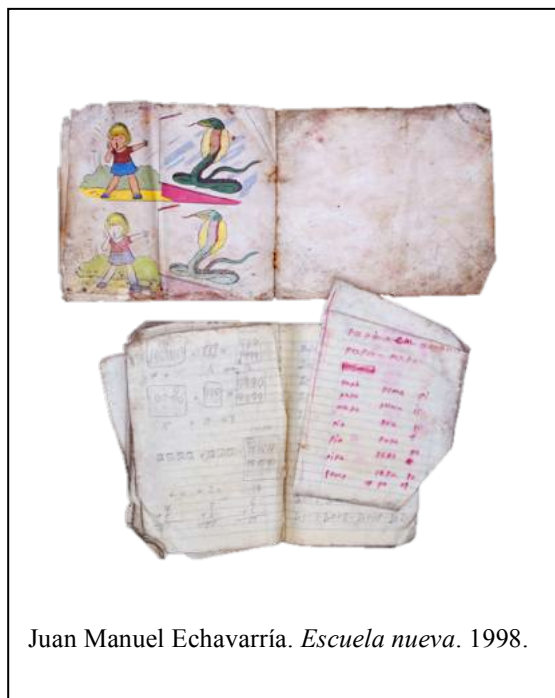
Por su parte, Juan Manuel Echavarría (Medellín, 1947) encuentra en las ruinas de las escuelas abandonadas en los pueblos fantasmas, los cuadernillos donde los niños aprenden a escribir y colorear. Echavarría expone la ironía de sus contenidos, donde dibujos de fieras amedrentan a los niños, o la progresión en la cual el niño pasa de aprender a escribir la palabra coco a distinguir la palabra coca, deja ver en el narcotráfico el mayor causante del desplazamiento de estas poblaciones. Estos cuadernos, recaudados en la escuela

⁸ PADILLA, Christian. (2011). *Desilusiones: Germán Arrubla*. Museo Art Decó. Bogotá.

abandonada de la población de Chicocorá (Choco) conforman *Escuela nueva* (1998), un trabajo que muestra la afectación del desplazamiento en los niños y en su derecho a la educación.



Juan Manuel Echavarría. *Escuela nueva*. 1998.



Juan Manuel Echavarría. *Escuela nueva*. 1998.

2. Cargando la vida al hombro: habitando en el camino

El desplazado se traslada para sobrevivir, asumiendo el movimiento como un gesto opuesto al hieratismo de la muerte. Pero caminar no es por esto sinónimo de vida, más que de incertidumbre o de un estado de limbo. Los siguientes trabajos, que centran su mirada en el trayecto, en el recorrer y en el sobrevivir, transmiten la idea de que en este estado móvil por primera vez encontramos una conexión con el tiempo futuro. El caminar propone un objetivo de llegada aunque este sea incierto, posiblemente porque ahora que el lugar ha dejado de cobrar relevancia, la meta es un estado de tranquilidad y sosiego, y no se revela en un espacio específico. Mientras se habita en el camino, se anhela el porvenir, y se oscila entre la frustración, la resignación y la esperanza. El futuro incierto se revela en sentimientos intensos pero contradictorios.

La condición de la marcha al final es una manifestación común de todas las caras del conflicto, las desplazadas y las desplazadoras. En *Marcha* (2011) de Erika Jaramillo esta reflexión queda planteada en la cíclica acción de caminar, donde las botas de caucho dan a un gesto cotidiano una referencia política que alude tanto a la geografía del campo o del monte, como a la humanidad del campesino, obrero, trabajador, o combatiente. La afinidad del calzado para las extensas jornadas hace que la idea de víctimas o victimarios se diluya en la idea de ponerse en los pies del otro. En la videoacción de Jaramillo, las múltiples concepciones de la marcha en castellano (la de caminar, la de manifestarse políticamente, la del paso militar, la de sobrellevar una condición, la de morir) terminan asociándose mientras el loop de una acción solitaria se convierte en una multitud que se desplaza. Posiblemente un éxodo, un ejército, o una manifestación.



Erika Jaramillo. *Marcha*. 2011.



Erika Jaramillo. *Marcha*. 2011.

La serie *DesPLAZAmientos* de Fernando Pertuz (Bogotá, 1968), consiste en una serie de fotografías tomadas en Lorica (Córdoba), un poblado de pescadores que en un censo de 2010 estimaba 196 familias desplazadas por factores económicos debidos a las prácticas ilegales de los terratenientes⁹, la apropiación de territorios a cada vez menos dueños y el

⁹ ALCALDÍA MUNICIPAL DE SANTA CRUZ DE LORICA. (2010). *Rendición de cuentas Dignidad para la gente, vigencia 2010*. Disponible en: http://www.santacruzdelorica-cordoba.gov.co/apc-aa-files/30353630613762336233643163326636/rendicion_cuentas_enero_2011.pdf Consultado el 9 de marzo de 2016.

ciclo de inundaciones y sequías trastornado por la creación de represas, o las prácticas de secado de los humedales producido por la minería^{10 11}. Estos factores hicieron insostenible el ecosistema y con ello las prácticas agrícolas y de pesca de los campesinos, obligándolos a irse de sus territorios. Pertuz registra el paso de los habitantes a una finca comunal donde se reúnen para establecer medidas para evitar ser desplazados: un mercado autosostenible que favorezca sus condiciones económicas, permanecer organizados y sobre todo dialogar sobre sus condiciones. Pertuz registra el caminar de la comunidad como una lucha para evitar que su camino sea en la dirección opuesta: “al caminar se hace palabra, se comparte, se construye pensamiento. No por nada los indígenas y campesinos dicen... vamos a caminar la palabra”¹².



Fernando Pertuz. *DesPLAZAmientos*. 2015.



Fernando Pertuz. *DesPLAZAmientos*. 2015.

Si estos artistas nos han puesto ante una geografía física del desarraigo en la cual la naturaleza implacable está presente como meta y obstáculo, Libia Posada (Andes 1959) nos sitúa ante una “geografía sentimental”, como concibe ella la idea de una cartografía construida a través de los diálogos con mujeres víctimas del desplazamiento. En *Signos cardinales* (2008) Posada se apoya en la cartografía para dar constancia de los recorridos de estas mujeres migrantes, pero es a través de sus recuerdos de vivencias que se va trazando en el mapa la línea del recorrido entre su desalojo hasta su condición actual. El trayecto es

¹⁰ AA.VV. (2007). *Los cambios institucionales y el conflicto ambiental: el caso de los valles del río Sinú y San Jorge*. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. p. 42.

¹¹ REVISTA SEMANA. (2012). *El reino de la incertidumbre*. Bogotá. Disponible en: <http://www.semana.com/especiales/pilares-tierra/reino-de-la-incertidumbre.html> Consultado el 9 de marzo de 2016.

¹² Entrevista a Fernando Pertuz, 22 de febrero de 2016.

dibujado en las piernas de las mujeres como reconocimiento del medio que las traslada para sobrevivir, y una vez convertidas en fotografías, ellas se reevalúan no como víctimas sino como caminantes que han luchado por poner a salvo una familia: un proceso de terapia a través de la conversación y del autoreconocimiento. En palabras de la artista: “La identidad está en gran medida dada por el territorio donde se ha crecido y vivido, despojar a estas mujeres de su territorio significó cambiarles de identidad, pintarles mapas sobre su piel es de alguna forma retomar esa identidad anterior y decirles: tu cuerpo es tu máspreciado territorio”¹³.



Libia Posada. *Signos cardinales*. 2008.



Libia Posada. *Signos cardinales*. 2008.

3. La casa que se comió el monte

Varias imágenes nos han revelado el estado de desolación de poblaciones fantasmas, y la naturaleza reclamando su dominio sobre estas ocultándolas entre la espesa vegetación. Se trata de lugares que han debido ser dejados a su suerte con la esperanza de poder retornar a ellos. La arquitectura, que alberga el espacio del núcleo familiar y la intimidad del individuo ha sido alterada, dejándolo a la deriva. Los artistas que escrutan en esta, revelan la violencia de una manera indirecta a partir del vacío.

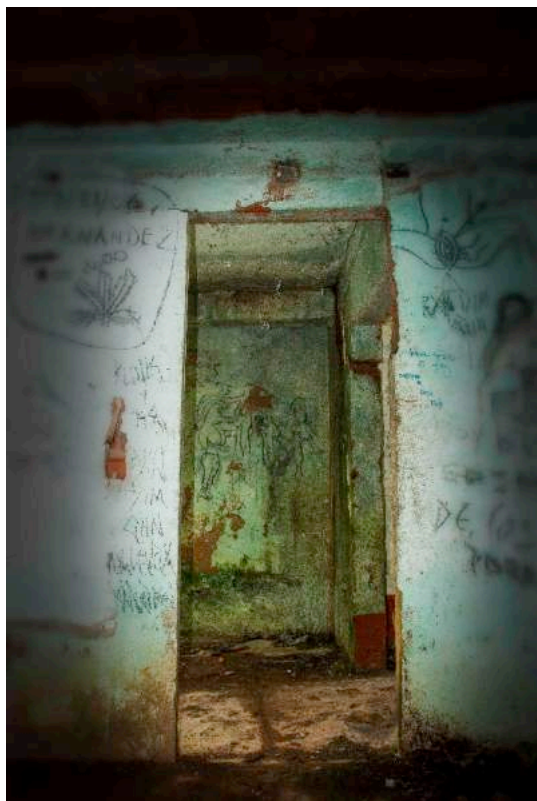
¹³ GALLÓN SALAZAR, Angélica. (2010). “Mi cuerpo es mi territorio”, en *El Espectador*. Bogotá: 20 de diciembre. <http://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso-241530-mi-cuerpo-mi-territorio> Consultado el 14 de marzo de 2016.

Registrar las ruinas es hablar del tiempo: una imagen fotográfica revela lo que fue y lo que es, pero nunca apuesta a lo que será. Por eso estas arqueologías que se hacen de las ruinas y del olvido son imágenes que dejan un sabor a incertidumbre. En ellas se aprecia el esfuerzo hecho por los hombres para materializar sus sueños, aspiraciones y esperanzas, y también vemos el tiempo que tardan en destruirlo todo. El espectador es invitado a reconstruir la historia entre el pasado de la casa y los despojos de su presente.

Al centrarse estas imágenes en la ruina sin hacer referencia directa al drama humano más que por la ausencia, establecen una relación con el teatro y lo dramático: se convierten en una forma de representación que se aferra al lugar como escenario para poder enunciarse. Sin embargo, ante el estado cambiante y cada vez más precario de las edificaciones los artistas quedan condenados a que sus imágenes sean registros temporales.

Durante los recorridos de Germán Arrubla por Antioquia, el artista encontró que las ruinas de las casas eran usadas como trincheras de los bandos armados, rayadas con escritos, consignas, pensamientos, oraciones y testimonios diversos, convirtiendo sus muros en una suerte de diario. Los escritos adquirirían un valor simbólico, puesto que parecían ser un recurso para mantener la cordura y hacer llevadera la supervivencia de estos jóvenes, quienes por sus frases parecían estar en medio de un conflicto en el que no querían participar. De estos recintos surge la serie de fotografías panorámicas tituladas *Diarios de caza*, imágenes que por su gran formato trasladaban la casa abandonada al espacio de exposición, y al observador al territorio de confrontación, transmitiendo las frustraciones de los jóvenes combatientes: su miedo a la muerte expresado en oraciones religiosas escritas para ahuyentar al bando enemigo; dibujos pornográficos que indican su ansiedad y las largas temporadas en el monte, y la cuenta de días que faltan para poder salir del servicio militar. Al ignorar a qué bandos pertenecen las inscripciones en las paredes, la única certeza que queda es que a pesar de las diferencias que llevan a estos jóvenes a empuñar un arma en contra de otro, son más fuertes las afinidades que los emparentan: la angustia de la supervivencia, la religión y la espiritualidad como esperanza para aferrarse a la vida, el instinto y el sexo, el miedo a la muerte y, sobre todo, la desesperación por querer estar en

su hogar, y no atrincherado huyendo de las balas entre las ruinas de la casa de un campesino ahora desplazado.



Germán Arrubla. *Diarios de caza*. 2008.



Germán Arrubla. *Diarios de caza*. 2008.

En la serie iniciada en 2010, *Silencios* de Juan Manuel Echavarría aparecen algunos de los rasgos comunes a la obra de Arrubla: la escritura como expresión vital y la fotografía que revela el abandono forzado. Echavarría inició hace más de una década una investigación en torno a las escuelas de pueblos fantasmas, abandonados por sus habitantes bajo la amenaza de ser asesinados por grupos paramilitares. Durante la conmemoración de los 10 años del destierro de los habitantes de Mampuján, en Los Montes de María, causado por el bloque paramilitar Héroes, Echavarría retornó al pueblo junto a sus exhabitantes y encontró entre las ruinas de la escuela la frase “Lo bonito es estar vivo” escrita en la pizarra de un salón en escombros, testimonio de algún lugareño que antes de su huida había pasado dejando esta profunda y breve reflexión. La frase motivó en el artista la indagación por

otras escuelas abandonadas entre los departamentos de Sucre y Cesar generando una serie fotográfica que señala en las ruinas de las instituciones educativas la ausencia de la educación como un motivo que fortalece la continuidad de la guerra. Un buen porcentaje de los jóvenes que terminan convirtiéndose a alguno de los bandos armados ilegales es analfabeta, bien porque no han podido tener acceso a la educación, por su temprano reclutamiento forzado, o porque en sus circunstancias de vida el papel de la educación se les antoja secundario y optan por prescindir de esa impráctica opción¹⁴.



Juan Manuel Echavarría. *Testigo despertador*. 2013.



Juan Manuel Echavarría. *Silencios*. 2010.

El mismo éxodo masivo originó la serie *La casa tomada* de José Luis Rodríguez, un conjunto de imágenes tomadas en las casas abandonadas de Mampuján, que dan fe de como la vegetación desapareció por completo al pueblo. Años después, cuando los habitantes pudieron regresar, se dieron cuenta que ya no valía la pena recobrar un territorio que ahora le pertenecía al monte. En *La casa tomada* si aparece el drama humano de forma directa, pues Rodríguez confronta a los habitantes ante los despojos de sus viviendas, mostrando en sus rostros emociones mezcladas de nostalgia, esperanza, impunidad, frustración, amargura y felicidad por la certeza de que la vida continuó.

¹⁴ PACHÓN, Ximena. (2009). *La infancia perdida en Colombia: los menores en la guerra*. Georgetown University Center for Latin American Studies. Washington.



José Luis Rodríguez. *La casa tomada*. 2010.

El fotógrafo que con mayor asiduidad ha retratado las circunstancias del desplazamiento en Colombia es Jesús Abad Colorado (Medellín 1967), cuyo trabajo ha estado ligado al fotoreportaje, pero a la vez ha sido exhibido en muestras artísticas. Posiblemente esa dualidad se deba a una serie de decisiones estéticas como no recurrir al color, no solo como una forma de luto simbólico sino además por respeto a las víctimas, y a un certero ojo para lograr composiciones equilibradas. Su fotografía ha explorado también las huellas del tiempo en las ruinas abandonadas de pueblos desaparecidos, y en ellas ha dado constancia de los amenazantes grafitis perpetrados por los grupos armados contra la población civil. En otros trabajos su lente se posa en las ruinas del paisaje. El bosque quemado o el cráter dejado por un bombardeo aéreo que ahora parece convertirse en un accidente geográfico donde irónicamente los niños juegan. En esas imágenes son las conductas humanas las que en sus relaciones con el paisaje dejan una estremecedora huella de su poder de destrucción por controlar un territorio¹⁵.

¹⁵ Un profundo estudio sobre el arte colombiano y su vínculo con la naturaleza en las últimas décadas es *La imposibilidad de la naturaleza. Arte y naturaleza en el arte colombiano contemporáneo: 1991-2003*, de Oscar Mauricio Ardila Luna (2007), texto donde aborda además otros intereses que los artistas han centrado en su preocupación por tomar al paisaje como referencia, temas que escapan de una forma directa al tema de este ensayo aunque estén encadenados: el narcotráfico, la delincuencia común, la deforestación, etc.



Jesús Abad Colorado. *Landscapes and Battles: Two wings wait for the end of the tragedy. (Bojaya). 2002.*

4. Los vecinos incómodos.

Una categoría en el accionar de los artistas que se ha convertido en estrategia para repensar el hábitat, o reflexionar sobre la condición de migración como un estado donde se habita, es aquella donde se inserta agresivamente una arquitectura precaria para señalar la vivienda como un derecho constitucional violado. Estos emplazamientos forzados son una elocuente denuncia política, que suele tomarse espacios inesperados mostrar una realidad paralela a una sociedad que se cree ajena al conflicto.

Aquí se repiensen las nociones de la arquitectura como aquellos espacios funcionales modernos donde el antojo de la forma sacia el gusto, haciendo del edificio un elemento estético y un signo de estatus. Por el contrario, estos emplazamientos forzados son ejercicios arquitectónicos cuyas funciones básicas van destinadas a la dignidad y a la supervivencia: resguardar, proteger y reunir. Se trata de manifestaciones temporales, puesto que como irrupciones en el espacio su naturaleza consiste en ser extraños al entorno, revelando que es el espacio circundante el que no quiere asimilar la presencia de un invasor: a pesar de la solidaridad que pueda generar sobre la ciudadanía el éxodo forzado, parece que nadie quiere tener a un desplazado como vecino.

Este fenómeno se potenció en la obra del arquitecto y artista Simon Hosie (Bogotá, 1975) quien instaló una precaria choza en la Plaza de Bolívar de Bogotá. La construcción remitía a la vivienda de una lavandera desplazada ficticia inspirada en las comunidades vulneradas con las que Hosie trabajó en proyectos sociales desde hace más de una década. Exponer la lamentable condición de vivienda que se esconde en las zonas marginadas de Colombia causó escozor en las instituciones y puso en evidencia la hipocresía de un sector del campo artístico beneficiada con la violencia colombiana como un lucrativo negocio de exportación^{16 17}. *Casa de lavandera* (2009) le costó a Hosie el rechazo de la crítica por su rápida iniciación en el panorama artístico a partir del “oportunismo” y en gran medida su meteórica carrera de artista fue acallada por el poder de las vacas sagradas puestas en ridículo. A pesar de ello, el contraste visual entre dos arquitecturas que mostraban la brecha social y cultural entre dos sectores del país fue una controvertida metáfora que, aunque algunos concibieron como una oda al “miserabilismo”, ponía una incómoda verdad en las narices de la casa presidencial.



Simón Hosie. *La casa de la lavandera*. 2009.

¹⁶ RUBIANO, Elkin. *El arte del padecimiento y el padecimiento del arte. Una mirada a seis exposiciones*.

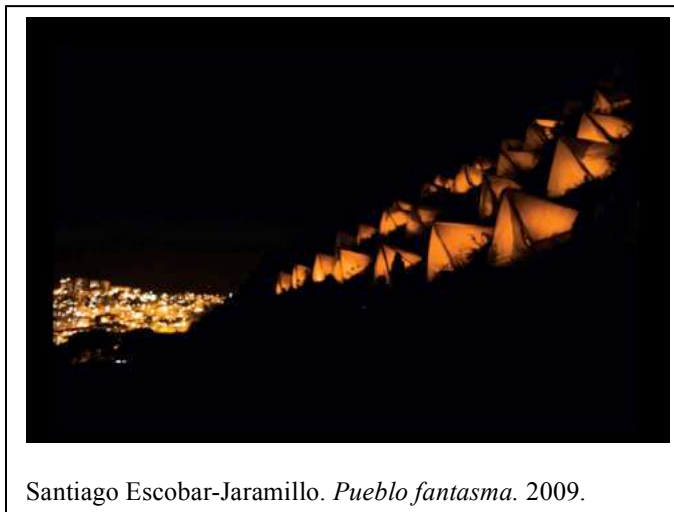
Disponible en:

https://www.academia.edu/4057870/El_arte_del_padecimiento_y_el_padecimiento_del_arte_una_mirada_a_seis_exposiciones Consultado el 4 de abril de 2016.

¹⁷ VAUGHN, Catalina. (2010). *Populismo estético (para arquitectos)*. 2 de mayo. Disponible en:

<http://esferapublica.org/nfblog/popular-hosie-para-arquitectos/> Consultado el 4 de abril de 2016.

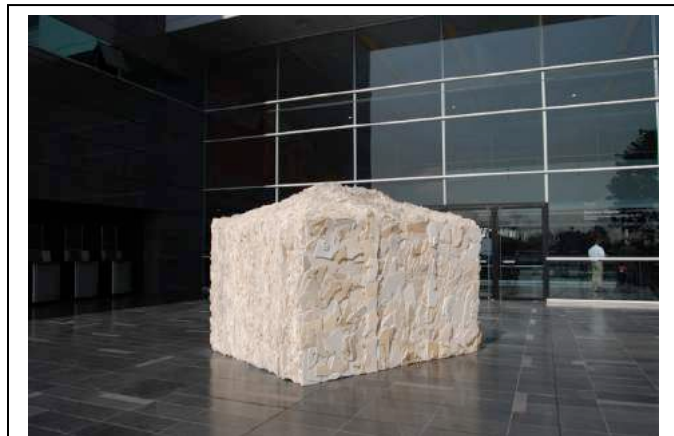
El proyecto fotográfico *Colombia tierra de luz*, le ha permitido a Santiago Escobar-Jaramillo (Manizales, 1982) recorrer el territorio colombiano subyugado por el desplazamiento forzado, y en esa investigación gráfica y experiencial, el fotógrafo realizó la intervención itinerante titulada *Pueblo fantasma* (2009). Escobar-Jaramillo interviene la cotidianidad de una población al insertar silenciosamente unas carpas blancas en ella. La invasión temporal a la que es sometida la ciudad produce una serie de sentimientos encontrados en los lugareños, que tan pronto como pueden sentirse amenazados por la presencia extraña de desplazados, se encuentran con que las carpas han sido desmontadas y desaparecidas. Escobar-Jaramillo pone en debate la doble moral colombiana, la preocupación de los ciudadanos frente al yugo del desplazamiento pero su inmediato desinterés cuando ven que el problema se les acerca para confrontarlos.



Santiago Escobar-Jaramillo. *Pueblo fantasma*. 2009.

En 2007, la artista Mariana Varela (Ibagué 1947) presentó el proyecto titulado *Morada*, en el cual recreaba una casa con los mismos materiales deteriorados recogidos en casas abandonadas. Construir una casa con sus propias ruinas era su intención de señalar la desatención del Estado colombiano frente a las necesidades de vivienda de los desplazados. Pero la funcionalidad de la casa había sido suprimida, y solo quedaba reducida a un

símbolo, a diferencia del proyecto de Oscar Moreno, donde reconstruyó por completo las casas de familias desplazadas que habían llegado a las ciudades e instalado en barrios de invasión. El proyecto de Moreno *Mi Casa Mi cuerpo. Migración forzada, memoria y creación colectiva* (2013) surgió del diálogo con tres familias, de donde produjo además de una remembranza de las condiciones que les obligaron a abandonar sus pueblos, un reconocimiento de la casa que habían paulatinamente logrado construir y de cómo querían que esta fuera en el futuro. Así es que la casa va al ritmo del porvenir de la familia, creciendo siempre bajo el criterio y dirección de sus propietarios. El proceso de Moreno es un viaje familiar por sus memorias, sus álbumes fotográficos y un regreso a las casas que tuvieron que abandonar, para al final pensar la casa a futuro y construir unas maquetas de la casa soñada. Finalmente se construyó una de las casas en el Centro Nacional de Memoria Histórica en Bogotá, y en ella se hizo una exhibición de todo el proceso.



Mariana Varela. *Morada*. 2007.



Oscar Moreno. *Mi Casa Mi cuerpo. Migración forzada, memoria y creación colectiva.* 2013.



Oscar Moreno. *Mi Casa Mi cuerpo. Migración forzada, memoria y creación colectiva.* 2013.

Un inusitado caso es el de la obra *Jugando en el jardín de las delicias* (2002) de Freddy Javier Rojas, en la cual interviene una serie de cilindros de gas convirtiendo su interior en pequeñas réplicas arquitectónicas de casas que han sido destruidas en medio de tomas de grupos armados. Rojas empieza por su propia casa, destruida por un cilindro el 17 de enero de 2000 durante una toma a Saravena (Arauca). En la obra de Rojas se resignifica un arma de destrucción y la restituye como juguete y hogar al tiempo. Además del conmovedor contraste entre un objeto infantil y una desagradable presencia, la obra se revela como un ejercicio de resiliencia.



Freddy Javier Rojas. *Jugando en el jardín de las delicias.* 2002.

Colofón

Estas categorías no encierran la producción total en torno al desplazamiento, solo algunas actitudes meritorias que no se centran en la representación, y cuya aproximación al tema es experiencial. Es verdad que estas obras se insertan a su vez al mercado del arte y que una vez en este, parecieran de naturaleza contradictoria, aunque se aprovecha como forma de financiación de sus investigaciones, y de visibilización cuando no parten del apoyo gubernamental. Además, estos procesos se convierten en un proceso de sanación con las víctimas: el arte como terapia de autoreconocimiento, rehabilitación y difusión de sus testimonios.

Son muchos otros los trabajos que faltan en esta revisión, muy especialmente aquellos que al no entrar en un comercio artístico, solo se difunden en las regiones afectadas como ejercicios donde no solo participan las víctimas (en algunos casos exvictimarios), sino que ellos son quienes producen las obras a partir de sus experiencias¹⁸. Sin embargo, esta otra idea escapa a las caprichosas categorías acá presentadas.

Una extensa revisión del desplazamiento armado en Colombia desde la perspectiva de los artistas se hace urgente, encaminada a revisar las relaciones del arte con las víctimas. Iniciativas como las convocatorias del Ministerio de Cultura para proyectos museográficos referidos al desplazamiento permiten llevar a cabo proyectos con las comunidades damnificadas, así como las actividades culturales del Centro Nacional de Memoria Histórica -destinadas entre otras a la creación del Museo de la Memoria- y el proyecto de

¹⁸ Un ejemplo de esto es el proyecto *La guerra que no hemos visto* (2009) de Juan Manuel Echavarría, quien como producto de las obras realizadas por victimarios desmovilizados de la guerrilla y paramilitarismo realiza exhibiciones artísticas en importantes instituciones internacionales como el Museo de Aquitania, mostrando las pinturas que se convierten en sus propias versiones del conflicto armado en Colombia. Disponible en: <http://www.laguerraquenohemosvisto.com/english/principal.html> Consultado el 27 de abril de 2016. Otro ejemplo está en la reciente muestra del Museo de Antioquia *La vida que se teje*, curada por Roberta Bacic, Isabel González y Beatriz Arias, en la cual mujeres que han estado en medio del conflicto armado narran sus testimonios y vivencias a partir de sus tejidos.

archivo digital Oropendola¹⁹, que además son opciones desmercantilizadas y de apoyo institucional que hacen ver un tibio compromiso del Estado a partir de la cultura y la educación. Los esfuerzos aún son precarios pero no pueden negarse, y mientras tanto las demás aportaciones al tema irán engrosando los archivos que a futuro logren reunirse para reencausar la historia a partir de la memoria dejada por las voces más silenciadas.

¹⁹ OROPENDOLA, Arte & Conflicto. (2015). *Oropendola: Arte & Conflicto*. Disponible en: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/museo/oropendola/oropendola.php> Consultado el 27 de abril de 2016.