

**PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA Y ENSAYO: ARTE EN COLOMBIA**  
**MINISTERIO DE CULTURA – UNIVERSIDAD DE LOS ÁNDES.**  
Categoría 1- Texto Largo.

---

*¿Usar o Abusar?*  
*Tres Casos de Apropiación de la Violencia y el Trauma en el Arte*  
*Contemporáneo Colombiano.*

**[Seudónimo: Vector Invisible.]**

“El día que el arte contemporáneo se reconozca a sí mismo como una víctima de guerra, podremos retomar la conversación”.

Paul Virilio.<sup>1</sup>

“A menudo, las explosiones más brutales de violencia son admisiones de impotencia”.

Slavoj Žižek, Entrevista *Soft Targets Journal*, March 2007.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cita traducida del inglés al español por el autor del presente ensayo. Ver Sylvère Lotringer and Paul Virilio. *The Accident of Art*. (New York, N.Y: Semiotext; Cambridge: MIT Press, 2005).

<sup>2</sup> Entrevista completa disponible en <http://www.softtargetsjournal.com/web/zizek.php> (consultado Mayo 30, 2013). La cita aquí incluida fue traducida del inglés al español por el autor del presente ensayo.

En repetidas ocasiones la reconocida artista Doris Salcedo ha dejado en claro que el componente central de sus obras no está sustentado por sus propias vivencias como colombiana sino que por el contrario es el producto de una apropiación y personificación de las experiencias y traumas de quienes han sido víctimas del conflicto en Colombia, país cuya cualidad histórica es la de haber sido construido –en términos de Salcedo- a partir de “ruinas”. En cada entrevista que concede, Salcedo generalmente expone de manera crítica su perspectiva respecto a lo que para ella significa ser una artista contemporánea que ha vivido y trabajado temas asociados con la violencia y el conflicto armado colombiano. Cuando artistas como ella afirman que el arte puede abarcar en sí mismo las diversas experiencias violentas de víctimas de catástrofes se está sugiriendo, animosamente, que el resultado artístico no es producto de una recreación subjetiva e interpretativa por parte del artista, sino que la obra en sí encarna y refleja formal y/o simbólicamente toda la complejidad de la catástrofe vivida por víctimas de situaciones traumáticas.

Otros dos artistas bogotanos de menor exposición mediática que Salcedo, Edwin Sánchez y Carlos Castro, utilizaron como temática primaria en sus obras aspectos de la realidad local que bien podrían relacionarse de primera mano –aunque a nivel urbano- con lo que motiva a Salcedo a desarrollar su trabajo, es decir, la violencia colombiana y el trauma que se desprende de ella. Sánchez, con su video-instalación *Clases de Cuchillo* (2007), presenta una sesión instructiva con un ex –ladrón de la ciudad donde se describe e ilustra el proceso de fabricar, defenderse, y atacar con un arma corto-punzante. Castro por su parte, con su serie de esculturas *Legión*, redefine el uso de un juego de cuchillos incautados por la Policía Metropolitana de Bogotá de los cuales se apropió luego de una visita a las bodegas de dicha institución para crear una serie de cajas musicales que reproducen el sonido de himnos de guerra milenarios.

Este ensayo explora hasta qué punto resulta factible y creíble el que las prácticas artísticas contemporáneas se nutran de las complejidades del dolor y trauma ajenos y sirvan como canal de expresión que las exprese y contenga. Así mismo, cuestiona no sólo el uso y sino el abuso de elementos formales que indexan la experiencia de terceros como un recurso que está directamente referenciado en el discurso y componente central de la obra (en el caso de Salcedo) o cuyo producto final busca desligarse de su compleja proveniencia (en el caso de Sánchez y Castro) pero termina respondiendo, en cambio, a un creciente mercado que ha hecho de la violencia y el conflicto un producto de interés y consumo en los círculos del arte contemporáneo. ¿A qué nivel la interpretación del trauma que hacen artistas como Salcedo constituye, efectivamente, una visión directa de la experiencia de la víctima? ¿Hasta qué punto las propuestas visuales de Edwin Sánchez y de Carlos Castro se desligan del fenómeno de la violencia urbana y pueden ser aisladas de ese carácter afectivo y traumático que contienen, al menos desde lo estrictamente formal? ¿En qué grado el abanderarse y hacer uso de la experiencia del otro para producir un discurso artístico y estético desencadena en un abuso de poder y autoridad de parte del artista-documentador que busca reconocimiento y posicionamiento en los circuitos del arte contemporáneo?

Observando tres casos específicos de obras de los artistas colombianos anteriormente mencionados, este ensayo también cuestiona la efectividad de sus premisas artísticas dentro de sus respectivos discursos, teniendo en cuenta el impacto visual y afectivo que las mismas conllevan en los espectadores. Se sugiere que los tres artistas han encontrado en el fenómeno del trauma post-conflicto –tanto a nivel rural como urbano– algún tipo de inspiración para concebir y ejecutar sus obras, si bien en cada uno la presencia de lo trágico, lo traumático, y de la violencia se manifiesta en distintos niveles que pueden resultar incluso disonantes, pues es probable que el

tipo de recepción en los tres casos difiera notoriamente del discurso artístico propuesto por los artistas en un principio.

Por otra parte, es evidente el riesgo en que la condición y origen de las propuestas estéticas de estos tres artistas resulten en una distorsión, glorificación, y/o desmoralización del trauma dejado por la violencia del conflicto. Hay un aparente deseo por parte de estos tres artistas de dotar con un carácter visualmente llamativo aquello que carece de todo lenguaje representativo posible pero que –no obstante- toca la fibra más intensa de la sociedad colombiana, como lo son la violencia y la catástrofe. Si bien este ensayo no pretende moralizar ni tomar partido sobre las conductas éticas de los artistas colombianos en la actualidad, sí busca propiciar una reflexión – tan válida como necesaria- acerca del tipo de relaciones que sostienen estos artistas con la historia y situación actual del país, pues en ese caso es importante considerar cuáles son los límites y las responsabilidades – si es que existen- de la producción artística cuando de representar la violencia, la catástrofe, y el trauma se refiere.

### **1. Doris Salcedo – La Apropiación del Dolor Ajeno.**

El origen de la obra de Doris Salcedo está justificado dentro del marco de lo político y de la experiencia de la catástrofe. Los acercamientos estéticos de Salcedo generalmente enfatizan repercusiones post-traumáticas personificadas por víctimas de desastres tanto naturales como causados por el hombre, así como de personas que han sido segregadas y desplazadas por sus creencias religiosas o por su condición social. En una de sus más recientes y aclamadas obras, *Shibboleth*, Salcedo epitomiza metafóricamente temáticas relacionadas a la guerra, la segregación, el desplazamiento forzado, y el trauma con una ancha y extensa grieta que en apariencia resulta visualmente simple pero que en realidad contiene una destacada complejidad

conceptual. Con esta instalación ubicada en el *Turbine Hall* de la Tate Modern Gallery en Londres, Inglaterra, Salcedo quiso materializar de modo simbólico cómo los diversos hechos relacionados con la historia violenta y conflictiva de Colombia han jugado un papel determinante en la concepción y producción de su obra artística.



Fig. 1. Doris Salcedo, *Shibboleth*. 2007. Tate Gallery London [United Kingdom].



Fig. 2. Doris Salcedo, *Shibboleth*. 2007. Tate Gallery London [United Kingdom].

En un episodio de la aclamada serie *ART21* de la cadena norteamericana PBS titulado “Compasión”,<sup>3</sup> Doris Salcedo explica categóricamente que su obra:

**“está basada no en mi experiencia, sino en la experiencia de alguien más (...) el verbo “experimentar” puede definirse como ‘cruzar el peligro’ (...) en mi país natal, Colombia, no hay otra cosa excepto ruinas. Eso marca mi perspectiva. De eso se trata todo esto. Soy una artista tercermundista. Desde esa perspectiva, la de la víctima, la perspectiva del oprimido, es que yo veo al mundo ahora”.**<sup>4</sup>

Dicha declaración ya de por sí muestra la insistencia de Salcedo en que su trabajo sea visto como la encarnación del dolor ajeno por parte de una artista del tercer mundo –tal y como ella misma se define- de forma tal que lo que ella expresa a nivel estético funciona también a nivel simbólico y simbiótico entre artista y víctima.

Puede argumentarse que *Shibboleth*, aunque no haya sido del todo explorado bajo el ámbito de su relación con el conflicto colombiano, resulte ser la figuración simbólica y no representativa de los fenómenos traumáticos producidos por la violencia en Colombia. La obra entonces se puede tomar como una continuación de las temáticas que Salcedo ha venido trabajando desde hace mucho tiempo en su recorrido artístico.<sup>5</sup> Desde sus trabajos más remotos como *Atrabiliarios* (1990), *Sin Título* (1995), o *Acto De Memoria* (2002), pasando a los más recientes como *Shibboleth* (2007) o *Plegaria Muda* (2011), la artista enfatiza cuan cercano ha sido su contacto con víctimas y testigos de eventos violentos ocurridos en Colombia. No en vano parte del proceso creativo de Salcedo incluye entrevistas a las víctimas, recolección de objetos materiales de los entrevistados, entre otros.

---

<sup>3</sup> Serie *Art21*. Episodio 1, Temporada 5. *Compassion*.  
<http://video.pbs.org/video/1281748949/program/1217143847/topic/1217148149> (consultado Enero 30, 2013).

<sup>4</sup> Traducción de las declaraciones de Salcedo hecha por el autor del presente ensayo.

<sup>5</sup> Tate Modern website, “Current Exhibitions: Doris Salcedo: *Shibboleth*,”  
<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/dorissalcedo/default.shtm> (consultado Enero 30, 2013).

Visto desde esa óptica, su obra puede ser leída como la encarnación personal del conflicto, ubicándose ella misma y de manera simbólica como una testigo secundaria. La historiadora Jill Bennett define esta actitud de la artista como la de quien desea “darle un hogar al dolor”, y sugiere que la manera como lo hace Salcedo es asumiendo el rol de la artista que puede darle voz a aquellos a quienes les ha sido negada. Salcedo quiere darle un cuerpo al dolor, aunque en el caso de las obras anteriormente mencionadas dicha corporeidad resulte ser más indicativa que figurativa.<sup>6</sup> Incluso en casos específicos como el de *Shibboleth*, el cuerpo está completamente ausente de la obra y la presencia imponente de la escultura surge, paradójicamente, a partir de la ausencia de cuerpo y de monumentalidad. En esa medida, un espacio negativo revela de modo dialéctico la *presencia de la ausencia*, visualizando lo invisible<sup>7</sup>, y haciendo de la grieta la no-representación de lo que precisamente no puede ser representado, como lo es el dolor y el trauma, pues ambos conceptos carecen como tal de un lenguaje visual que permita identificarlos plenamente.

Bennet sugiere que en el caso de las obras de Salcedo el proceso del dolor y el trauma es mucho más lento debido justamente a la ausencia implícita<sup>8</sup> que en el caso de *Shibboleth* queda al descubierto por medio de la grieta. La grieta constituye el *Aftermath*, la consecuencia de un evento de origen catastrófico. Pero dicho aspecto indexado de la obra no nos muestra ni el cómo ocurrió ni el por qué ocurrió. Sólo nos deja el vestigio de algo que pasó. La imposibilidad de ser

---

<sup>6</sup> Jill Bennet. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. (Stanford, CA: Stanford University Press, 2005), 54. Bennet comprende la presencia humana en la obra de Salcedo como un ente cuya corporeidad es *fugitiva* más que *figurativa*. Salcedo, en la opinión de Bennet, busca servir como un canal mediante el cual la víctima puede expresar su dolor no a partir de presencias sino de trazos que evocan y recuerdan la tragedia.

<sup>7</sup> Maria Margarita Malagón-Kurka. “Dos Lenguajes Contrastantes en el Arte Colombiano: Nueva Figuración e Indexicalidad, en el Contexto de la Problemática Sociopolítica de las Décadas de 1960 y 1980,” *Revista de Estudios Sociales*, no.31. (Diciembre 2008): 17.

<sup>8</sup> Bennet, *Empathic Vision*, 61.



espectadores (el poder de visualizar) del sentimiento propio<sup>9</sup> es, pues, definida en Salcedo no mediante lo que aparece ante los ojos de quien está frente a la obra sino precisamente bajo la premisa de lo que está ausente y no posee una existencia material.

Habría que preguntarse a este punto si los visitantes de la Tate Gallery podrían efectivamente relacionar los aspectos formales de la obra con la motivación y discurso otorgados por Salcedo. ¿Podría realmente una persona afectada por el conflicto y la catástrofe -tanto local como mundial- reconocerse en su condición de víctima al entrar en contacto con *Shibboleth*? Es evidente la presencia de una variedad de elementos formales de *Shibboleth* que evocaban al espectador ciertas características propias de un desastre o de un campo de guerra. Pero dicha evocación no necesariamente hace que el argumento de Salcedo acerca de cómo su obra es “la voz de alguien más viviendo en Colombia” sea creíble o efectivo, y por el contrario hace cuestionar el que Salcedo se autodefina como alguien con la capacidad de poder brindarle voz y lenguaje a quienes le ha sido negada dicha posibilidad. Al admitir el privilegio que trae consigo ser artista, Salcedo se está ubicando –quizá sin quererlo- en una posición jerárquica frente al otro.

En retrospectiva, se puede aseverar que lo que más asombró a los visitantes de la Tate Modern Gallery cuando se inauguró la instalación en 2007 no fue el hecho de estar frente a una obra que evocaba y personificaba sentimientos concernientes a la violencia, la segregación, la modernidad, la tragedia, la catástrofe, o el conflicto colombiano. Lo que evidentemente los asombró –o podría decirse *los cautivó*- de esta pieza fue la ausencia de un objeto material, por discreto que fuese, con un volumen y envergadura que se distinguiera del resto de la estructura del Turbine Hall.

---

<sup>9</sup> Ibid, 22.

Uno de los primeros textos que discutían el aspecto inusual de la obra fue publicado por el periódico *The Times* en Octubre de 2007. En dicho artículo se mencionaba cómo luego de la ceremonia de apertura de la instalación cerca de quince personas fueron reportadas con heridas leves por haberse caído o tropezado en alguna sección de la extensa grieta<sup>10</sup> mientras la recorrían, la tocaban, o se tomaban fotos junto a ella. Muchos de estos visitantes luego reconocieron que les causaba curiosidad tanto la imponente extensión de la grieta como la profundidad a la que esta llegaba en algún punto del recorrido y por ello se quisieron arriesgar para cerciorarse, por ellos mismos, de sus dimensiones.

La experiencia y el dolor de ese *otro* que Salcedo buscaba rescatar mediante la directa intervención del piso del Turbine Hall, con un espacio negativo y ausente de materialidad, se transformó para los impávidos visitantes en un grandioso espectáculo y experiencia turística que les brindaba la posibilidad no sólo de de tomarse fotos con la obra, sino de acercarse al límite de la grieta, brincándola de un lado a otro, hundiendo su cabeza o pies, o haciendo cualquier otro tipo de artilugio digno de ser fotografiado.

---

<sup>10</sup> “Crowds Are Suffering for Their Art at the Tate Modern.” *The Times Online*, November 26, 2007, Visual Arts section, [http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/visual\\_arts/article2943217.ece](http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/visual_arts/article2943217.ece) (consultado Febrero 4, 2008). Otros artículos de prensa que discuten la recepción del public ante la instalación luego de su inauguración incluyen Sarah Lyall, “Caution: Art Foot,” *The New York Times*, December 11, 2007, Art and Design Section, <http://www.nytimes.com/2007/12/11/arts/design/11crac.html> (consultado Marzo 10, 2008); “A Glimpse Into the Abyss,” *Telegraph, UK*, Arts section, September 9, 2007, <http://www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml=/arts/2007/10/09/basalcedo109.xml> (consultado Noviembre 9, 2008).

## 2. **Edwin Sánchez - Morbo, Espectáculo, y el Desprendimiento del Dolor.**

En *Clases de Cuchillo*, el artista Bogotano Edwin Sánchez presenta mediante el formato de video-documental el proceso por el cual un sujeto –presuntamente un exladrón- a quien él se dirige como “Jimmy” le enseña bajo una premisa bastante pedagógica la manera correcta para fabricar un arma corto punzante, o “chuzo” como se le denomina en el argot popular. En el video nunca se logra ver la figura del artista aunque sí interviene con su voz en repetidas ocasiones con preguntas que lo hacen ver como a un cronista; esto genera que el protagonista principal sea precisamente “Jimmy”, quien habla en primera persona y va explicándole mediante unos claros dibujos los distintos tipos de cuchillos que pueden llegar a fabricarse, cuya variación en el diseño determinará el uso específico que les será destinado. El video-documental se presenta en ocasiones a manera de tríptico, dividido en tres temáticas distintas: cómo fabricar un cuchillo, cómo defenderse con el arma, y cómo atacar a la potencial víctima.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Para ver el video completo dirigirse a la página web de la Galería Valenzuela Klenner, <http://vkgaleria.com/> (consultado Junio 3, 2013) .

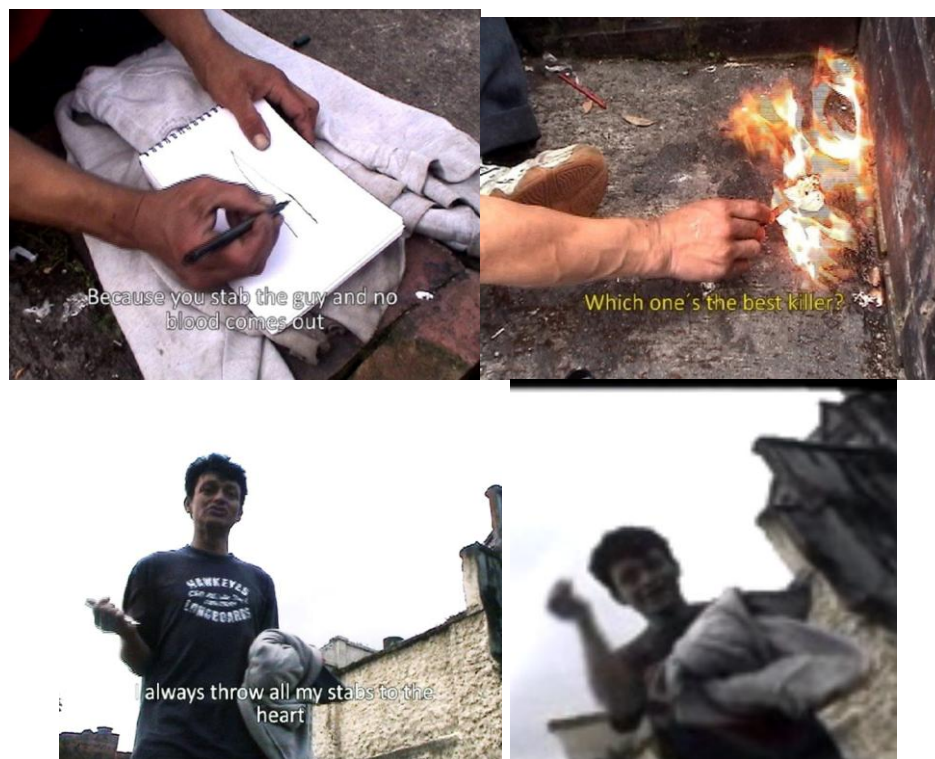


Fig. 3, 4, 5, 6. Edwin Sánchez, *Clases De Cuchillo*. 2006-2007. Fotogramas. Video Propiedad Galería Valenzuela & Klenner, Bogotá [Colombia].

Si bien jamás se ve en un entorno real cómo se utiliza o los resultados que puede acarrear el uso de estas armas, sí hay varios niveles de impacto emocional a la hora de apreciar este video. Por una parte, el título “clases” ya le otorga una suerte de componente educativo en donde los espectadores resultan partícipes de lo que se podría calificar como una “pedagogía del crimen”. El artista, en su posición de documentador (pero a su vez ubicado en algún punto como potencial víctima), se encuentra al nivel del inocente estudiante (o en sus propios términos, del “voyeurista morboso”),<sup>12</sup> que, atento, oye cuidadosamente las indicaciones del maestro (en este caso el fabricante del cuchillo) quien le explica con lujo de detalles cada una de las diferencias entre los

<sup>12</sup> “Entrevista a Edwin Sánchez,” Blog *Privado*, <http://privadoentrevistas.wordpress.com/2012/01/24/edwin-sanchez/> (consultado Junio 23, 2012). Si bien la entrada del Blog tiene como fecha el 24 de Enero de 2012, resulta difícil determinar si esta es la fecha que corresponde al día en que se elaboró la entrevista original.

tipos de cuchillo y su respectivo uso. En algún momento “Jimmy” le aclara al artista que le está enseñando a fabricar el “15 pesos”, un cuchillo que al insertarlo en la víctima “no le sale sangre” y que en breve le mostrará cómo fabricar el “zapatero”, cuchillo de características similares al mencionado anteriormente pero con un tipo de punta distinto.

Dicha *pedagogía del crimen* resulta aún más inquietante cuando vemos que “Jimmy” se toma el tiempo de dibujar el rústico diseño del cuchillo. Jimmy no vacila en detalles y explicaciones del por qué de los acabados y los materiales, así como de los resultados que se pueden llegar a concretar si se hace un uso correcto del artefacto. En este contexto el término *artefacto* resulta adecuado ya que el video evidentemente testimonia la presencia de un artesano fabricando su arma de defensa y ataque. La audacia de Jimmy que, con pocos medios logra un cometido de notables resultados, epitomiza de alguna manera la labor del hombre cavernario que con muy pocas herramientas (fuego, piedra, y madera) fabricaba sus propias armas para garantizar y preservar su supervivencia y la de sus compañeros de tribu.

Otro aspecto impactante del video se desprende de la dinámica de la conversación entre artista y entrevistado. El lenguaje consiste de términos bastante informales, pero sobretodo de una dosis de humor que contrasta notablemente con la visualización de la acción a la que el espectador queda expuesto: un presunto ladrón que le enseña a un ciudadano común cómo fabricar un cuchillo para atacar y – si es necesario- asesinar a su adversario. El filósofo francés Henri Bergson sugiere que el desprendimiento de la emoción, la pena y el dolor son los que permiten darle cabida al humor. A este fenómeno Bergson lo define como *la ausencia del sentimiento*, y lo ilustra con el ejemplo del sujeto que se encuentra sentado en una sala de baile que de repente deja de prestar atención a la música y a la seriedad de la danza para, una vez

excluido el fondo musical, concentrarse y notar cuan ridículas se ven las parejas en el acto de bailar.<sup>13</sup> El video de Sánchez cautiva de modo similar, ya que el lenguaje informal, soez, y anecdótico tanto de artista como de entrevistado hace que, de la tragedia y el miedo, surja una amnesia temporal acompañada de una imperiosa necesidad por parte del espectador de integrarse a ese mundo y no sentirse tan excluido. Dicha necesidad es temporalmente saciada mediante el humor como un canal para procesar el miedo y el dolor.

Incluso el artista, quizá para no sentirse tan ajeno a ese mundo, se integra dentro de la dinámica lingüística de “Jimmy” soltando frases como “esa mierda es para bajarse a cualquiera (sic)” a lo cual “Jimmy” responde con una carcajada declarando “¡eso es pa’ cobrar cuentas! (sic)”. El uso indiscriminado –y posiblemente inconsciente- del humor a partir de la violencia, haciendo uso de términos como “bajar”, “quebrar”, “hacer la vuelta” o “joder”, constituye por una parte un desprendimiento emocional con la crudeza de la realidad del crimen urbano, pero por otra parte se puede entender como un mecanismo para precisamente procesar a nivel emocional y físico ese trauma.<sup>14</sup> Especialmente al estar presencia no del acto como tal, sino de la documentación de un proceso estratégico mediante el cual se está fabricando un arma cuyo destino pueda ser justamente la humanidad de otra persona, que podría ser bien el artista que documenta la fabricación de dicha arma, o que podría ser el espectador mismo. La manera entonces de transformar el tormento de lo trágico y traumático para incorporarlo a la dinámica de

---

<sup>13</sup> Henri Bergson. trans. Cloudesley Brereton and Fred Rothwell. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic* (London: Macmillan and Co., 1999): 8-9.

<sup>14</sup> Sigmund Freud cita a Theodor Vischer al dar una de las tantas definiciones del verbo bromear. Vischer define el bromear como *la habilidad de encontrar similitudes entre cosas disímiles* (Traducción del Inglés al Español hecha por el autor de este texto). En esa medida, podría decirse que el humor en el video de Sánchez obedece a lo disímiles, a lo particularmente diferentes que resultan ser el artista y Jimmy, el entrevistado. Ver Sigmund Freud. “Jokes and Their Relation to the Unconscious.” *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. and ed. James Strachey, vol. VIII (London: The Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis): 9-10.

lo cotidiano y aceptable es precisamente el humor. Humor que no sólo está representado en el lenguaje hablado entre ellos dos, sino que además queda en evidencia con el uso sutil, casi inocente, con que se denominan a los diferentes tipos de cuchillo: “El zapatero” o “El 15 pesos”, entre otros. El evento traumático, por medio de la presencia de la cámara y del ámbito pedagógico con que se envuelve la conversación inusual entre víctima y potencial victimario, termina convirtiéndose en un espectáculo humorístico que ha sido en apariencia despojado de toda reacción traumática, ya que si bien puede que temporalmente exista un olvido y desprendimiento por parte del espectador de la naturaleza y connotación trágica del video, habría que cuestionarse si dicho desprendimiento lo que produce a largo plazo es una represión y trauma aun más severos ante lo trágico. La visualización del trauma de la violencia por medio del formato documental contado en primera persona contiene dos grandes problemas: el primero consiste en convencer al espectador de que lo que ve no pertenece a la sección de crónica roja de cualquier noticiero o documental de género, sino que efectivamente el video contiene un discurso artístico de por medio; y el segundo, en que no hay forma de recrear el evento real y todo queda sujeto a la interpretación y recreación psicológica del espectador que vive (o revive) la obra.

En la última parte del video aparece un Jimmy que mira a la cámara y decide “enfrentarse” a ella. Asume el rol de quien precisamente va a atacar a su víctima, adquiere la pose, el lenguaje, los ademanes y movimientos propios de quien está en el medio de una confrontación cuyo método de defensa y ataque es el cuchillo. Jimmy se emociona quizá ante la presencia de la cámara, pues la rutina y performance propios del crimen serán ahora inmortalizados, así sea de un modo simulado. Precisamente esa necesidad de ser inmortalizado genera que Jimmy no ataque a un sujeto imaginario que se encuentre lejos del camarógrafo ni que aleje su mirada y presencia de la cámara. Jimmy, por el contrario, ataca al camarógrafo y de

paso ataca al espectador, porque la cámara en ese contexto es la ejemplificación del ente social opresor al que Jimmy quiere desafiar. De esa forma el video pasa ahora de ser algo meramente documental a ser una subjetivación representativa y recreativa del acto violento hecho show mediático: Jimmy pretende estar apuñalando a alguien que tiene enfrente, y tanto entrevistador como espectador siente que el ataque está dirigido a él. El espectador es su enemigo.

La manera como el camarógrafo mueve su cámara en la medida en que Jimmy mueve su brazo y arenga con el cuchillo demuestra una vez más que quien filma ha pasado de ser un simple espectador y documentador de la acción a ser un partícipe activo del evento performativo. Ha dejado de ser cómplice del victimario y ha mutado, de repente, en una víctima más. El clímax de dicha transición del camarógrafo ocurre cuando Jimmy imita con su voz el sonido de la incisión del puñal en la piel del adversario: “PA! PA! PA! (sic)”; acto seguido la cámara parece que fuese desvaneciéndose tanto en movimiento (como si quedase paralizada) como en voz (el artista queda silenciado) en la medida que Jimmy hace los ruidos con su boca, a lo que él agrega “ahí es donde uno se encarniza”.

En una entrevista con Iván Ordoñez realizada para el blog *Privado*<sup>15</sup>, Sánchez afirma:

**“yo soy un poco voyerista, y me interesa qué hay afuera de mi burbuja (...) [T]rato de documentar lo que yo no he vivido (...) El arte me abrió la posibilidad de encontrar interés en un ladrón, en un puteadero, en un paraco (...) la violencia no motiva mi trabajo, lo que yo hago es morbosear (...) cuando yo hice clases de cuchillo no la hice en ningún contexto cerrado ni protegido”.**

Si la violencia no motiva su propuesta artística, ¿por qué Sánchez se ha dedicado a explorar estéticas visuales que se relacionan de manera directa e innegable con dichos

---

<sup>15</sup> Entrevista completa disponible en el Blog *Privado*, <http://privadoentrevistas.wordpress.com/2012/01/24/edwin-sanchez/> (consultado Junio 23, 2012).



fenómenos? ¿A qué se refiere con *su burbuja*? Quizá el hecho de ser “morboso” o “voyeurista”, como él se autodefine, lo lleve a buscar aspectos contextuales en Bogotá que, sea por premeditación o por accidente, lo redirigen a terrenos que inevitablemente van a estar relacionados con la violencia<sup>16</sup> y que además no le corresponden a su realidad inmediata a la que él, aparentemente, se refiere como una *burbuja* de la que tuvo que salir para conocer lo que sucedía con Jimmy y su modo de vida. Sánchez parece personificar al artista que vive en un microcosmos alejado de la realidad pero que, paradójicamente, desea encontrar en esa misma realidad ajena recursos que le sean útiles a la hora de concebir y elaborar sus obras.

Hay un hecho evidente que de cierta manera u otra pudo haber repercutido en la decisión por parte de Sánchez de involucrarse de manera “voyeurista y morbosa” con el mundo del atraco con arma blanca. Lo cuenta a Iván Ordoñez de la siguiente manera:

**“tuve amigos que fueron apuñalados; uno murió antes de realizar la obra; eso creó un interés y un morbo frente a eso”.**

Más adelante Sánchez le cuenta al entrevistador cómo entabla una relación con Jimmy, definido como ex-atracador, para que le enseñe modos de defenderse y las formas de identificar toda la dinámica que involucra una pelea con puñal.<sup>17</sup> Existe pues un aspecto algo confuso en el

---

<sup>16</sup> Unos años más tarde, en 2009, Sánchez presentaría el proyecto *Desapariciones*, una video-animación basada en entrevistas que el artista realizó a exguerrilleros y exparamilitares reinsertados. En dichos relatos los entrevistados narraban de manera muy detallada cómo era que procedían con sus víctimas a la hora de torturarlas o ejecutarlas. Más información sobre esta exposición en “Lugar a Dudas”: [http://www.lugaradudas.org/publicaciones/la\\_vitrina/edwin\\_sanchez.pdf](http://www.lugaradudas.org/publicaciones/la_vitrina/edwin_sanchez.pdf) (consultado Mayo 23, 2013).

<sup>17</sup> La manera como Sánchez encara y define la procedencia de su obra en esta declaración remite un poco a la famosa escena de la película Surrealista *Perro Andaluz* de Luis Buñuel y Salvador Dalí. En un segmento de este film aparece el hombre que –también de manera *voyeurista y morbosa*- ha sido testigo de una imagen trágica: una mujer acaba de ser atropellada por un automóvil. Al observar esto, el hombre ve cómo su libido y desenfreno sexual son estimulados para sentir un fuerte deseo carnal por la muchacha que lo acompaña en su apartamento, acosándola hasta el cansancio.

interés de Sánchez por contactar a Jimmy. ¿El motivo obedece realmente a un morbo y a una curiosidad desprendida del carácter violento y traumático que involucra un atraco con arma blanca? ¿O por el contrario existe evidentemente un deseo de canalizar un miedo interior por medio de la documentación anecdótica y jocosa del proceso mediante el cual se fabrica un arma contundente de la cual muchas personas han sido víctimas en la ciudad de Bogotá? Cuando Sánchez cuenta cómo uno de sus amigos fallece tiempo antes de realizar el video, él mismo reconoce que ese acontecimiento conllevó a contactar al sujeto que a la postre sería el protagonista del video-documental. De alguna manera Sánchez está reconociendo, quizá de un modo muy sutil, que un evento de carácter traumático como lo fue el asesinato de su amigo lo llevó a sentir una curiosidad y un morbo que –no obstante- ha surgido del miedo compartido por gran parte de la sociedad colombiana a ser víctimas de lo mismo. Mediante la charla premeditada con el ex atracador Jimmy, y la documentación en video de dicha “clase de cómo fabricar y utilizar un cuchillo”, Sánchez siente la necesidad de adquirir un poder, de tener un control de la situación ante la que él teme,<sup>18</sup> a la que él no pertenece por estar dentro de una *burbuja* como él mismo define.

---

<sup>18</sup> La adquisición de poder y control sobre un miedo o trauma mediante la construcción de la imagen y el uso del humor remite a relatos como el “Intervalo de Cinco Minutos” de Francis Picabia. Allí narra la historia de su amigo Jacques Dingue quien fue víctima de un hechizo de amor por parte de una india –con ese término se refiere Picabia a los indígenas- durante su estadía en Perú. Luego de una terrible epidemia de gripa que acabó con la vida de cientos de indios, incluyendo a la muchacha de la que Dingue se había enamorado, los perros de cada uno de los indios de la tribu no tuvieron otra opción para sobrevivir que la de comerse los restos de sus amos. Cuando uno de los perros le llevó a Dingue la cabeza de la india en cuestión, Dingue reaccionó conmovido al identificar que pertenecía a la india de quien se había enamorado desesperadamente; acto seguido, se curó de sus males y utilizó la cabeza de la india como pelota de juego con la cual se entretuvo con el perro, lanzándosela una y otra vez hasta destrozarla por completo. Leer Francis Picabia, “Five-Minute Intermision,” en Mark Polizzotti (trans.) *Anthology of Black Humor* (San Francisco: City Lights, 1997): 239-40. Disponible en español como “Intervalo de Cinco Minutos,” en Eduardo Stilman, *El Humor Negro* vol. 1, (Ediciones Siglo XX, 1977): 129.

Así, por medio de la imagen, Sánchez logra controlar el impacto visual y presencial que genera Jimmy. En el contexto del video, Jimmy constituye el ícono de los miles y miles de personajes como Jimmy que pueda haber en las calles bogotanas. Esos sujetos que utilizan el mismo tipo de herramientas, que están dotados del mismo conocimiento y estrategia de defensa y ataque, pero de quienes el artista Sánchez ahora sabe un poco más y teme menos. Al fin y al cabo, él pudo documentar ese material con un discurso visual cuyo objetivo era transformar lo violento y macabro en algo extrañamente pedagógico, lúdico, e incluso humorístico.

Otro factor para analizar es la decisión que implica contactarse con un ex – atracador para “aprender e instruirse” de sus enseñanzas y de paso documentar la experiencia bajo una estética que luego será llevada al terreno de lo artístico. Por parte del artista, el documentar a Jimmy explicando paso a paso el proceso mediante el cual se fabrica y se hace uso de un arma cortopunzante genera una cercanía con el crimen, y el formato de video hace que el crimen adquiera un carácter divino y poético. Esto podría denominarse como la “poética del crimen”, o en términos de Slavoj Žižek: la violencia divina.<sup>19</sup> Žižek la define como una manifestación violenta generada a partir de la impotencia y de la debilidad de pertenecer a una clase marginal, que, paradójicamente hace que el espectador quizá de manera inconsciente sienta un poco de cercanía y simpatía por el ex delincuente. La impresión que el documental le deja a muchos espectadores, irónicamente, consiste en que las acciones de Jimmy como delincuente no fueron producto de una elección consciente y premeditada sino que constituyen la respuesta desesperada a una necesidad por sobrevivir en un medio que no le dio las oportunidades de desenvolverse ni adaptarse a un sistema de valores que lo catalogue como un ciudadano común y corriente. La violencia en este caso se justificaría como una respuesta a la impotencia.

---

<sup>19</sup> Slavoj Žižek. *Violence*. (London: Picador, 2008):

Esta visualización documentada de la violencia, no obstante, difiere notablemente con la de Doris Salcedo. Si con Salcedo existe un nivel de indexicalidad<sup>20</sup> casi abstracta de relación con el conflicto, en Sánchez aparece de frente el victimario que, de manera animosa y dinámica, muestra orgulloso ante la cámara el *modus operandi* del crimen callejero. Paradójicamente, cuando Sánchez sostiene que su obra no está sustentada ni motivada por la violencia, el espectador seguramente –por asociación directa entre imagen y evento- se siente más vulnerado, más violentado, y mucho más identificado a nivel traumático que con la obra de Salcedo, pues si bien la misma artista argumenta y sustenta el componente y nacimiento de sus obras a partir del fenómeno de la violencia y las consecuencias traumáticas que esta acarrea, *Shibboleth* no deja de ser leída por las audiencias desde lo llamativo y espectacular de sus cualidades formales.

### **3. Carlos Castro – Subvirtiendo el Significado del Dolor.**

La obra de Carlos Castro consiste en una pieza escultórica que es ensamblada a partir de una serie de cuchillos de todo tipo –rudimentarios, de fabricación industrial, y/o reconstruidos. Estos cuchillos fueron recolectados por el mismo artista luego de visitas a bodegas de la Policía Metropolitana de Bogotá, en donde estos artefactos estaban acumulados luego de haber sido incautados tanto en operativos de inteligencia, en requisas, o incluso en el mismo acto de flagrancia.

Castro seleccionó algunos de los cuchillos que más le llamaron la atención y los ensambló de forma tal que se transformaran en una extraña caja musical, que al ser activada gira de manera ininterrumpida y golpea las teclas de lo que en apariencia se asemeja a una marimba o vibráfono para así producir una melodía suave y lenta que va haciendo *loop*, repitiendo

---

<sup>20</sup> Malagón-Kurka. “Dos Lenguajes Contrastantes en el Arte Colombiano,” 27-28.

continuamente la melodía en la medida en que giran los artefactos. Dicha melodía, según palabras de Castro, se desprende del tipo de canciones utilizadas por legionarios romanos y de otras culturas milenarias como canto de batalla antes de enfrentarse al enemigo. De ahí se desprende justamente el título de las obras, en este caso específico, *Legión*.



**Fig. 7. Carlos Castro, *Cruzada Parti di mali; Risus Sativus; Legión*. Maquina sonora con cuchillos incautados por la Policia en Bogotá. Madera, Aluminio y Motor. 130 X 80 X 70. 2011 [LA Galería].**

Causa curiosidad, a pesar de la explicación de Castro,<sup>21</sup> que la descripción de su obra se aleja por completo tanto del origen como de la misma presencia material de los cuchillos, que sigue intacta, amén del ensamblaje artístico. Contrario a lo que se pudiera pensar, la procedencia y función para la que fueron hechos los cuchillos termina siendo relegado a la simple anécdota de haberlos acumulado luego de haber ido a una bodega de la Policía. Incluso en textos

<sup>21</sup> Charla brindada por el artista en el marco de la inauguración de la exposición *Buscando Lo Que No Se Ha Perdido*. Mayo 26, 2011. LA Galería, Bogotá Colombia.

curatoriales como los de Santiago Rueda Fajardo se advierte que Castro no es un artista que se involucre o se interese mucho en la tragedia<sup>22</sup> lo cual lo distancia de todo aquel interés persistente del arte colombiano en tomar como referente temático los problemas de violencia del país. Si bien Castro hace alguna alusión al uso pasado que se le pudo haber dado a los cuchillos, su mención es más bien breve y no recalca en el impacto visual que su obra pueda generar al asociar ese aspecto tanto formal como simbólico de dichas armas con experiencias que pueden llegar a estar directamente relacionadas incluso con los mismos espectadores que son testigos de su obra. En efecto, cuando el espectador reconoce el origen de dichos artefactos, casi que de inmediato establece una relación mimética y traumática con el objeto que, de manera similar a lo que ocurre con la video instalación de Sánchez, lo lleva a asociarlo con atracos, con violencia, con muerte, con riña callejera.<sup>23</sup> Sin embargo, la intención que busca Castro con esta obra parece ser justamente la de volver invisible de manera simbólica algo que a nivel material sigue estando presente en la obra y seguramente se reactiva afectivamente en la mente y memoria de quien la observa.

Lo que más llama la atención de las obras tanto de Sánchez como de Castro es que en ambas – e incluso se podría sumar la de Salcedo- existe una exploración de lo indécico a partir

---

<sup>22</sup> Afirma Rueda: “A diferencia de gran parte del arte colombiano obsesionado con la tragedia, Carlos Castro percibe que en Colombia no hay Génesis ni Apocalipsis sino ciclos que se repiten”. Comunicado y texto curatorial disponible en [http://www.la-galeria.com.co/exposiciones/buscando\\_lo\\_que\\_no\\_se\\_ha\\_perdido/comunicado.htm](http://www.la-galeria.com.co/exposiciones/buscando_lo_que_no_se_ha_perdido/comunicado.htm) (visitado Junio 3, 2011).

<sup>23</sup> La Bloguera y asistente a la exposición, Nathalie Piñeros, da cuenta de ello en el Blog *El Clip*. Como asistente a la exposición de Castro, Piñeros sostiene que: “Son más las cosas que me gustan, pero debo decir que no me gusta la inexistencia de una historia para que las personas tengan claro el contexto y quizá así valoren un poco más la obra, pues son pocos los que se toman la molestia de saber un poco más y simplemente se quedan con lo que ven en un salón de exposiciones (...) La combinación de un instrumento, marimba, con objetos que muchas veces podemos considerar basura, al igual que la reproducción de una tonada de guerra y la historia de la proveniencia de los cuchillos, tienen una relación demasiado estrecha que quizá no se entiende a simple vista. Los cuchillos decomisados de cárceles junto con la melodía de guerra, son la relación de muerte, sangre, injusticia y desaparición”. <http://elclip2011.blogspot.com/2011/03/legion-carlos-castro.html> (consultado Junio 8, 2013).

del reconocimiento y evaluación de lo que estas contienen:<sup>24</sup> Son rostros (de victimario), o rastros (artefactos o narraciones orales) de lo que fue y resulta inaccesible, porque ya sucedió y lo único que se puede rescatar en ello, aparte de la presencia material de un artefacto-secuela, es la memoria fragmentada del evento vivido, imaginado, o recreado a partir de testimonios orales. Pero dicha indexación funciona de manera distinta, ya que en algunos casos el efecto traumático en el espectador podría tomarse como *instantáneo* o inmediato, mientras que en otros casos ocurre de manera lenta y prolongada.<sup>25</sup> En Salcedo no hay un ataque directo. Por el contrario, la tragedia ya ha sucedido y el espectador se ve enfrentado a lo que quedó de la catástrofe (la grieta). En Sánchez, el cuchillo es el actor principal, junto a Jimmy, de todo el video-documental y lo que mantiene la tensión es el lenguaje audiovisual, cercano a lo cinematográfico, contenido en la pieza. En Castro los cuchillos se mueven, quizá no amenazantes, pero sí de una manera afectiva y que alude a la memoria de un evento –un ataque de puñal en Bogotá.

Tanto Sánchez como Castro se distancian de Salcedo en el aparente deseo de evitar el marco violento y afectivo con el cual se pueden relacionar e interpretar elementos formales en sus obras que evidentemente referencian e indican una naturaleza de tipo traumática. Por el contrario, ambos artistas esperan que la lectura que se reciba de sus obras se libere totalmente de dicha problemática social, acercándolas más hacia el terreno de la sátira, de la parodia, e incluso, del humor.

No obstante, las obras de los tres artistas expuestos a lo largo de este ensayo impactan a niveles insospechados y conmueven a múltiples audiencias no precisamente por lo que muestran, sino por aquellos elementos que no pueden mostrar. Es allí donde reside la condición del trauma: en que resulta imposible, sea por medio visual, representativo o simbólico, directo o indexado,

---

<sup>24</sup> Malagón-Kurka. “Dos Lenguajes Contrastantes en el Arte Colombiano,” 31

<sup>25</sup> Bennet, 60-61.

objetivo o subjetivo, presentar lo que constituye lo “impresentable”<sup>26</sup> sin que esto implique una afronta personal, sublime e incluso glorificada de parte de los artistas en cuestión.

Edwin Sánchez al parecer es consciente de dicha paradoja cuando le declara a Iván Ordoñez:

**“Después si hubo un problema: el sentido moral de Jimmy es muy diferente. Jimmy se enteró que yo había expuesto el trabajo. Yo siempre lo tenía informado sobre las cosas referentes a la obra. Nos dejamos de ver un buen tiempo y en esas yo expuse; le dijeron al man que yo había vendido el video por 20 millones de pesos. Yo le dije: ¡(...) usted cómo se va a creer ese cuento, yo por eso trabajo en diseño y yo no necesito vender ni mierda! Y pues si vendo el video yo le doy plata a usted”. Y pues el man me empezó a extorsionar. Ahí comenzó lo rayado. Ya la amistad se volvió prevención. Al final ya la vaina se puso pasiva y ya como que nos dijimos que no nos hiciéramos daño, que no nos pisáramos las mangueras. Esas son vainas que usted nunca prevé. Usted como artista ni por el putas va a decir que cuando trabaja con gente marginal va a tener una relación estable porque eso es mentira; esas vainas son muy inestables (...) Con Jimmy al final pues hubo esa timbradita y la obra terminó ahí. Yo creo que eso es natural. Yo dejo que las cosas pasen así, pero es el tipo de riesgo que uno tiene cuando hace este tipo de cosas”**

Ese tipo de riesgo y sentido moral al que Sánchez se refiere es precisamente la reflexión que propone este ensayo. Al parecer, es innegable que todo tipo de práctica artística que involucre la experiencia ajena, sea de víctima o de victimario, conlleva un grado de responsabilidad y moralidad que a veces puede resultar contraproducente para el artista y problemático para el espectador. En Salcedo, el problema al parecer deriva de la abstracción extrema y e indexación conceptual de su mensaje que no permite que el espectador incauto de la Tate Modern Gallery -ni que un hipotético espectador cuya condición sea la de víctima de la violencia de la que Salcedo tanto insiste y sustenta como componente de su obra- se reconozca en la grieta instalada en el piso del Hall principal de la galería. En Sánchez, la imposibilidad de desligar el video con el carácter violento y agresivo del sujeto-victimario genera en el espectador una incomodidad derivada en carcajada producto de la temática pero también del marco espectacular-mediático-humorístico bajo el cual está montado, así como de la condición de

---

<sup>26</sup> Jean-Francois Lyotard. “Representación, presentación, impresentable,” *Lo Inhumano: Charlas Sobre el Tiempo*. (traducción: Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1998): 125.



inferioridad y vulnerabilidad a la que queda expuesta no sólo la audiencia sino el entrevistado en su condición de ex ladrón. Por último, en la obra de Castro resulta inefectivo el intento por despojar la reapropiación y modificación simbólica de los cuchillo de su función original que fue, hasta cierto momento, la de agredir e incluso llegar a asesinar a un grupo anónimo de individuos.

Estos tres artistas producen obras cuya proveniencia estética y discursiva nace de los traumas sociales generados por los distintos tipos de violencia –en el caso de estos artistas violencia rural y urbana- que se han venido dando en casi toda la historia de Colombia hasta el día de hoy. El carácter conflictivo que se discute en las obras aquí exploradas consiste en el riesgo inminente de producir un arte que haga uso de estos temas para beneficio propio y de los artistas, ignorando precisamente el alto contenido e impacto social, psicológico, y afectivo de sus prácticas. No se puede desconocer la importancia y el valor en que estos artistas se involucren con temáticas tan complejas como las aquí expuestas. Sin embargo, es más importante aún reflexionar en que dicho emprendimiento puede llegar a tener un precio social y moral tan o más alto que el que se le otorgue a sus obras una vez puestas en el demandante mercado del arte.

### **BIBLIOGRAFIA CITADA Y CONSULTADA**

Bergson, Henri. trans. Cloudesley Brereton and Fred Rothwell. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic* (London: Macmillan and Co., 1999): 7-13.

Bennet, Jill. "Art, Affect, and the 'Bad Death': Strategies for Communicating the Sense of Memory Loss." *Signs*, Vol. 28 no.1. (2002): 333-351.

----- . *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2005.

Freud, Sigmund. "Jokes and Their Relation to the Unconscious." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. and ed. James Strachey, vol. VIII (London: The Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis): 9-15.

Guerin, Frances and Roger Hallas, trans. *The Image and The Witness: Trauma, Memory, and Visual Culture*. London: Wallflower Press, 2007.

Hernandez, Pilar. "Trauma in War and Political Persecution: Expanding the Concept." *American Journal of Orthopsychiatry*. Vol. 72 no.1 (2002): 16-25.

LaCapra, Dominick. "Trauma, Absence, Loss." *Critical Inquiry*. Vol. 25 no.4. (Summer, 1999): 696-727.

Leighen, Patricia. "Artists in Time of War." (Response to Ariel Dorfman's *Picasso's Closet*). *The Art Bulletin*. Vol. 91 no. 1. (March 2009): 35-44.

Lotringer, Sylvère, and Paul Virilio. *The Accident of Art*. New York, N.Y: Semiotext; Cambridge: MIT Press, 2005.

Malagón-Kurka, María Margarita. "Dos Lenguajes Contrastantes en el Arte Colombiano: Nueva Figuración e Indexicalidad, en el Contexto de la Problemática Sociopolítica de las Décadas de 1960 y 1980." *Revista de Estudios Sociales*, no.31. (Diciembre 2008): 16-33.

McNally, Richard J. "Recovering Memories of Trauma: A View From the Laboratory." *Current Directions in Psychological Science*. vol. 12, no. 1 (February, 2003): 32-35.

Mondzain, Marie-José. "Can Images Kill?" *Critical Inquiry*. vol 36. no. 1(Autumn, 2009): 20-51.

Morin, Francis, Apinan Poshyananda, Mari Carmen Ramirez, Caroline Turner, Igor Zabel, Valerie Cassel. "Beyond Boundaries: Rethinking Contemporary Art Exhibitions." *Art Journal*. Vol. 59 no.1 (Spring, 2000): 4-21.

Picabia, Francis. "Five-Minute Intermision." in Mark Polizzotti (trans.) *Anthology of Black Humor* (San Francisco: City Lights,1997): 239-40.

Safford, Frank and Marco Palacio. *Colombia: Fragmented Land, Divided Society*. New York: Oxford University Press, 2002.

Žižek, Slavoj. *Violence*. London: Picador, 2008.