



**¿Cuerpos fantasmas o los límites de la política?**  
**Una reflexión por los cuerpos del arte figurativo y el arte abstracto en Colombia**

Juliana Mira Restrepo

Trabajo de grado presentado para optar al título de Socióloga

Asesor

Simón Puerta Domínguez, Doctor (PhD) en Filosofía

Universidad de Antioquia  
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas  
Sociología  
Medellín, Antioquia, Colombia  
2023

---

Cita

(Mira Restrepo, 2023)

---

**Referencia**

**Estilo APA 7 (2020)**

Mira Restrepo, J. (2023). *¿Cuerpos fantasmas o los límites de la política? Una reflexión por los cuerpos del arte figurativo y el arte abstracto en Colombia* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

---



Centro de Investigaciones Sociales y Humanas (CISH).



CRAI María Teresa Uribe (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas)

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

---

## Tabla de contenido

Resumen .....	5
Abstract .....	6
Introducción .....	7
1 Los cuerpos de la violencia en el panorama del arte colombiano .....	11
2 Cuerpo y violencia en Colombia. Una aproximación partir de la teoría política de Judith Butler .....	27
3 Luis Caballero. Contexto histórico: Después del 45` todo lo interesante estaba en Nueva York .....	35
3.1 Los cuerpos fantasmas de Luis Caballero: ¿entre lo figurativo y lo procesual? .....	40
4. Caso Óscar Muñoz. Contexto histórico: los ideales de gran ciudad .....	48
4.1 Los cuerpos fantasmas de Óscar Muñoz .....	55
Conclusiones .....	64
Referencias .....	70

---

### Lista de figuras

<b>Figura 1</b> Velorio, Obregón, 1956 .....	13
<b>Figura 2</b> Violencia, Obregón, 1962.....	14
<b>Figura 3</b> Los cuerpos, Alcántara, 1982 .....	15
<b>Figura 4</b> Sin título, Salcedo, 1988.....	16
<b>Figura 5</b> Relicarios, Diettes, 2015.....	19
<b>Figura 6</b> Río abajo, Diettes, 2008.....	20
<b>Figura 7</b> Fisgón, Rojas, 1979 .....	22
<b>Figura 8</b> Nadie sabe quién soy yo, Granados y las Guerreras del Centro, 2017 .....	23
<b>Figura 9</b> Cargamontón, El cuerpo habla, 2018 .....	25
<b>Figura 10</b> La cámara del amor, Caballero, 1968.....	40
<b>Figura 11</b> Gran Telón, Caballero, 1990 .....	46
<b>Figura 12</b> Inquilinatos, Muñoz, 1979.....	49
<b>Figura 13</b> Cortinas de baño, Muñoz, 1989.....	55
<b>Figura 14</b> Aliento, Muñoz, 1995 .....	57

## Resumen

El objetivo de este trabajo es identificar líneas de investigación que amplíen el análisis sobre la relación entre cuerpo, arte y violencia en la historia del arte en Colombia desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. En el rastreo realizado se encontró que, si bien se han hecho propuestas teóricas e investigativas que siguen esta tríada (arte-cuerpo-violencia), a partir de categorías como nueva figuración o indexicalidad, es necesario promover nuevos pensamientos que sigan destacando las posibilidades que nos ofrece el arte para conocer nuestra experiencia social. Por ello, escogí las obras de dos artistas que han sido clave en las transformaciones que han tenido las prácticas artísticas en el país y para quienes, además, el punto de partida y de llegada de su trabajo ha sido el cuerpo: Luis Caballero y Óscar Muñoz. Estos trabajos fueron abordados desde conceptos de teoría social y política, particularmente los elaborados por Judith Butler, quien se ha preguntado por las posibilidades políticas que encontramos si abordamos el análisis del cuerpo desde el carácter social del mismo. Finalmente, se destaca la vigencia del pensamiento de Butler para nuestro contexto, y la potencia del arte como medio para crear nuevos lenguajes y narrar otras realidades.

*Palabras clave:* cuerpo, violencia, arte abstracto, arte figurativo, vulnerabilidad, reconocimiento

### **Abstract**

The aim of this work is to identify lines of research to broaden the analysis on the relationship between body, art and violence in the history of art in Colombia from the mid-20th century until today. In the search, it was found that, although there have been different theoretical and research proposals that follow this triad (art-body-violence), based on categories such as new figuration or indexicality, it is necessary to promote new thoughts that continue to highlight the possibilities that art offers us to know our social experience. For this reason, I've chosen the works of two artists who have been fundamental in the transformations that artistic practices have had in the country and for whom, in addition, the center of their work has been the body: Luis Caballero and Óscar Muñoz. These works were approached from concepts of social and political theory, particularly those elaborated by Judith Butler, who has wondered about the political possibilities that we find if we approach social analysis from the social character of bodies. Finally, the validity of Butler's thought for our context is highlighted, and the power of art as a means to create new languages and narrate other realities.

*Keywords:* body, violence, figurative art, conceptual art, vulnerability, recognition

## Introducción

La materialidad del cuerpo no es algo dado, por el contrario, ha sido un proceso donde lo biológico y lo histórico están ligados de forma compleja y creciente al paso del desarrollo de las tecnologías modernas. En esa dirección, lo que me interesó en este trabajo, no es cómo la materialidad del cuerpo es interpretada o percibida, sino cómo el cuerpo se materializa a partir de la vida social: políticas y normas, dentro del contexto capitalista actual, que establecen jerarquías que hacen que unas vidas sean más vivibles que otras, que unas vidas importen más que otras. Buscar los límites en estos discursos, quiénes y desde dónde los ponen en circulación, permite revelar contradicciones que nos ayuden a entender el orden de cosas, para hallar nuevas perspectivas, con el fin de posibilitar nuevas formas de relacionarnos y, por lo tanto, nuevos caminos políticos.

Para esto, elegí moverme dentro de la producción cultural y, particularmente, en la producción artística y en cómo los cuerpos del arte nos dicen algo del cuerpo social, en tanto se reconoce en el arte un medio para el conocimiento de nuestra experiencia como sociedad. El arte es parte del sistema cultural, la pregunta por este nunca es completamente intra-estética; al contrario, “situar el impulso estético en cualquier forma y como resultado de cualquier técnica, es como situarlo dentro de las restantes formas de la actividad social” (Geertz, 1994, p. 120). Estudiar una forma de arte significa explorar una sensibilidad colectiva tan extensa y profunda como la existencia de la sociedad a la cual pertenece. Dicho de otra forma, el arte es un proceso social continuo entre el artista, su escenario y la obra, que a su vez es recibida por el entorno social.

Es así como se construye y configura el arte dentro de los procesos en donde se despliegan significados en un espacio y tiempo particular. En el neoliberalismo, la estética ha triunfado en todos los ámbitos a través del ordenamiento simbólico de las relaciones sociales; “existe una dimensión estética en lo político, así como también existe una dimensión política en el arte” (Mouffe, 2014, p. 98), y por esto, todo arte, sea su intención o no, es o podría ser político, si es capaz de llegar a ser crítico, si está en la capacidad de apropiarse de espacios discursivos, al permitir crear e imaginar nuevas formas de relacionarnos que no sean inmediatamente apropiadas por el orden dominante.

En Colombia y en Latinoamérica, como en todo el mundo, los procesos de inserción del capitalismo en las sociedades han estado transversalizados por la violencia, pero las particulares formas que la violencia tuvo en la región a finales del siglo XX y hasta la actualidad, han estado marcadas, a su vez, por ejercicios deshumanizadores en los que los cuerpos han sido desaparecidos y vulnerados de formas que superan lo que se podría categorizar dentro de las acciones de guerra. De ahí que, si se hace un seguimiento a las posibles propuestas de una historia del arte en Colombia, se hace notorio que los cambios de unas prácticas a otras hayan estado en su mayoría ligados a intentos por denunciar, documentar y comprender estas vulnerabilidades que sufren los cuerpos en estos marcos de violencia.

Como referentes empíricos —fuentes primarias consultadas— tomé las obras de dos artistas para los cuales el cuerpo ha sido punto de partida y de llegada en su trabajo, y que además han sido cruciales en los cambios de las prácticas artísticas en el país. El primero es Luis Caballero, quien pone su mirada en unos cuerpos que se alejan de lo normativo y quien, además, al preguntar y dejar abiertas las posibilidades de cómo situar las obras en el espacio expositivo, especialmente con su obra *La cámara del amor* (1968), marca un antes y después para el arte en el país, que trasciende la discusión entre arte figurativo y arte abstracto de la que tan insistentemente hizo parte él mismo, y que dialoga con las discusiones futuras entre arte moderno y arte contemporáneo. El segundo es Óscar Muñoz, quien por medio del carácter procesual de su obra hace que la imagen no sea tan sólo representativa, sino que se convierta en una realidad física en el espacio. De esta forma, amplía el espacio social y, al tiempo, le da la posibilidad a la imagen y al espacio de desaparecer, permitiendo extender la reflexión acerca de las posibilidades de aparición y olvido también de los cuerpos y los procesos de memoria en una sociedad atravesada por la violencia.

También, la diferencia temporal entre estos dos artistas permitió indagar por las maneras en que se alejan y cómo se prolongan los procesos artísticos, es decir, pensar bajo la pregunta: ¿cómo está el arte en la configuración de nuestra sociedad actual? Luego, me acerqué a las posibilidades de pensar con ellos el cuerpo: ¿por qué estos trabajos ponen su mirada en cuerpos ocultos, cuerpos fantasmas, cuerpos abyectos?, ¿por qué plantean la dificultad de expresar lo que un cuerpo “es”?, y ¿qué nos dicen acerca de la vulnerabilidad de los cuerpos desde una perspectiva política? Esto, por último, me permitió indagar por las dificultades de los procesos identitarios y de memoria, para preguntar: ¿cómo el análisis de los cuerpos en el arte puede ser empleado para

realizar una reflexión política, que puede ser un aporte a la formación de sujetos críticos con capacidad de reflexión y transformación?

Si bien se han hecho trabajos que han abordado la relación arte-cuerpo-violencia, tales como la exposición organizada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá, *Arte y violencia en Colombia desde 1948* (1999); la investigación y exposición *Habeas Corpus* (2010) de José Alejandro Restrepo y Jaime Humberto Borja en el Museo Banco de la República; los trabajos de Malagón-Kurka: *Arte como presencia indéxica* (2010), *La obra de arte de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa* (2010), acerca de la nueva figuración e indexicalidad como conceptos para abordar el cuerpo de la violencia en el arte; las constantes reelaboraciones de Ileana Diéguez: *Los cuerpos de la violencia y sus representaciones en el arte* (2013), *Cuerpos sin duelo* (2013), en los que aborda la representación de los cuerpos de la violencia en el arte, es importante y necesario seguir trabajando sobre esto y construir nuevas perspectivas y puntos de vistas que nos iluminen en la comprensión del momento que vivimos. En este caso se tomarán entonces conceptos que han abordado el cuerpo desde la teoría social y política, particularmente los elaborados por Judith Butler, quien se ha preguntado por las posibilidades que existen si tomamos la vulnerabilidad y la precariedad de los cuerpos como punto de partida para nuestra vida política.

La importancia de este trabajo radica entonces en abordar ese concepto premisa para los planteamientos críticos actuales: el cuerpo, como un ámbito en el cual se significa el cuerpo social, buscando ampliar perspectivas y posibilidades de construir puntos de vistas a partir del trabajo de dos artistas que han sido de capital importancia en el movimiento y los cambios que ha tenido el arte en Colombia, con el lente de una teoría política que nos ayude a pensar nuestra ética y acciones políticas, partiendo de la vulnerabilidad general de los cuerpos, de la cual el arte nos puede brindar luces. Además, es importante para la sociedad colombiana en general, insistir en las preguntas referidas los temas de la violencia y de la moral, en un mundo globalizado en el que la pregunta ¿por qué la guerra?<sup>1</sup> es siempre necesaria para evitar repetir las catástrofes de la guerra que se

---

<sup>1</sup> Retomando aquí la complejidad del problema planteado en el famoso e importante intercambio que tuvieron Freud y Einstein, en *¿Para qué la guerra?* (1992) cuando en 1932 la Liga de las Naciones y su Instituto Internacional de Cooperación Intelectual —que tenían como fin establecer bases para la paz y la organización de las relaciones

---

vivieron en épocas anteriores y que de formas diferentes nos persiguen hoy, y para buscar formas de vivir mejor los unos con los otros.

La reflexión está distribuida en tres partes: la primera, el cuerpo de la violencia en el panorama del arte contemporáneo colombiano; la segunda, de forma corta, a partir del contexto colombiano, sentará las bases conceptuales a partir de las cuales se llevó a cabo el análisis de las obras de arte. Se busca establecer, a partir de la teoría de Judith Butler, cómo se marcan los límites de la política al abordar la vulnerabilidad de los cuerpos en lo que ella enuncia como la capacidad de una vida de ser vivida, en un orden que se encarga de la producción de lo humano y que nos dice que algunas vidas valen la pena, otras no, que hay una distribución diferencial del dolor —y del placer—, que nos indica cuáles muertes son lamentables y cuáles no; y la tercera, dividida en dos partes, el análisis de los trabajos artísticos elegidos, así: 1) el caso Luis Caballero: primero su contexto y luego el análisis de los cuerpos en sus obras; 2) el caso Oscar Muñoz, su contexto para luego analizar el cuerpo en sus obras.

---

internacionales luego de la Primera Guerra Mundial— pidió a Einstein realizar un intercambio de ideas sobre un problema de su interés con algún elegido por él mismo.

## 1 Los cuerpos de la violencia en el panorama del arte colombiano

Se ha planteado el 9 de abril de 1948 —momento en el que se desencadena La Violencia, época de confrontación política y militar entre los partidos políticos Liberal y Conservador en Colombia, y se expande el conflicto armado—, como uno de los momentos determinantes a la hora de establecer una relación entre arte, violencia y política en la historia del arte colombiano; desde este referente epocal, “podría plantearse una historia del arte en Colombia por los puntos de contacto que ha tenido la historia política del país” (Rubio, 2013, p. 10). Y esta historia política del país es al tiempo una historia del cuerpo: “el cuerpo como signo de una comunidad y una cultura —y a su vez, la comunidad y la cultura como signos del cuerpo— abre el régimen de lo político” (Diéguez, 2009, p. 1). Así, se pueden resaltar en esta historia los artistas que han mirado y vuelto a mirar el conflicto, intentando decir y reflexionar algo al respecto a través de las representaciones del cuerpo en el arte, imágenes tan amplias y complejas como el contexto social.

Siguiendo este desarrollo, en 1999 se realiza la exposición *Arte y violencia en Colombia desde 1948* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, con el objetivo de elaborar un recorrido que marcó los enlaces entre la historia de la violencia política en el país y las formas de representación de esta. La exposición se desarrolló desde el trabajo de diferentes artistas, y dividida en tres periodizaciones: la primera, *Arte y violencia bipartidistas*, a partir del 9 de abril de 1948; el segundo periodo: *La violencia revolucionaria*, a partir de 1959 con las acciones del Movimiento Obrero Estudiantil y Campesino; y el tercer periodo, *La violencia Narcotizada*, a partir 1980.

Estas periodizaciones han servido para identificar cómo la producción artística en Colombia se ha transformado de forma cercana a los cambios cualitativos de la violencia, producción artística que, además de ser diferente en la elección y el uso de materiales y técnicas, se ha transformado especialmente la manera en la que los artistas abordan la figura del cuerpo humano. A lo anterior, María Margarita Magallón agrega que hay un giro entre los artistas de las décadas de los sesenta y setenta, por nombrar algunos: Alejandro Obregón, Luis Ángel Rengifo, Carlos Granada, Norman Mejía y Pedro Alcántara, y los artistas de los ochenta y noventa: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo:

En los años cincuenta y sesenta, artistas como Alejandro Obregón, Luis Ángel Rengifo, Carlos Granada, Norman Mejía y Pedro Alcántara desarrollaron un lenguaje visual simbólico y altamente expresivo. En sus obras la figura humana aparece altamente

distorsionada, fragmentada y, en ocasiones, eviscerada. Por contraste, en las de González, Muñoz y Salcedo predomina un lenguaje de tipo evocativo e indicativo, y la figura es representada de manera gráfica, es apenas sugerida o está totalmente ausente (Malagón-Kurka, 2008, p. 17).

Todos estos artistas, los de ambos períodos, tienen en común que su punto de partida es, como se dijo antes, las implicaciones de la violencia sobre el cuerpo humano. Para desarrollar su argumento, Malagón retoma dos conceptos que sirven para observar la diferencia que se propone entre ambos periodos: *nueva figuración e indexicalidad*.

El primer concepto, *nueva figuración*, trabajado anteriormente por historiadores y críticos como, por ejemplo, Marta Traba, se ha utilizado para caracterizar obras de finales de los cincuenta en las que el cuerpo humano aparece distorsionado, fragmentado, desestructurado. En el contexto mundial, quienes ponen este paradigma son Bacon, de Kooning y Picasso, y en Colombia se distinguen los trabajos de artistas como Norman Mejía, Luis Caballero y Pedro Alcántara Herrán. El segundo concepto, *indexicalidad*, fue propuesto a inicios de la década de los setenta por la crítica de arte estadounidense Rosalind Krauss para hablar de artistas que en sus obras hacen énfasis en

signos indéxicos tales como huellas y rastros (entre otras manifestaciones físicas), de objetos o estructuras con los que los artistas habían interactuado durante su elaboración. Por lo tanto, éstos no buscaban expresar o representar una realidad, sino presentar indicios y señales que aludían a ella (Malagón-Kurka, 2008, p. 17).

Este carácter indéxico llama al espectador a buscar y a reflexionar acerca de lo que está más allá de la obra, a preguntar por el referente que no aparece en la obra en sí, tal y como es el llamado de los trabajos de Doris Salcedo, Óscar Muñoz o Beatriz González.

Siguiendo lo anterior, obras como *El Velorio* (1956), de Alejandro Obregón, son representativas. Esta, particularmente, hace alusión a los eventos trágicos de la dictadura de Rojas Pinilla y, especialmente, a la matanza de estudiantes entre el 8 y 9 de junio de 1956; a partir de fragmentos, Obregón alude a diferentes partes de un cuerpo muerto, con un propósito expresivo, y con el objetivo de hacer una alusión simbólica a estos hechos. También, la icónica obra *Violencia* (1962) en la que “con expresiva sobriedad, el cadáver de una mujer se funde al paisaje en esta tela,

como si su brutal asesinato hiciera parte de nuestra geografía” (Medina, A, 1999, párr. 4), una metáfora conmovedora con la cual vincula la situación de la violencia, la imagen de una mujer embarazada y un paisaje montañoso, queriendo expresar la tristeza y el dolor de la guerra. Esta obra fue expuesta casi a la par de la publicación del libro de Eduardo Umaña Luna, Germán Guzmán Campos y Orlando Fals Borda *La violencia en Colombia* (1962) resaltando que ambos, el libro y la obra, dan cuenta de la “sevicia y la indolencia de los castigos corporales que cobraron validez durante la violencia bipartidista” (Ortegón, 2013). Las estrategias de representación usadas por Obregón posibilitaron un nuevo lenguaje para artistas de la generación siguiente, tales como Fernando Botero, Beatriz González y Luis Caballero.

### **Figura 1**

*Velorio, Obregón, 1956*



*Nota.* Obregón, A. (1956). *Velorio* [Pintura] Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá, Bogotá, Colombia.

**Figura 2**

*Violencia, Obregón, 1962*



*Nota.* Obregón, A. (1962). *Violencia* [Pintura] Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU), Bogotá, Colombia.

En el caso de Pedro Alcántara, obras como las que hacen parte de la serie *Los cuerpos* (1968), evocan la violencia que se ha institucionalizado en la sociedad, convertida en costumbre y comportamiento a lo largo y ancho del país, haciendo que la vida se desarrolle entre el miedo, el horror o la indiferencia. La obra habla de cuerpos rotos, desarticulados, observamos partes de vísceras y de extremidades, que a la vez rodean y unen los cuerpos dando un aspecto que logra conmover con el horror o la incomodidad que generan dos cuerpos que se unen por medio de la destrucción, un latente erotismo que “implica la presencia de alusiones sexuales que en lugar de apelar al espectador causan el rechazo de éste” (Barnitz, 2001, p. 271).

**Figura 3**

*Los cuerpos, Alcántara, 1982*



*Nota.* Alcántara, P. (1982). Los Cuerpos [Tinta China sobre papel] Museo La Tertulia, Cali, Colombia.

El siguiente punto de quiebre en la historia política y de igual manera en la producción artística del país, siguiendo lo propuesto por Malagón-Kurka, es la toma del Palacio de Justicia en 1985. Las nuevas estrategias que los artistas desarrollaron “incluyeron un tratamiento no tradicional del tiempo y el espacio; la incorporación del espacio de la galería como una parte activa de la obra, y la obra como modificadora del espacio en torno” (Malagón-Kurka, 2008, p. 25). En esta época, fueron fundamentales obras como las de Óscar Muñoz que, sin centrarse en un acontecimiento específico, sino tomando de forma más general temas como la muerte o el desplazamiento, y sin alejarse del contexto, se alejó del carácter figurativo del arte previo.

En la exposición *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, Óscar Muñoz presenta la obra *Aliento* (1996), en la que, con unos espejos metálicos con fotografías de personas muertas, y la respiración del espectador que se acerca a ver la obra, hace alusión a la muerte, a las posibilidades de vida y a la desaparición —se ahondará en esta obra en el capítulo dedicado a Óscar Muñoz—. También, la obra presentada por Doris Salcedo en la misma exposición fue *Sin título* (1989-90),

donde expone pilas de camisas de algodón hechas en yeso y sostenidas por un tubo de acero, con las que la artista muestra cómo un objeto de uso diario, como las camisas blancas, al no tener ya dueño, se convierten en una metáfora de los efectos de la violencia: ya no hay quién use estas camisas, ya no son funcionales, pero además nos recuerdan que debieron pertenecer a alguien que ya no está.

#### Figura 4

*Sin título, Salcedo, 1988*



*Nota.* Salcedo, D. (1988). Sin título [Instalación]. Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU), Bogotá, Colombia.

La figuración grotesca, de lenguaje visceral expresivo, donde el cuerpo agredido o distorsionado aparecen de manera directa, está ausente en las obras de Muñoz y Salcedo. Hay en sus obras, por el contrario, una forma de representar en el cual los cuerpos son evanescentes o son una realidad ausente. Sus obras presentan *procesos*, siguiendo a Malagón-Kurka:

Ellos aspiraban a impactar a los espectadores para que adquirieran conciencia sobre el carácter monstruoso de los acontecimientos. Los más recientes buscaron centrarse selectivamente en efectos e implicaciones de acciones que con frecuencia pasan desapercibidos, debido a una superabundancia de imágenes e información (Malagón-Kurka, 2008, p. 27).

Sus obras generan preguntas acerca de algo o alguien que estuvo y ya no está, sus indicios, rastros o huellas, sin dar nunca un significado puntual o ser directamente argumentativas.

En este recorrido que relaciona cuerpo y violencia en el arte colombiano, no pueden dejarse de lado las reflexiones realizadas por José Alejandro Restrepo en *Cuerpo gramatical* (2006) y *Habeas corpus* (2010). La obra de Restrepo es imprescindible en la historia del arte contemporáneo en el país, no solo por ser el primero en hacer una obra bajo el concepto de video instalación, *Terebra* (1988), sino también porque en sus trabajos, Restrepo ha escrito y explorado acerca de la manera en la que se ejerce violencia sobre el cuerpo —una violencia principalmente racional, incluso con conocimientos de anatomía— y, aunque se ha centrado particularmente en el contexto colombiano, encuentra constantemente analogías con otras guerras, con la historia de la guerra en otras épocas y otros lugares, y con una marcada alegorización hacia un imaginario teológico-católico que atraviesa simbólica y materialmente estas prácticas de violencia sobre el cuerpo.

La violencia, dice Restrepo, ha sido punto de partida para la creación artística: “el teatro y la ópera presentan en escena crímenes horripilantes, el cine y la literatura narran violencias que superan la imaginación, la poesía tiene su origen en la épica, en cantos guerreros” (Restrepo, 2006, p. 13), por esto el artista sigue la ya afirmación canónica de Walter Benjamin, de que todo documento de cultura es a la vez un documento de barbarie (Benjamin, 1971, p. 82); y reconoce que, en medio de esto, ha estado siempre el cuerpo, impregnado de historia: la historia al tiempo hace y destruye los cuerpos. Por esto, dice Alejandro Restrepo, podría escribirse una *anatomía política* en la que los cuerpos han sido “censurados, encerrados, domesticados, torturados, respondiendo a fuerzas históricas, respondiendo a cierta racionalidad perversa” (Restrepo, 2006, p. 13).

La historia, como un movimiento en espiral, nos lleva a un estadio diferente, no necesariamente mejor, simplemente distinto al anterior. En la historia de la violencia en Colombia durante el Siglo XX pueden observarse fenómenos recurrentes, acciones violentas sobre los cuerpos que reaparecen con insistencia desde los años cincuenta hasta hoy, “y como consecuencia de esto las violencias se han potenciado en intensidad y en diversidad” (Restrepo, 2006, p. 14). Esta violencia representada tiene como resultado imágenes que oscilan entre el placer y el dolor, entre lo teológico y lo político.

De igual manera, en la investigación *Cuerpo Gramatical* (2006), José Alejandro Restrepo rastrea cómo a lo largo de la historia se pueden establecer “constelaciones y consonancias entre

alegorías y rituales, entre representaciones y espacializaciones gramaticales de las partes del cuerpo” (Restrepo, 2006, p. 15). En los saberes que se escriben sobre y con el cuerpo, se halla una organización performativa (rituales, prácticas, estrategias) que ha buscado causar terror e intimidación, ejerciendo un poder político que irrumpe sobre el sentido de los cuerpos y los transforma y divide en fragmentos: senos, manos, piernas, ojos, nariz o boca. Estos fragmentos de cuerpos, los cuerpos gramaticales de la violencia hablan, dicen entre líneas, lo que el poder va inscribiendo en ellos, funcionan a manera de signos, a manera de espectáculo, y cumplen una explícita función aleccionadora.

Si la violencia genera cambios en el lenguaje en torno al cuerpo, se pregunta Ileana Diéguez, quien también se ha encargado de estudiar persistentemente la relación entre cuerpo y violencia y su representación en el arte, ¿qué pasa cuando lo que emerge es un no-lugar?, ¿qué sucede cuando no hay lugar para el cuerpo vivo o muerto, cuando no existe siquiera el aquí yace? (Diéguez, 2009, p. 6); la desaparición y la ausencia producen un *no lugar* que es angustioso por la incertidumbre que invade a los sobrevivientes. Por esto, es necesario posibilitar espacios simbólicos para que el ritual se dé en un “lugar sustituto” (Diéguez, 2009, p. 6). De ahí que, dice Diéguez, ciertas prácticas artísticas se han esforzado en dar cuenta de lo que fue una vida, la materia y el sentido de esas prácticas cuando están en alerta las posibilidades de la vida, es pensar más allá de la muerte para entender las emergencias actuales. Y es por esto que, “buena parte del arte latinoamericano se ha hecho a partir de vestigios, materialidades que pertenecen a cuerpos de personas hoy ausentes” (Diéguez, 2016, 9:53), registrando testimonios de la pérdida y de la vida. Así, las prácticas artísticas en este contexto se han vuelto rituales, una posibilidad para encontrar y despedir.

Teniendo en cuenta lo anterior, se hace importante traer aquí obras como *Relicarios* (2016), de la artista colombiana Erika Diettes, quien durante siete años recorrió diferentes lugares del país, recogiendo objetos, reliquias: ropa, fotografías, joyas, documentos guardados en la intimidad de hogares de personas que perdieron algún familiar o persona cercana y querida en medio del conflicto armado. Para realizar su obra, Diettes sumergió estas donaciones en un material transparente y viscoso llamado tripolímero de caucho, de 30 cms x 30cms, para formar una serie de cubos que, como los relicarios, protegen la memoria de los ausentes como si estuviéramos en una especie de Campo Santo.

**Figura 5***Relicarios, Diettes, 2015*

*Nota.* Diettes, E. (2015). *Relicarios* [Técnica mixta]. Antioquia, Colombia.

Algo similar hace Diettes en *Río Abajo* (2008); en el catálogo de la exposición la artista señala el siguiente punto de partida: “los ríos de Colombia han sido a lo largo del conflicto testigos y receptores de cuerpos arrojados luego de ser asesinados” (Diettes, 2008, párr. 3). Así, para *Río Abajo* Diettes recorre diferentes lugares de Colombia, esta vez con apoyo del Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP) y organizaciones no gubernamentales, y con ellos participa de las *Jornadas de la Luz* en el Oriente antioqueño, una serie de encuentros en los que las personas afectadas por la violencia se reunían para recordar a sus familiares. En estas jornadas, Diettes conoció las experiencias de estas comunidades, quienes luego compartieron con ella prendas de vestir de personas asesinadas o desaparecidas. Estas prendas fueron después, en el estudio de Diettes, sumergidas en agua cristalina para ser fotografiadas por la artista. El resultado son unas fotografías de 150 cms x 88 cms que han tenido como objetivo hacer memoria, ser en una huella, un vestigio, una enunciación de la ausencia y una lucha por “reivindicar los horrores que pasaron” (Diettes, 2020, p. 59). La obra de Erika Diettes deviene política con un objetivo claro y explícito: ser un documento a partir del cual visibilizar, mostrar, denunciar los horrores de la violencia, su objetivo es ser un testimonio o crónica de esos hechos.

**Figura 6**

*Río abajo*, Diettes, 2008



*Nota.* Diettes, E. (2008). *Río Abajo* [Fotografía digital]. Colombia.

A continuación, es importante no dejar de nombrar a otros artistas que dieron un valor particular a la acción corporal desde una mirada más cercana al arte conceptual, donde el performance ha tenido alta relevancia. Entre ellas, María Teresa Hincapié, figura clave en el desarrollo del performance en el país por su reflexión alrededor de las prácticas corporales a partir de los rituales de la vida cotidiana. En el performance, cuerpo, tiempo y espacio entran en consonancia, que requiere una gran disciplina además de un profundo conocimiento de corporalidad. Obras como *Una cosa es una cosa* (1990), con la cual gana *XXXIII Salón Nacional de Artistas*, consistió en estar 12 horas frente al público, realizando una danza lenta y reflexiva mientras iba organizando en un laberinto cuadrado diferentes objetos, que le pertenecían y le eran propios y cercanos. Las diferentes posibilidades expresivas y filosóficas de esta obra se movían entre el consumo desmesurado de bienes, pero al tiempo llamaba a la reflexión acerca de la “dimensión afectiva de todo lo que poseemos y que, de alguna manera, nos define como personas” (Credencial Historia, 2017, Párr. 6).

De igual forma, se han organizado más recientemente exposiciones que han puesto la relación cuerpo-violencia en el centro, como fue el caso de la Exposición *89 Noches*, realizada en el año 2017 en el Museo de Antioquia, curada por Carolina Chacón y Stephanie Noach, y que contó con la participación de artistas nacionales e internacionales. Desde diferentes puntos de vista,

técnicas y preguntas, la exposición buscó generar reflexiones acerca de las formas en las que, en un mundo moderno, ilustrado, entendemos a la oscuridad como “aliada de la violencia, la perversidad y la barbarie” (Museo de Antioquia, 2017, p. 3), para dejar de lado o impedir el desarrollo de las potencialidades que tiene la oscuridad para permitir e imaginar diferentes tipos de relaciones con la facultad de producir espacios distintos y alterar el discurso dominante.

La luz fue fundamento y base de la modernidad ha sido su victoria: todo está iluminado por los aparatos electrónicos y tecnológicos, el entorno público y el entorno privado, y el intento de abolir a la oscuridad ha sido un camino violento, eliminando todo lo que fuera también oscuro, incluso los cuerpos de color oscuro: amerindios, africanos, musulmanes, judíos, una oscuridad enmarcada por el poder no solo como física, sino también, mental, ética y cultural. Siguiendo esta línea de pensamiento, la exposición enfatiza en “cómo al hablar de colonialismo no se puede omitir su activa relación con el capitalismo y el patriarcado” (Museo de Antioquia, 2017, p. 6), un orden que, por medio de jerarquías, ha justificado una multiplicidad de lógicas de opresión y explotación sobre los territorios y los cuerpos.

Ahora bien, los espacios en los que los cuerpos han encontrado mayores posibilidades de crear estrategias liberadoras y de resistencia es en la oscuridad y por medio de la sexualidad. Por esto, sin dejar de situarse en los márgenes que condicionan a los cuerpos (clase, raza, género, religión, nacionalidad), la exposición trae obras como las fotografías de Miguel Ángel Rojas, quien en los años 70s realizó una serie de fotografías en los cines de Bogotá —en especial el teatro Faenza—, lugares de poca luz y mucho movimiento, en los que primaba la clandestinidad y el anonimato de hombres homosexuales que tenían encuentros sexuales en estos lugares, puesto que los demás espacios públicos les eran, por lo general, negados. También se incluye la muestra *Woman to go* (2005) de Mathilde ter Heijne (Holanda), una serie de tarjetas postales (iconos de la cultura comercial) donde aparecen, por un lado, retratos de mujeres anónimas, resultado en fotografías tomadas entre 1839 y 1920; por el otro lado de la postal, se lee la biografía de una mujer reconocida o influyente en su tiempo, mujeres que lucharon por sus derechos y objetivos en un orden patriarcal, pero que en su mayoría han sido olvidadas también en la memoria colectiva. De esta manera, la artista brinda posibilidades de reescribir la historia, devolviendo por un momento a la vida la historia de estas mujeres. De esta forma, la exposición busca crear una reflexión acerca de la omisión de las mujeres de la historia oficial o la dominación masculina del espacio público.

**Figura 7***Fisgón, Rojas, 1979*

*Nota.* Rojas, M. (1979). Fisgón (De la serie Faenza) [Fotografía Blanco y Negro]. Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU). Bogotá, Colombia.

También en *89 noches*, acciones como el cabaret performance *Nadie sabe quién soy yo*, de Las Guerreras del Centro (parte de la comunidad de la zona del centro en las que está ubicado el Museo), en el que a través de la voz y el cuerpo, un grupo de mujeres prostitutas, nos cuentan algunas de sus historias desde una conciencia crítica, desde su lugar en la sociedad, y con su capacidad de resiliencia frente a los distintos tipos de violencias a los que se han visto expuestas a lo largo de su vida (Granados, 2017). Por medio de conversaciones y actividades previas, cada una de estas mujeres elige qué parte de su historia de vida contar y cómo contarla, estableciendo así una convergencia entre las prácticas artísticas y distintas realidades. A través de sus historias, el objetivo es crear nuevos imaginarios diferentes a los que normalmente recaen en los cuerpos de las mujeres prostitutas.

**Figura 8**

*Nadie sabe quién soy yo, Granados y las Guerreras del Centro, 2017*



*Nota.* Granados, N y Granados y el grupo de mujeres en ejercicio de la prostitución del entorno del Museo de Antioquia, llamadas Las guerreras del centro. (2017). *Nadie sabe quién soy yo* [Performance], Museo de Antioquia, Colombia.

Otro proyecto de investigación y artístico que es importante mencionar en este recorrido, es el que ha realizado el colectivo artístico *El cuerpo habla*. Este proyecto comienza su trayectoria en 2003, como una materia electiva en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, consolidándose como semillero de investigación en 2007 y como colectivo artístico desde 2009. Estas diferentes facetas han estado unidas en los diferentes proyectos que han realizado, especialmente por la necesidad de proponer una relación local entre arte y pedagogía, valiéndose del concepto de *fabulación* y de metodologías de investigación cualitativas y, principalmente, de la metodología investigación-creación.

El concepto de *fabulación* con el cual trabajan, lo retoman de los planteamientos de Henry Bergson y posteriormente de los de Giles Deleuze. Para Bergson, “la especie humana existe merced a que el acto mismo por el cual apareció el hombre, con su inteligencia para fabricar herramientas, con su continuo esfuerzo intelectual, y con el peligro creado por la continuación de este esfuerzo, suscitó asimismo la función fabuladora” (Bergson, 1962, p. 203); es decir, y esto es lo que retoma *El cuerpo habla*, que la *fabulación* es la capacidad que tiene el ser humano “para crear universos de sentido que la inteligencia por sí sola no logra realizar, al correr el riesgo del egoísmo. En este sentido, la razón se desliga de la inteligencia al volverse social” (Díez, 2019, p. 34).

Y en esto, en el sentido social de la fabulación, Deleuze (1987) ve potencial para que surjan múltiples agenciamientos colectivos en un mundo fragmentado por las acometidas del poder. Desde la perspectiva de Díez, la propuesta de este filósofo francés

no busca reintegrar la sociedad en su conjunto, al contrario, pretende ser irruptiva, al conjugarse este concepto con su pensamiento sobre el devenir y la multiplicidad, es decir, sobre la formación de devenires colectivos minoritarios, nodos de resistencia al conjunto de la sociedad que se presenta como mayoría (Diez, 2019, p. 34).

Y esta ha sido la apuesta de El cuerpo habla: despertar un sentido de colectividad por medio del arte, que hace el llamado, y de la pedagogía, que “toma el rumbo de trabajar la inteligencia para devenir multiplicidades, problematizar la relación de sí mismo y el cuidado del otro como principios éticos y estéticos de vida” (Díez, 2019, p. 35).

En términos metodológicos, a partir de la investigación-creación, El cuerpo habla asume el arte como un dispositivo y no como una herramienta. Para el colectivo el arte es una “vivencia y es un acontecimiento, por más que esté presente en el proceso investigativo, no se reduce a una herramienta, sino que se abre a la multiplicidad como experiencia, al devenir, y no a un fin último” (Díez, 2019, p. 37); las obras son dispositivos que se activan y se expanden a partir de la interacción con los espectadores en una relación donde ambos (el espectador y la obra), presentes, comparten la experiencia.

Así, han realizado trabajos como *Cargamontón* (2018), en el que transportaron por el Centro de Medellín, en una carreta, a un grupo de personas desnudas, los cuerpos unos sobre otros como un cargamontón, creando una imagen entre lo erótico y lo mórbido, causando un sentimiento de profunda incomodidad para los espectadores: sudor, presión, compañía, amontonamiento, los cuerpos siendo engranajes de un solo cuerpo. La obra busca reflexionar acerca de la capacidad de estar juntos y tomar conciencia de que somos vulnerables y dependemos de los otros: *Cargamontón* es la muestra de que la fabulación es posible (Chaverra, 2018).

La carreta en países latinoamericanos es un medio de transporte de alimentos y personas, pero en contextos violentos de guerra o de peste, también ha servido para transportar cadáveres. Por esto, la acción busca, además, llamar la atención alrededor de temas como “las marcas que ha dejado violencia en todos los cuerpos; la exclusión sexual, racial, religiosa, para a través del arte

buscar otros puntos de mira, de fuga” (El cuerpo habla, 2018, párr. 1). Al tiempo, es importante resaltar que estos cuerpos están vivos, por lo que la obra no plantea una mirada lineal, “por el contrario el significado se carga de connotaciones y sentidos implícitos, donde no se puede jerarquizar una interpretación sobre otra. Hablamos de violencia y de celebración al mismo tiempo, de Eros y Thánatos” (El cuerpo habla, 2018, párr. 4).

### Figura 9

*Cargamontón, El cuerpo habla, 2018*



*Nota.* El Cuerpo Habla (2018). Cargamontón [Performance]. Medellín, Colombia.

El dispositivo, siguiendo lo propuesto por el colectivo, se presenta como un mediador: “en talleres, entrenamientos y acciones en lugares públicos, donde el cuerpo entra en otra relación con el aprendizaje, el conocimiento de sí y del entorno, en la apertura de grietas para sentirlo fuera de la lógica impuesta por la pedagogía tradicional” (Díez, 2019, p. 39). El dispositivo, para dar claridad a esto, es según el planteamiento de Foucault: se trata de una manipulación de relaciones de fuerza, de una intervención racional y convenida en las relaciones de fuerza, sea para desarrollarlas en una determinada dirección, para bloquearlas o para estabilizarlas y utilizarlas (Foucault, 1994).

El dispositivo es la red estratégica que implica y comprende los procesos de subjetivación, que dirigen la conducta de las personas, orienta y manipula las posibilidades de acción a través de prácticas y mecanismos sociales (el lenguaje, las instituciones, las normas, la cultura, la economía —virtualmente todo—), resultado, en este caso, de una racionalidad occidental que carga con el

---

peso de las determinaciones históricas. De ahí que el objetivo sea la profanación del dispositivo, por medio de la creación o el uso diferente de este mismo: “emerge la orientación de trabajar con dispositivos, en respuesta a buscar una alternativa que se abra al proceso de conocer y hacer en la medida en que se desconoce, se desprende y se deshace” (Díez, 2019, p. 39).

Recapitulando, se puede decir que, a partir de los años dos mil, y con la importancia que toma el performance y otras prácticas alrededor de la pedagogía y la investigación con relación al arte y al cuerpo, hace falta crear una línea de estudio o hilo conductor que nos invite a reflexionar a través de las obras, así como sirvieron las categorías de nueva figuración e indexicalidad. Esto último no para encasillar todas las obras en un mismo lugar, sino como un medio de conocimiento, que nos ayude a entender los cambios sociales y las diferentes visiones sociales y culturales que han acontecido en las últimas dos décadas. Si bien pasamos de la nueva figuración a la propuesta de indexicalidad, está claro que las nuevas búsquedas y formas de representar o de reunir las representaciones del cuerpo han establecido nuevas narraciones: se han vuelto más críticas de la idea y proyectos de modernidad, han estado fundamentadas en las visiones de género y han mantenido el cuerpo como centro, como lugar privilegiado de las estrategias y prácticas contemporáneas. Entender estas propuestas de manera crítica nos puede guiar también por nuevas narraciones y comprensiones de nuestro contexto social actual. De esta manera y a modo de propuesta, se presenta a continuación un corto despliegue de conceptos tomados de la teoría política que Judith Butler, quien toma como punto de partida del análisis de la vida política la precariedad y vulnerabilidad de los cuerpos, lo cual, considero, puede darnos muchas luces a partir de la relación cuerpo-arte-violencia.

## 2 Cuerpo y violencia en Colombia. Una aproximación partir de la teoría política de Judith Butler

Judith Butler ha desarrollado categorías como precariedad, vulnerabilidad, duelo y responsabilidad, en sus trabajos *Vida Precaria. El poder del duelo y la violencia* (2006) y *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas* (2017), con el objetivo de explorar una concepción más general de lo humano, para plantear un ontología social del cuerpo: somos seres sociales, desde que nacemos estamos expuestos y entregados a los otros y esos otros son a la vez parte constitutiva de lo que somos, hacemos parte de un intercambio recíproco, en el que estamos, siguiendo a Butler, en un sentido hegeliano, buscando ser reconocidos por otras personas que buscan de igual forma este reconocimiento: no somos entidades aisladas, sino que estamos constituidos en el encuentro mismo.

Tanto en la superficie como en lo más profundo, en lo material y en lo subjetivo, el cuerpo es un fenómeno social, las posibilidades de vida del cuerpo dependen de las “condiciones e instituciones sociales lo que, a su vez, significa que, para poder *ser*, en el sentido de *persistir*, ha de contar con lo que está propiamente fuera” (Butler, 2017, p. 58), es decir, de los otros cuerpos. El cuerpo es entonces, por definición, vulnerable. Y lo es en el modo de ser percibido, en el sentido y el valor que se le da y, por lo tanto y principalmente, en sus posibilidades materiales de vida.

Ahora bien, en el actual orden de cosas, la precariedad y vulnerabilidad de los cuerpos es desigual, no todos los cuerpos se acercan de la misma manera a la vulnerabilidad y esto es el resultado de una política que crea más seguridad para unas poblaciones y más precariedad para otras, a partir de una distribución diferente de los bienes materiales: alimento, salud, hogar, educación y por la desigual exposición a contextos violentos y de guerra.

Esta distribución diferenciada de la vulnerabilidad oculta que, al ser sujetos interdependientes, la precariedad es generalizada, que, si la estructura social no sostiene los cuerpos, las posibilidades de una vida vivible desaparecen, en palabras de Butler: “el sujeto que yo soy está ligado al sujeto que no soy, que cada uno de nosotros tiene el poder de destruir y de ser destruido y que todos estamos ligados los unos a los otros por este poder y esta precariedad” (Butler, 2017, p. 71). Esta dependencia de los vínculos excede los límites del *yo*: las relaciones con los otros nos constituyen, la posibilidad de tener siempre un eventual *tú* es lo que hace posible la

sociedad, esta condición de dependencia es la que sostiene nuestros cuerpos y la que, a su vez, pone en peligro la supervivencia de los mismos.

Lo que resalta Judith Butler es que, a pesar de esto, “la vida se cuida y se mantiene diferencialmente, y existen formas radicalmente diferentes de distribución de la vulnerabilidad física del hombre a lo largo del planeta” (Butler, 2006, p. 58). Esto también puede observarse en la distribución variable del duelo frente a pérdidas que no se reconocen como pérdidas, por ejemplo, las violencias que han recibido cuerpos de personas homosexuales o la pérdida del vínculo homosexual; que es una pérdida que no se reconoce, porque simplemente la norma es que no haya vínculo homosexual. Hay vidas que están marcadas por violencias contra sus cuerpos “en nombre de nociones normativas de lo humano, una noción normativa de lo que debe ser un cuerpo humano” (Butler, 2006, p. 59).

En Colombia, en medio del contexto de la violencia, borrar los cuerpos de la esfera pública ha sido usado como estrategia de impunidad para los actores armados, ilegales y estatales, y como intento de posicionamiento de un orden moral y económico. En el país se puede estimar que las víctimas de desaparición forzada pueden llegar a ser alrededor de las 210 mil, pero no se puede determinar el nombre, la identidad ni el relato de las vidas de estas personas, “en el entorno colectivo hay una masa brumosa, confusa, contaminada, oscura, que ya no está” (Muñoz, 2004, p. 242). En medio de la repetición de estos actos, parece que estas muertes se nos facilitaran, perdemos la capacidad de reacción moral y horror frente a esos acontecimientos, siguiendo a Butler:

Lo público se forma sobre la condición de que ciertas imágenes no aparezcan en los medios, de que ciertos nombres no se pronuncien, de que ciertas pérdidas no se consideren pérdidas y de que la violencia sea irreal y difusa. Tales prohibiciones no sólo sostienen un nacionalismo basado en objetivos y prácticas militares, sino que también suprimen cualquier disenso interno que pueda exponer los efectos concretos y humanos de su violencia (Butler, 2006, p. 65).

Sabemos que se han desaparecido y asesinado personas, y sin embargo no se hace un reconocimiento público de esto, ni se busca saber públicamente las razones por las que se perdieron estas vidas. Se sabe en cierto punto que existe una pérdida y que el reconocimiento de la pérdida no va a llegar, porque hay poderes, una cadena de complicidades, de personas a quienes les interesa

que esto no se sepa del todo. Por consiguiente, ¿no cuentan estas vidas como vidas humanas?, ¿qué cuenta como vida?, ¿qué hace que una vida valga la pena?

En efecto, la forma de mantener este orden de cosas es a partir de procesos de exclusión que marcan los límites de lo que puede aparecer y de lo que puede ser dicho en la esfera pública, claro está, por sujetos que se muestran como actores viables que reciben el estatus de hablantes. Con nuestro cuerpo estamos expuestos a las miradas de los otros, pero también al contacto y a la violencia. Nuestros cuerpos tienen una dimensión pública, no son siempre del todo nuestros, están expuestos a los otros cuerpos; están constituidos en la esfera pública por su posibilidad de aparecer o no en ella, son así un fenómeno social. Buscar en esta interdependencia, en las relaciones sociales de las cuales dependemos y de las cuales dependen estas estructuras de poder, nos ayuda a revelar cuáles son estos procesos de exclusión, que a la vez hacen que unas poblaciones estén más expuestas a la violencia y vulnerabilidades que otras.

La esfera pública, tan manipulada en Colombia por eventos históricos como, por ejemplo, el Frente Nacional, ha tenido como consecuencia la particular despolitización de la sociedad: las prácticas políticas que se daban en espacios de encuentro como las plazas públicas, en conjunto con la marcada ideología en relación con los partidos políticos tradicionales, se difuminan con la instauración del Frente Nacional. La política deja de ser ese escenario desde el cual se construye una identidad social y cultural con sentimientos arraigados de pertenencia y posibilidad de agencia en el devenir político del país, la política se percibe y se configura como un lugar lejano a la gran mayoría de colombianos, pues se trasladan las discusiones y decisiones al ámbito privado, la oficina, la conversación.

Como consecuencia del Frente Nacional, la política comienza a ser vista como ese lugar extraño, y los sentimientos de identificación pasan a ser reemplazados por sentimientos de resignación: con el Frente Nacional ya todo está decidido, la democracia como competencia política entre partidos es ahora el dominio excluyente de solo dos partidos, e incluso el imaginario de una democracia participativa promulgada con el proyecto de Estado moderno, fue relegada por el Frente Nacional.

De igual forma, y a partir de este contexto, Daniel Pécaut elaboró la noción de *banalización de la violencia*, esto es, la pérdida de la capacidad de asombro y el sentido del horror, lo que implica ver la violencia como un fenómeno “desensibilizador y normalizado que se asume como parte de la vida cotidiana” (Pécaut, 1997, p. 147). Cuando la violencia como discurso se acepta en los

sensacionalistas medios de comunicación y en la vida diaria, sin análisis ni reflexión acerca de los hechos violentos, sin objeción moral, significa que hemos perdido nuestro sentido del horror.

Al tiempo, el Estado, guerrillas y paramilitares han causado horror en la sociedad con el fin de controlar a la población y de aislar a sus enemigos, ejerciendo también así un control sobre la esfera pública. Como lo plantea Butler desde la Antígona de Sófocles, “cuando Creonte deja el cuerpo de Polinices expuesto en el suelo sin enterrar, lo hace con el fin de hacer de la muerte un espectáculo y decirles a todos en el pueblo que, si lo desafían, ese es lo mismo lo que les podría suceder” (Butler, 2015, 20:38). Este tipo de miedo retiene, calla, impide que las personas tomen una postura política y moral, se niega el derecho democrático fundamental de poder expresar un punto de vista.

Y estas han sido quizá las principales maneras de parar el disenso e impedir el debate crítico en la esfera pública del país, quien no sostenga la posición del poder pasará a ser visto como un enemigo, perderá credibilidad y la mayoría de los canales masivos dejarán de estar disponibles para él, sobre esto, dice Butler:

precisamente por no querer perder el estatus de ser hablante, uno dice lo que piensa. Bajo condiciones sociales que regulan la identificación y el sentido de viabilidad hasta tal grado, opera implícitamente y forzosamente la censura. La línea que circunscribe lo que es decible y vivible también funciona como un instrumento de censura (Butler, 2006, p. 22).

Ahora bien, cuando los movimientos sociales logran hacer avances y aparecer en esta escena pública debemos tomar esto con cuidado: ¿qué tanto permite el orden de cosas actual que se creen y se mantengan cuerpos alejados de la norma? Aquí nos encontramos con algunas dificultades, por un lado: “los cuerpos no son solo una superficie en la que se inscriben las normas y los significados, sino aquello que sufre, se alegra y responde a la exterioridad del mundo, una exterioridad que define su posición, pasividad y actividad” (Butler, 2017, p. 58). Esta exposición al discurso dominante afecta nuestra capacidad de reacción moral, modifica lo que sentimos e incluso la manera como interpretamos lo que sentimos, de hecho, “modifica el sentimiento como tal” (Butler, 2017, p. 58). Al mismo tiempo, esta exposición al discurso dominante condiciona y crea unos *a priori* en las formas que tenemos de ver el mundo, que son dictados por una narrativa oficial.

Para ejemplificar esto, Butler habla acerca de cómo la televisión y los medios de comunicación masiva estadounidense se han apropiado de ciertas violencias, verbigracia, la vivida por mujeres afganas, para cargar sus vivencias de significados favorables a los intereses del discurso estadounidense. El hecho de que estas mujeres se desprendan de la burka frente a las cámaras, ha sido leído en más de una ocasión por los medios de comunicación estadounidenses como un triunfo de la democracia de ese país, dejando de lado que, históricamente, la burka ha significado para las mujeres afganas la pertenencia a una comunidad y a una religión, a una familia, a una historia de relaciones y de experiencias de vida más amplia, “además, la burka opera como velo detrás del cual y por medio del cual la agencia femenina puede funcionar, y de hecho funciona” (Butler, 2006, p. 178). Al exponer estos rostros desde su propia narrativa, los medios de comunicación estadounidenses han dejado de lado las violencias, los porqués y las necesidades y vivencias de esos cuerpos, sus historias personales y sus necesidades.

En un país como Colombia, en el que las tasas de muertes violentas, luego de los años 80's, llegaron a aproximarse a cifras de 80 muertes violentas por cada 100.000 habitantes, “haciendo que el país llegara a estar clasificado a la cabeza de todos los países, con excepción de aquellos que conocen un estado de guerra abierta” (Pécaut, 1997, p. 3), entender la violencia y los poderes que la ponen en marcha se complejiza mucho más. La diversidad de actores que intervienen: Estado, paramilitares, guerrillas, narcotraficantes, milicias urbanas, bandas delincuentes, grupos organizados o no, hacen difícil distinguir las líneas que hay entre la violencia organizada y la no organizada, entre la violencia que es política y la que no lo es, porque además no es válido decir que esta distinción exista: en la estructura están ligadas siempre de diferentes formas. En Colombia, la violencia “se ha convertido en un modo de funcionamiento de la sociedad” (Pécaut, D, 1997, p. 4), llega a todas las ciudades, municipios e instituciones, deja ver una vulnerabilidad generalizada, invadiendo, alterando o entorpeciendo su funcionamiento.

Por este contexto de guerra tan permanente que invade las partes más profundas y externas de la sociedad María Teresa Uribe de Hincapié (2019) se ha preguntado, como Judith Butler, también por el duelo público, pero, de forma particular, en la sociedad colombiana María Teresa Uribe de Hincapié:

Las sociedades que han padecido guerras, que han vivido procesos de violencia intensa, fragmentada y degradada; quienes han sufrido el horror, las amenazas y las incertidumbres

cotidianas que suscitan los conflictos armados, ¿deberían asumir de manera colectiva el duelo por lo acontecido, con el propósito de acceder a alguna forma de curación social? (Uribe, 2019, p. 68).

Los duelos que se realizan por medio de la memoria colectiva no se identifican con la historia oficial, estos duelos tienen como primer objeto situar a las víctimas en el espacio público: no como víctimas, sino como actores políticos, actores primarios de las violencias y las guerras y no como sujetos pasivos, fantasmas, ignorados porque se les percibía simplemente como una consecuencia inevitable de la guerra, como un número más, “su dolor y sufrimiento siempre parecían estar justificados por los altos intereses bélicos pues las guerras, y hasta las violencias comunes, siempre han sido presentadas por su protagonistas como moralmente justas, políticamente inevitables, y socialmente útiles y necesarias” (Uribe, 2019, p. 69). Las víctimas: individuos, comunidades, grupos sociales, grupos étnicos, cuyos derechos habían sido eliminados por actores armados y por el Estado, deben mantener un papel muy importante en la esfera pública por medio de los duelos colectivos como un actor “con un perfil e identidad propio, con pérdidas materiales y simbólicas; con sus errancias y destierros, con las heridas morales infligidas” (Uribe, 2019, p. 71), y reclaman tener un lugar particular en la reconstrucción de los hechos y en la construcción de las memorias colectivas.

Se hace valioso resaltar aquí que la socióloga colombiana realiza este planteamiento como parte de su participación en el simposio *Violencia dolor y duelo: a propósito de la verdad, la justicia y la reparación en el actual conflicto colombiano*, realizado en Medellín el año 2005, y organizado por la Universidad de Antioquia. En este año, 2005, el congreso aprobó la Ley 975 de 2005 denominada *Ley de Justicia y Paz*, y, en ese mismo año, las Autodefensas Unidas de Colombia daban pasos a su desmovilización. Pero las bases de estas preguntas que buscan situar a las víctimas en el lugar de un actor principal tienen sus fundamentos en los procesos de Nuremberg y Tokio, luego de la Segunda Guerra Mundial y, más recientemente en Latinoamérica, después con el creciente nombramiento de tribunales y comisiones de la verdad, entre ellas la *Comisión Nacional de Desaparecidos de Argentina* (1983), la *Comisión Nacional de la Verdad y la Reconciliación Chile* (1990), o la *Comisión de la Verdad en el Salvador* (1991).

Teniendo en cuenta esto, se hace muy pertinente retomar hoy las preguntas por la necesidad del duelo que propuso María Teresa Uribe, más ahora que en Colombia se ha llevado a cabo desde

2017 el trabajo de la *Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No repetición*, que entregó su informe el pasado 28 de junio de 2022: ¿cómo mantener los discursos de las víctimas en la esfera pública?, ¿cómo continuar el camino de humanización y deslegitimación de las acciones de guerra en un contexto social como el nuestro? A estas preguntas se pueden agregar otras que deja la investigadora y que revelan lo complejo del posconflicto: “¿se puede ser víctima y victimario al tiempo? ¿Tienen las víctimas también niveles de culpabilidad? ¿Cuánta memoria, perdón y cuánto olvido son admisibles en una sociedad?” (Uribe, 2019, p. 72).

Retomando a Butler, sufrir un daño —y más un daño largo y profundo como el que ha experimentado la sociedad colombiana —, es al tiempo la posibilidad de tomar conciencia de él, de buscar comprender, entender y explicar, por medio del trabajo de análisis y de la aceptación de múltiples voces, cuáles han sido los determinantes del conflicto y cuáles los mecanismos de distribución de la violencia. El hecho de que la soberanía nacional haya sido desafiada —dice Butler para referirse a la soberanía estadounidense, pero que es a la vez muy pertinente de resaltar al referirse a cualquier Estado— no significa que deba reforzarse la violencia que lo mantiene en el monopolio del poder, sin importar las consecuencias; por el contrario, “es una oportunidad de empezar a imaginar un mundo en el que la violencia pueda minimizarse, en el que una interdependencia inevitable sea reconocida como la base de la comunidad política global” (Butler, 2006, p. 14).

Ahora bien, cuando un discurso, como por ejemplo el discurso de los exintegrantes de las FARC es llevado a la esfera pública, nos encontramos también con un nuevo espacio de disputa que da cuenta de fragmentaciones en la sociedad; surgen el odio y la desconfianza por parte de una parte de la opinión pública que ha ido creando imaginarios particulares hacia ciertos actores. Las memorias de quienes no estaban antes en la esfera pública se confrontan, cuando es posible, con las de los testigos, con la verdad jurídica, con la que difunden los medios de comunicación, con la que difunden los funcionarios públicos, con las interpretaciones de los académicos y, por último, con la del sentido común (Uribe, 2019, p. 78).

Este juego de discursos también en disputa ha conducido al país muchas veces a la repetición de acciones violentas y así, Colombia ha vivido en un laberinto de crisis institucionales y crisis en la cohesión social, entre guerras y amnistías, delitos y violaciones de derechos humanos que han quedado impunes:

se apela al bien supremo de la paz sobre un entramado sociohistórico profundamente escindido roto por las guerras y las violencias; y en ese contexto, las gentes del común no logran articular una visión de lo que ha pasado en el país, solo saben que deben precaverse de todos, que el amigo e hoy puede ser el enemigo de mañana, que no deben confiar en nadie, ni siquiera en los entes públicos que tienen la obligación de protegerlos y que lo razonable es acomodarse a los órdenes dominantes de su localidad o región para defender algo de lo que les dejó la guerra (Uribe, 2019, p. 78)

En efecto, los duelos colectivos están llenos de riesgos, pero también llenos de posibilidades, al darse en la esfera pública. Por eso debemos insistir en que así suceda, porque es la posibilidad de que víctimas y victimarios digan su verdad y que, eventualmente, las sociedades entiendan con grados de certeza lo que pasó, cómo pasó y por qué pasó. A pesar de la paradoja y los resultados muchas veces laberínticos, hoy se puede plantear la pregunta sobre qué forma de reflexión y deliberación política podemos adoptar si consideramos la vulnerabilidad y la agresión como puntos de partida de la vida política (Butler, 2006, p. 13). Y esto es lo que ha estado buscando Judith Butler en su reflexión social y política, de ahí que sea tan valioso poner a dialogar sus reflexiones en el contexto colombiano, con lo ya planteado con otros pensadores locales.

De suma a esto, se propone que por medio del análisis de las obras de arte y las posibilidades que estas nos dan de conocer nuestra *experiencia* como sociedad, podemos aportar a esta reflexión acerca de la vulnerabilidad y precariedad de la vida en general, de la interdependencia de los cuerpos, y proponer escenarios iluminados por nuevas formas de relacionarnos y de afrontar los diferentes contextos de violencia de la vida diaria. Y, de nuevo, ¿cuáles son los límites de la producción de los discursos hegemónicos?, “¿las subjetividades no hegemónicas se resisten permanentemente a la elaboración discursiva del poder o estamos ante una frontera variable que se fija y se vuelve a fijar mediante inversiones políticas?” (Butler, 2002, p. 44); cuestionas como estas son alrededor de las cuales se buscará reflexionar a continuación.

### **3 Luis Caballero. Contexto histórico: Después del 45` todo lo interesante estaba en Nueva York**

Después del cuarenta y cinco todo lo interesante estaba en Nueva York, o al menos eso era lo que se pretendía hacer ver. El 15 de agosto de 1945 los americanos celebraron en Times Square la victoria sobre Japón, tres meses atrás, en abril, había terminado la Guerra en Europa con el suicidio de Hitler. Luego de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos reafirma su papel de potencia mundial, y las ciudades como Nueva York y Chicago crecieron de forma exponencial debido a la llegada de un vasto flujo migratorio proveniente de Europa y de las pequeñas comunidades rurales estadounidenses.

Muchos intelectuales exiliados se establecen en Nueva York, como, por ejemplo, la Escuela de Frankfurt. Surgen o se fortalecen también instituciones culturales, la más importante para este período: El Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), que se había fundado en el año 1929 por los capitalistas y coleccionistas Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss, Josephine B. Crane, A. Conger Goodyear, Frank Crowninshield y Paul J. Sachs y Mary Quinn Sullivan. El MoMA es a la vez parte del proyecto intelectual, cultural e ideológico de los Estados Unidos y son el arquitecto Philip Jonson y el historiador de arte Alfred Barr, ambos con una larga experiencia en Europa, quienes se encargan de guiar este propósito.

Entre las exposiciones más importantes que organizaron y que pasaron a la historia, por volverse el canon con el que viviría el arte durante el resto del siglo XX, se resaltan dos: una en el año 1932 sobre arquitectura moderna, *Modern Architecture: International Exhibition*, en la cual exponen a Le Corbusier y Mies van der Rohe. Y cuatro años más tarde, en el año 1936, *Cubism and Abstract Art*, una exposición de pintura, en la que –como el catálogo de la exposición, realizado por Alfred Barr, lo mostraba– se sintetiza y ordena el *mapa del arte moderno*, que parte de las herencias de Cézanne, van Gogh y Gauguin.

El arte moderno surgió de los sentimientos de insatisfacción, preguntas y diversas soluciones que persiguieron estos tres artistas y que condujeron a los ideales de tres movimientos del arte moderno: cubismo, expresionismo y primitivismo (Gombrich, 1995, p. 5). Su principal inquietud radica en los problemas que se ocultan cuando se intenta representar sencillamente lo que se ve. “Saben que el artista que quiere representar una cosa real –o imaginaria– no tiene que empezar por abrir sus ojos y mirar en su rededor, sino por tomar formas y colores y elaborar la forma requerida” (Gombrich, 1995, p. 594). Pero lo que se llama arte moderno, a partir de lo

propuesto por Alfred Barr, es la visión de un proyecto del arte de Estados Unidos. Para que algo se reclamase como moderno tenía que beber de aquellas fuentes, las vanguardias históricas, como referente de su autenticidad y legitimidad mundial.

El principal movimiento del arte moderno en Estados Unidos fue el Expresionismo Abstracto, término acuñado por otra figura de gran influencia intelectual e ideológica durante este periodo: Clement Greenberg. Para el crítico de arte estadounidense, el arte americano había alcanzado una madurez genuinamente propia que se veía plasmada en el expresionismo abstracto. La corriente era, siguiendo a Greenberg, a pesar de los nexos con Europa, genuinamente americana, algo nuevo, distinto, completamente moderno. Un arte que no está sometido a ninguna tradición, que se libra de ser un pastiche de todo lo que se había hecho antes.

Es, por una parte, un arte no figurativo; con esto quieren decir que se desligan de toda la tradición occidental de la mimesis, al dejar de representar objetos identificables mediante imágenes reconocibles. Y con expresionismo, que lo es en tanto expresión de los estados de ánimo de la condición del artista que lo hace, más que desde un aspecto sentimental, un aspecto corporal. Es preciso destacar que esta idea de expresionismo se desligaba de lo que sucedió en Alemania en las décadas de 1910 y 1920. Entre los artistas más admirados y reconocidos del Expresionismo abstracto están Pollock y Rothko; Pollock, quien desarrolló una técnica de pintura a través de los movimientos y el gesto corporal: action painting, y Rothko, quien trabaja especialmente a partir de la exploración de los campos de color, con influencias y diálogos con Klee y Kandisky.

Pero lo importante aquí es resaltar cómo a partir del discurso nacional Estados Unidos usa el expresionismo abstracto para contraponer lo que pasa en el país con lo que está sucediendo en la Unión Soviética. El arte americano era publicitado como el arte del futuro, un arte para el ser humano, con un compromiso evidente con la modernidad. El arte americano era totalmente diferente a lo que se estaba haciendo en la Unión Soviética; la pintura estalinista era, según lo que se decía en Estados Unidos, un pastiche de lo que había hecho el arte antes, una pintura ligada al pasado, donde los artistas estaban obligados a cumplir unas pautas estéticas para representar su realidad política y social.

En Alemania no eran libres, mientras que en Estados Unidos sí lo eran. Las expresiones del totalitarismo comunista y de los Estados fascistas del siglo XX se ponían al mismo nivel. De manera que el resultado para acabar con esa actitud, propia del bloque enemigo, consistía en

desprender la acción individual en el campo de la creación, pero también de cualquier otra índole del pensamiento social y político (de Pedro, 2016, p. 21).

Mientras ambos bloques dibujaban claramente y llevaban al extremo su identidad política durante la Guerra Fría, se contraponía el caso latinoamericano:

Está región se encontraba entre la alienación “natural” con Estados Unidos y Occidente, debido a sus relaciones históricas de dependencia, y la identificación con el tercermundismo que emergió a lo ancho del sur global. Por eso encontraba difícil unificar su discurso político, ya fueran en los ideales liberales occidentales o en los argumentos poscoloniales propios del Tercer Mundo (de Pedro, 2016, p. 59).

Y en Colombia, particularmente, se vivía una cercanía hacia las políticas estadounidenses, los gobiernos conservadores antes de la dictadura de Rojas Pinilla, los años de la dictadura y los inicios del Frente Nacional, siguieron las políticas de Seguridad Nacional, donde tanto conservadores como liberales compartían la idea de alejar la amenaza comunista. Los artistas colombianos hacen parte de estos cambios en el arte: por un lado, reflejan la inserción dentro de las prácticas del arte moderno y, por otro, se ven influenciados por la temática nacionalista de los pintores muralistas mexicanos.

El avance del arte moderno en Colombia se da principalmente en la capital, y es Alejandro Obregón el maestro y líder de las vanguardias (Gutiérrez, 2015 p. 13). Obregón trabaja con las formas, a partir de la desarticulación de una figura va añadiendo nuevos elementos, “así una naturaleza muerta puede convertirse en una torre de cosas que antes no existían sobre la mesa” (Traba, 2016, p. 190). Como el artista moderno, lo que hace Obregón es crear, experimentar la realización de algo que antes no poseía existencia. En sus obras, dice Marta Traba, la “fantasía va desbaratando sin cesar el orden de la reconstrucción y aclarando su naturaleza dominante de inventor” (Traba, 2016, p. 190).

Durante los años 1947 y 1949 se realizan tres eventos que son definitivos para la consolidación del diálogo con el arte moderno internacional: el *Salón de arte joven* (1947), el *Salón de los veintiséis* (1948) y el *Salón nacional de arte moderno* (1949). En el Salón de arte estos eventos son un paso más de rebeldía hacia la academia y la tradición artística; en el Salón de los veintiséis y el Salón nacional de arte moderno, participan personajes como Edgar Negret, Alejandro

Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau, Lucy Tejada y Guillermo Wiedmann. En estos eventos se consolidan las obras de estos artistas y las posiciones en general son más claras y decididas a favor de las vanguardias y las actitudes de ruptura definitiva con el arte académico (Gutiérrez, 2015 p. 5).

En Medellín, seguidores de Eladio Vélez y Pedro Nel Gómez se oponen a las nuevas tendencias del arte internacional, a pesar de que en 1955 el cambio de paradigma estético comienza a verse como algo ineludible. Uno de los principales roles en la aceptación del arte moderno en Medellín y el país lo tuvo Leonel Estrada, quien se encargó de difundir las ideas del arte moderno a través de medios escritos, por el grupo de intelectuales y artistas alrededor de él y por ser quien organiza las *Bienales de Coltejer* (1968, 1970, 1972), para las cuales, en su última edición, logra congrega incluso más de 600 obras y la participación de 220 artistas. La colección de las Bienales de Coltejer es, actualmente, una de las más grandes e importantes de arte moderno que hay en el país. La transformación de la visión estética sería irreversible a partir de 1970 (Gutiérrez, 2015 p. 15).

En una entrevista que hace Beatriz López a Luis Caballero y a Álvaro Barrios para las *Lecturas dominicales* del periódico El Tiempo en febrero de 1981, discuten acerca del estado actual del arte en Colombia. Caballero encuentra el arte nacional en un estado de crisis, con una inclinación peligrosa hacia el arte conceptual, que por esa época en Estados Unidos estaba ya en decadencia. Caballero ve esta inclinación como un temor a comprometerse con el contexto y las preguntas particularmente locales, en un medio que huye de la crítica —porque tampoco hay críticos— y no admite cuestionamientos, sino que, al contrario, todo lo que se experimenta parece caber dentro de lo que es arte.

Caballero, que para ese entonces estaba radicado en París, reconoce que, para gran parte de la opinión pública, sólo Nueva York estaba teniendo una función artística, pero que lo más triste era ver que en Colombia “estamos babeando de admiración por cosas que se hicieron hace 10 años en Nueva York, es decir que, en el caso de los colombianos, ni siquiera les doy el método de haber tenido ellos la idea de hacer eso, porque la idea ya la tuvieron otros” (Caballero, 1981, párr. 25). Y en ese intento, la posibilidad de producir algo propio, de decir algo particular, como lo habían hecho artistas como Beatriz González, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar o Edgar Negret, se estaba perdiendo.

Lo que reclama Caballero no es un regreso al pasado, sino, como lo marca también Gombrich en su Historia del arte, es que, a causa de las ideas de cambio y de progreso los críticos de arte han perdido el valor para criticar y se han convertido en cronistas (Caballero, 1981), se le da el valor de arte solo a lo que esté al nivel de la idea que el público general tiene sobre arte y por eso mismo a lo que pueda ser mercantilizable. Muchos experimentos de jóvenes artistas que siguen una sensibilidad extranjera e impuesta, señala Caballero, se exponen en museos y galerías, y nadie se atreve a decir o hablar de si realmente es arte, si la obra es un medio de comunicación y expresión particulares, y no simplemente un fin en sí mismo. Sobre esto dice Caballero:

Toda la parte vital, de oposición, de lucha, al mismo tiempo de fiesta, de humor que tenían la vanguardia, se ha perdido completamente. Porque la vanguardia, lo que se ha dado en llamarla vanguardia últimamente se volvió el arte oficial, lo cual es un despropósito. Hoy en día cualquier muchacho que está experimentando cualquier cosa expone fácilmente en los mejores museos y en las mejores galerías, porque nadie se atreve a decir que es malo, cuando son simplemente experimentos (Caballero, 1981, párr, 23).

Por esto Caballero también toma posición ante su pintura y dice que lo que pinta es un realismo sentimental, y dice sentimental “en contradicción con todo un grupo de pintores realistas que están haciendo un arte figurativo pero frío y completamente desapasionado, siendo crítico también con lo que el arte figurativo y quienes siguen la tradición están haciendo” (Caballero, L). En oposición, consideraba su pintura expresionista por su intento de expresar algo que pudiera ser transmitido al espectador, su objetivo era conmovier, incomodar, intentar brindarle otros puntos de vista.

Caballero tenía también posición acerca de la historia del arte, y de los motivos que a partir del impresionismo y los problemas de representar la realidad condujeron al arte abstracto; sobre esto decía, con relación a su pintura: “dibujar no es reproducir la realidad sino tratar de apropiarnos la imagen fugaz y siempre distinta que produce en nosotros esa realidad. Degas lo sabía muy bien cuando decía que "el dibujo no es la forma sino la manera de ver la forma” (Caballero, 1982). Incluso en su época inicial, la pintura de Caballero estaba más cercana a los pintores modernos, pero sus influencias eran Bacon y de Kooning, por lo que, así se acercara a ciertos niveles de abstracción, siempre lo que ha buscado representar ha sido la figura humana.

### 3.1 Los cuerpos fantasmas de Luis Caballero: ¿entre lo figurativo y lo procesual?

#### Figura 10

*La cámara del amor, Caballero, 1968*



*Nota.* Caballero, L. (1968). *La cámara del amor* [Técnica Mixta]. Museo de Antioquia, Colombia.

La obra más importante de Caballero y una de las más importantes para la historia del arte colombiano es *La Cámara del amor* (1968) —a la que Caballero se dirigía como su “pequeña Capilla Sixtina” —, obra realizada en 1968 y con la que ganó la primera *Bienal de Arte Iberoamericano de Coltejer*. Se considera la primera de las experimentaciones con el tema que lo obsesionará por el resto de su carrera: la apropiación, por medios pictóricos, del cuerpo. Esta obra es reconocida, especialmente, por su preocupación espacial, un cubo que alcanza los 12 mts. de ancho con 2 mts. de alto y dieciocho lados, además con la capacidad de abrirse o cerrarse con el objetivo de cubrir al espectador para rodearlo y abrumarlo, encerrarlo dentro de un espacio pictórico, con la esperanza de forzar sus sentidos y hacerlo ver y entender. Sobre todo ver (Caballero, 1968). Caballero buscaba introducir al espectador en una realidad nueva, una experiencia que fuera más allá de las vivencias limitadas por la bidimensionalidad general de la pintura, más allá de las vivencias limitadas por la aceptación social de lo que los cuerpos pueden ser, buscando así que la obra fuera un medio de comunicación de realidades posibles para esos cuerpos y, por lo tanto, para el espectador.

En la obra hay diez figuras. En estas aparecen por momentos el canon y las proporciones normalizadas de los cuerpos femenino y masculino, pero estas proporciones se difuminan creando el movimiento que expresa la obra. Siguiendo las líneas rectas y ovaladas, aparecen siluetas que sugieren el cuerpo que está ahí, pero que nunca aparece con detalles. Estos cuerpos abrazan y rechazan el espacio, al tiempo que se abrazan y rechazan entre ellos mismos. Una ambigüedad que

más que caos, expresa un mundo de significados donde cada elemento tiene un sentido que busca llevar a la comprensión de algo más.

*La Cámara del amor*, entre la pintura y la escultura, provoca la necesidad de interacción directa con el espectador, y crea así una reflexión acerca de los límites de la pintura: al preguntar y dejar abiertas las posibilidades de cómo situarla en el espacio expositivo, marcando un antes y un después para el arte en el país, que trasciende la discusión entre arte figurativo y arte abstracto de la que tan insistentemente, como hemos visto, hizo parte Caballero, y que dialoga con las discusiones futuras entre arte moderno y arte contemporáneo en el país. Esta obra es ya un arte que reflexiona acerca de sí mismo, y comienza, además, a ser indicio del advenimiento de unas prácticas procesuales que afectarán las relaciones entre el creador y la obra, y la obra, el espectador y el espacio circundante.

En la obra de Caballero, los cuerpos parecen habitar un espacio desconocido, una especie de éter, en un movimiento cercano a la danza, a la lucha, al sexo. Los cuerpos se atraen, se aíslan y parecen al tiempo mezclarse o alcanzar una comunicación plena, comprenderse. Parecen tener activos todos los sentidos, pero muchas veces no tienen boca, ni nariz, ni oídos, ni ojos. La expresión es siempre dada por las poses y los trazos. No se ven, solo se tocan, pero parecen verse y hablarse y escucharse. Y parecen no querer ver, ni hablar, ni escuchar. Como si el conocimiento de algo muy grande, de algo que los contiene y que a la vez está por fuera de ellos mismos los invadiera: una revelación divina.

Caballero decía que con sus pinturas buscaba crear unas realidades que se pudieran expresar por medio del color y de las formas, para obtener como resultado algo nuevo, algo con vida propia; por esto, decía también que, para el pintor, el arte puede ser una manera de conocimiento como lo es la ciencia, a través del arte se puede llegar al conocimiento de uno mismo, a nuevas formas de lo posible. Y esa búsqueda, ese conocer, estaban mediados por el cuerpo humano, que es la figura que siempre pintaba —o que siempre buscaba— creando y recreando la materialidad de ese cuerpo, que para Caballero era lo más emotivo, conmovedor, inmediato y capaz de expresar la belleza, lo sublime, el horror y el deseo.

Para entender la obra de Luis Caballero dentro del contexto sociocultural e histórico, hay que entender la relación de esta con los tres temas que la atravesaron: la religión, el erotismo y la violencia, transversalizados a su vez por el conocimiento y la influencia que el pintor tenía sobre la historia del arte: Bacon y Miguel Ángel aparecen a lo largo de su obra, no solo por los estilos,

sino también por incluirse, al igual que ellos, dentro de lo que podría considerarse como una corriente que considera el cuerpo no como un tema del arte, sino como una forma de arte.

Caballero se inserta en esta continuidad de la historia del arte por medio un proceso reflexivo: primero porque tiene muy claro que toda cultura produce su propio arte, “es monstruoso, dice Caballero, que un japonés, un colombiano y un gringo, que comen distinto, se visten distinto, rezan distinto, en el momento de hacer una obra de arte, hagan toda la misma obra”<sup>2</sup> (Caballero, 1981). Y también porque sabe que lo que busca es crear por medio de los dibujos y la pintura, algo con existencia propia. Por eso cuando responde a la influencia que, por ejemplo, Bacon tuvo sobre él, el pintor colombiano dice:

Quise entonces apoderarme de su lenguaje, y con su lenguaje me vi obligado a decir lo que él decía y no lo que yo sentía. Pero poco a poco, a medida que iba descubriendo qué era lo que yo verdaderamente quería hacer y decir con la pintura, me fui alejando del lenguaje de Bacon para tratar de crear el mío propio. Cada pintor, si es un artista, nos impone una nueva manera de ver y de sentir. Yo pinté como Bacon porque vi y sentí a través de él; pero la visión, el sentimiento y el lenguaje eran suyos, no míos; el uno implicaba el otro, y en el momento en que me sentí diferente tuve que empezar a inventar mi propia pintura (Caballero, 1973).

Para Caballero, como para Bacon, la figura humana o la búsqueda por la realidad viva del cuerpo humano, era lo que más interesaba; su pintura intentaba siempre sobrepasar, distorsionar el aspecto más superficial de la realidad, la forma en la que la realidad se presenta en lo más inmediato, en lo más performativo, para obtener como resultado una nueva realidad pictórica. Una nueva realidad y no solo un simulacro o representación, por eso esta búsqueda jamás se llegó a concluir para ninguno de los dos y, de ahí, también, la necesidad de Caballero de seguir su propio camino luego del aprendizaje o exploración de la técnica de Bacon.

Si pensamos aquí el problema que se plantea Caballero siguiendo el camino planteado por Judith Butler, repasamos con ambos cómo el reto de pensar el cuerpo, la búsqueda de representarlo ya sea en el concepto o en la pintura, pensar en los cuerpos, en su materialidad, siempre “arrastraba

---

<sup>2</sup> Recuperado de: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1132837>

a otros terrenos (...) “a un mundo que está más allá de ellos mismos” (Butler, 2002, p. 11). No hay una referencia a un cuerpo puro que nos sea a la vez una formación previa y adicional a ese cuerpo. De ahí que, en los cuerpos de Caballero, convivan a manera de contradicción o sincretismo su formación o una vivencia católica de la infancia y el desencantamiento, en parte, por el acercamiento a los conocimientos y actitudes modernas de la sociedad europea donde pasa gran tiempo de su vida, y en parte, por la prohibición sobre su deseo, que a partir de estas mismas imágenes se imponía en él.

La educación católica, una de las influencias más importantes en el trabajo de Caballero, genera una idea de sexualidad que está siempre ligada a la culpa, “la religión”, dice Caballero, “dominó mi infancia. Religión de imágenes, resueltamente visual. Aprendí con esas imágenes a amar y a desear”, y a la vez la prohibición que sobre ese deseo imponía la religión —“te atraen con la sensualidad para destruir tu sensualidad...”— es lo que lo llevó a explorar de nuevo en sus dibujos y pinturas la idea o la imagen del cuerpo representado por la religión. Esta norma dictada por la religión católica era la prohibición a ciertas formas de vínculos y da forma a los modos de vida que los cuerpos adquieren a lo largo de sus vidas, pero bajo esta misma norma “pueden llegar a convertirse en una forma de expresar rechazo hacia esas mismas normas, y hasta de romper con ellas” (Butler, 2017, p. 36).

A partir de 1970, radicado en París, en los cuerpos de Caballero se ve más marcado el acercamiento de lo erótico con lo sagrado. Las posturas de los cuerpos, semejantes a las del manierismo florentino, aparecen visualmente vinculadas a un éxtasis místico” (Ardila, 2014, p. 24). Su paleta de colores es ahora más oscura. En la obra *Sin título*, de 1973, hay una bella referencia a Miguel Ángel: la forma y expresión de los brazos de los cuerpos que caen y se atraen hacia otros cuerpos, a la Pietá: un cuerpo sosteniendo a otro, imágenes que siempre lo persiguieron. Todas las figuras que pinta parecen moverse en la dialéctica existente entre el amor, el dolor, la violencia y el éxtasis erótico; hablan sobre la existencia humana y a la vez acerca de la imposibilidad de poseer el objeto de deseo que habita en esta misma existencia.

Este énfasis de la mirada hacia el manierismo italiano es influenciado por nombres como Pontorno, Fiorentino y Bronzino y, de nuevo, Miguel Ángel. Estos artistas

expresaron la desintegración de la armonía clásica, de sus esquemas compositivos y visuales, pero no mediante la creación de unos completamente nuevos, sino empleando y

modificando los ya existentes. La época del Cinquecento italiano fue época de fuertes convulsiones sociales, políticas y religiosas, y se separa del equilibrio y la armonía al que se había relacionado el arte clásico en el Renacimiento. Los artistas que influyeron la obra de Caballero comparten el no haber renunciado nunca a los encantos de la belleza corporal a la que hace tributo la tradición clásica (Ardila, 2005, p. 57).

Pero a diferencia de esa tradición, estos pintan el cuerpo en lucha por expresar el espíritu, de ahí la expresión a través de las formas siempre en éxtasis, dolor o revelación.

Violencia y erotismo están siempre unidos en la pintura de Caballero, las formas se mezclan, los cuerpos pierden su individualidad para buscar su continuidad en otro cuerpo, pero esta continuidad parece superar los límites de la tela, buscan unir su realidad a la realidad del espectador, o al menos ser comprendidos por este. Las contorsiones y las tensiones musculares, que se desvanecen entre los claroscuros y las líneas no terminadas, se vuelven puntos de tensión en los que recae toda la carga emotiva, en estos se representa esa relación de lo externo y lo interno, eso que parece agobiar los cuerpos, liberarlos u oprimirlos.

Cuando Caballero pinta la *Crucifixión* o la *Piedad*, da paso a una derrota del cuerpo en esa lucha con lo interno y lo externo. De ahí que en los últimos años de la pintura de Caballero la violencia se hizo un tema más fuerte, pero no la violencia social, no como un medio de denuncia política y social, sino la violencia como búsqueda de algo más humano, de una *vulnerabilidad*, de una *precariedad*, una percepción de dolor y agonía físicas, la expresión estética de lo que pueden ser el dolor y la muerte:

En Colombia, dice Caballero, la violencia, el sexo, el deseo, se sienten mucho más en la vida de todos los días. Pienso que Latinoamérica es un continente lleno de energía y violencia que no tiene dónde encaminarse y por ello debe producir un arte que refleje toda esa tensión, toda esa fuerza, toda esa violencia” (Caballero, 1976).

Por eso, dibujar, dice Caballero, no es reproducir la realidad sino tratar de apropiarnos la imagen fugaz y siempre distinta que produce en nosotros esa realidad. Degas lo sabía muy bien cuando decía que "el dibujo no es la forma sino la manera de ver la forma" (Caballero, 1976). En este sentido, Caballero —como vamos a ver puede proponerlo muy bien Óscar Muñoz— sabe que

la imagen no se puede fijar, que hay un movimiento y de esta manera los cuerpos tampoco pueden concebirse como algo dado. Y si entonces aceptamos que el cuerpo es algo que se va construyendo por medio de diferentes significaciones y narrativas del poder, es importante concebir la significación de la construcción misma (Butler, 2015, p. 14), y la obra de Caballero posibilita un medio para esto.

En la obra de Caballero, el dibujo “pretende ser menos realista y a la vez más real, más directo y a la vez más simbólico, porque el dibujo es ya en sí una abstracción. Permite mostrar sin relatar, evitando que la escena pintada sea simplemente neurótica”, es decir, busca que el mensaje que dan sus obras sea más que cuerpos abyectos del orden dictado por la performatividad, busca que sean un medio para ver diferente y considerar o crear a partir de ahí nuevas subjetividades. Quizá en esa búsqueda de Caballero, y trayendo a Butler, es posible observar por medio del arte cómo “las formas dominantes de representación pueden y deben ser destruidas para que algo acerca de la precariedad de la vida, de lo más humano, pueda ser aprehendido” (Butler, 2004, p. 20).

Con la propuesta conceptual de “realismo sentimental”, el trabajo de Caballero espera expresar al tiempo: forma, idea y sentimiento. Esto lo hizo por medio de un estudio meticuloso de la anatomía humana con un cuidadoso uso de los claroscuros que muchas veces confunden las figuras con el espacio que estas habitan. Sus cuadros poseían cada vez más la capacidad de ofrecer un esclarecimiento de sentimientos, relaciones y deseos humanos: la tensión entre los cuerpos, su relación de deseo o de rechazo, su necesidad de unión (Caballero, 1991).

En el famoso Gran Telón (1990), realizado en la galería Garcés Velásquez de Bogotá, Caballero abre con una frase de Paul Valery: “lo que yo llamo el gran arte es simplemente el arte que exige el uso de todas las facultades de un hombre”. Siguiendo un monocromatismo, manteniendo los claroscuros, en esta ocasión por momentos la forma se mantiene, y al tiempo, se desvanece en medio de los cuerpos heroicos y sufrientes que habitan el lienzo unos encima de otros. El cuerpo fue para Caballero una imagen necesaria, siempre regresaba al intento hacer la imagen real, sagrada, no con el fin de representar la idea, o la imagen, sino de convertirla en una realidad pictórica.

**Figura 11**

*Gran Telón, Caballero, 1990*



*Nota.* Caballero, L (1990). Gran telón [Pintura sobre óleo]. Bogotá, Colombia.

Podría sintetizarse la búsqueda de Caballero por el cuerpo, sus estrategias de representación y sus objetivos en estas preguntas que él mismo planteó en una entrevista realizada por Ramiro Ramírez para el catálogo de la exposición en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá en 1978: "¿Cómo pintar el sentimiento y no la imagen del sentimiento? ¿Cómo llegar a esa imagen concentrada en que se mezclan placer y dolor, belleza, horror y deseo? ¿Cómo crear una imagen que sea real sin ser descriptiva? ¿Una imagen que se imponga y que no necesite una 'lectura'? ¿Cómo llegar a lo sagrado sin que se pierda lo humano? ¿Cómo reducir una emoción a una forma y que esa forma sea un cuerpo, y que ese cuerpo exista fuera, independientemente de mí? (Caballero, 1978).

La insistencia de Caballero por no anclar su pintura solo como un medio de representación, sino de hacer de esta una realidad pictórica, algo con vida propia, es a la vez su insistencia en la necesidad del cambio y el movimiento dentro del mismo arte. Caballero veía en el arte la posibilidad de crear un discurso que permitiera crear puntos de vista y descubrir realidades y formas de existir diferentes a las impuestas socialmente, y por eso mismo rechazaba que el arte colombiano de su época se limitara a intentar reproducir el discurso impuesto por la ideología e intereses

estadounidenses, que se fundamentaban en una relación instrumental con el arte al intentar hacer del arte moderno un arte supuestamente único, dejando de lado todos los demás discursos y posibilidades de conocimiento que permite el arte.

Caballero tuvo muy claro que los poderes políticos reconocían en el arte una vía para extender el discurso y los proyectos de esa élite –como lo supo también la iglesia anteriormente–, abarcando así no sólo los bienes económicos y militares, sino también los bienes simbólicos, lo que tiene como consecuencia la creación de una doble verdad: el saber de quienes están dentro de esas élites y la versión para el pueblo, y que se acompaña, además, de la creación de una actitud cínica hacia la verdad y el pensamiento en general. Por esto reiteraba que el arte no debería quedarse en lo mercantilizable ni en la idea que el público general tenía del arte.

Ese reclamo logró llevarlo a sus obras, porque la incomodidad no estaba solo en lo que se le imponía al arte, sino también en lo que se le imponía a los cuerpos mismos. Por eso su dificultad para aprehender un cuerpo es también su dificultad para expresar aquello que quiere decir con la pintura, y quizá por eso intentó salirse de la bidimensionalidad, agrandar sus posibilidades, modificar el espacio expositivo para que, al espectador compartir este espacio, una experiencia nueva se permitiera. Y es este el movimiento que su obra permite al arte colombiano, supera la discusión entre arte figurativo y arte contemporáneo, y logra enunciar a partir de lo que la técnica le permite, un discurso en el cual tiene muy claro el lugar desde el que habla; esto es lo que lo conecta a la vez con trabajos como el de Óscar Muñoz, el cual revisaremos a continuación.

#### 4. Caso Óscar Muñoz. Contexto histórico: los ideales de gran ciudad

Sin lugar a duda, el recorrido y la búsqueda que Óscar Muñoz sigue por medio del arte tienen como fundamento el habitar la ciudad. Instalado en Cali, su trabajo es un atento intento por comprender los procesos de construcción de memoria y la historia de los acontecimientos que sucedieron durante finales del Siglo XX y hasta la actualidad en Colombia: los ideales de modernidad, el éxodo rural, en especial el de las poblaciones del Valle del Cauca y la costa del Pacífico, la industrialización, el narcotráfico y la transversalidad de la violencia en todas aquellas vivencias. Al partir de su contexto más inmediato, para hacer luego conexiones con otros discursos que le son contemporáneos, consigue construir una reflexión acerca de la vida en Colombia y la condición humana en general, y es esto: el tener muy claro su lugar de enunciación, lo que lo hace un momento importante en la historia del arte en Colombia.

Algunas de las primeras apariciones de Óscar Muñoz en el entorno artístico colombiano se dan en 1968, en la exposición *Veinte artistas jóvenes colombianos* en la Galería Colseguros en Bogotá y en el *Festival Estudiantil de Arte de Cali*, organizada por el Museo de Arte Moderno La Tertulia, el Teatro Experimental de Cali y el Centro de Estudios Psicoanalíticos. Este año, 1968, además de su importancia en términos culturales a nivel mundial, es un año muy significativo para el desarrollo del arte local porque ocurre la *I Bienal Iberoamericana de Pintura Coltejer*, que gana Luis Caballero con *La Cámara del Amor*, marcando un antes y después para el arte en el país, que trasciende la discusión entre arte figurativo y arte abstracto, y que dialoga con las discusiones futuras entre arte moderno y arte contemporáneo.

A finales de los 60s, cuando se gradúa de Bellas Artes, Óscar Muñoz conoce a Miguel González, director de *Ciudad Solar*: espacio cultural con sala de exposiciones, cine club, laboratorio de fotografía y, especialmente, punto de referencia para los artistas de Cali de ese momento; aquí Óscar Muñoz conoce también a Fernell Franco, Luis Ospina, Andrés Caicedo, Edgar Negret, Pedro Alcántara, entre otros. Es en *Ciudad Solar* donde Muñoz realiza su primera exposición individual, en 1971, titulada *Dibujos Morbosos*, en la cual presenta obras eróticas y satíricas donde representaba cuerpos de mujeres fragmentadas resaltando partes como las caderas, las piernas y los senos, siguiendo una línea más cercana a la nueva figuración por la que todavía estaban muchos en ese momento.

A finales de los 70s Cali es una ciudad en creciente movimiento: es anfitriona de los *VI Juegos Panamericanos*, se inaugura el aeropuerto internacional, hay diversas protestas estudiantiles, el Museo de Arte Moderno La Tertulia presenta la *I Bienal Americana de Artes Gráficas*; Cali, al igual que Medellín y Bogotá, están convirtiéndose —o al menos estos son los ideales—, en grandes ciudades y lo que pasa en ellas, el reclamo por el derecho a la ciudad por las diferentes comunidades que se van formando, se vuelve de muchas maneras un tema de interés común para los artistas del momento. Como ya se adelantaba Caballero, muchos artistas comienzan a iluminar realidades que han sido oscurecidas, pero que están siendo parte de esa construcción de la ciudad mucho más allá de la superficialidad que vemos a primera vista de las mismas. Algunos de estos ejemplos son los trabajos de Miguel Ángel Rojas y sus fotografías homoeróticas captadas en los teatros de la ciudad o las prostitutas de Fernell Franco.

En 1976, en el XXVI Salón Nacional de Artistas, Óscar Muñoz expone la conocida e importante serie de dibujo llamada *Interiores*, la cual, al igual que *Inquilinatos*, también de 1976, se compone de dibujos en gran formato precedidos por fotografías de él mismo y de Fernell Franco; “en estos trabajos se interesa en captar la atmósfera, hacer un inventario del espacio con las luces y las sombras, las texturas, los accidentes que puede vivir una arquitectura” (Bazzano, 2022), le interesa hacer énfasis en que está representando espacios urbanos, en especial los inquilinatos donde llegaban diferentes familias provenientes de la ruralidad a comenzar una vida en la ciudad.

### Figura 12

*Inquilinatos, Muñoz, 1979*



*Nota.* Muñoz, O. (1979). *Inquilinatos* (serie) [Grafito sobre papel]. Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU), Bogotá, Colombia.

Con estos dibujos comienza la exploración conceptual de Óscar Muñoz en torno al problema de la representación. Siguiendo a Bernardo Ortiz, “a partir de estos dibujos hay una crítica a la fotografía concebida como verdad”<sup>3</sup> (Ortiz, 2022); Muñoz dibuja con consciencia del poder del dibujo sobre la fotografía, sabiendo que al dibujar se pueden revelar cosas más allá de lo que la fotografía muestra como verdad en ese intento de imagen detenida. En *Inquilinatos* y en *Interiores*, las acciones están pasando siempre en los mismos lugares, pero el artista juega con las acciones, que siempre son distintas, aunque el espacio es fijo: vemos un corredor y en el fondo una entrada de luz, que solo nos deja ver, de las personas que hay allí, una sombra; más cerca, en una de las entradas del pasillo, lo que puede ser una sala o una habitación, dos personas se besan, alguien espera solo, alguien quizá se esté vistiendo o cambiando de ropa. Estas imágenes no son un registro preciso, y proponen ya dificultades acerca de la identidad, la desaparición y la concepción de la imagen, que serán siempre temas centrales en su trabajo.

A partir de aquí, Óscar Muñoz sienta las bases — “pulsiones conductoras que permanecen”<sup>4</sup> (Muñoz, 2022)— de su trabajo, las cuales se enuncian en términos de interés para esta monografía: (1) conversaciones del artista con el entorno: cómo se inserta en el discurso de la sociedad local y en el discurso internacional del arte; (2) formas de representación del cuerpo como medio de representación de lo social y (3) el arte como forma o posibilidad de conocimiento y de memoria.

En 1981, Óscar Muñoz expone la obra *Carbones* en la Galería Garcés Velásquez, y en Medellín se lleva a cabo la *IV Bienal de Arte de Medellín*. Al tiempo, el recién inaugurado Museo de Arte Moderno de Medellín realizó el *Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Urbano*, en el que el arte comienza a reflexionar sobre el propio arte y el concepto a ganar importancia sobre el objeto. En la bienal, por un lado, se presentaban diferentes propuestas que intentaban recuperar el carácter revolucionario de las vanguardias, “pero sus constantes y anacrónicas referencias al pasado y a los más variados ámbitos culturales hicieron pensar que el modo de entender el arte que había predominado hasta ese momento del siglo XX quedaba atrás” (Fernández, 2007, p. 12), esto es muestra de una ruptura con las vanguardias y la idea de progreso que ellas representan.

Es importante resaltar aquí que este proceso que se está dando en Latinoamérica es algo que a nivel mundial estaba sucediendo desde finales de los 60s y principios de los 70s, cuando,

---

<sup>3</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Xm6qy716tA4>

<sup>4</sup> Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=ai\\_L1urzJdg&t=1854s](https://www.youtube.com/watch?v=ai_L1urzJdg&t=1854s)

siguiendo a Anna María Guasch, comienza a haber un desplazamiento del arte por el concepto, en parte, porque las experiencias formalistas minimalistas, que tuvieron a Clement Greenberg como máximo apologista, fueron el germen de lo procesual a medida que desplazaron el interés del objeto hacia el proyecto operativo de este: “el carácter procesual y temporal que se fue apoderando de la práctica minimalista no solo afectó la relación entre el creador y la obra, sino las relaciones obra/espectador/espacio circundante” (Guasch, 2005, p. 29).

Lo anterior se hace más claro, para el caso de Medellín, si ponemos el foco, por ejemplo, el *Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual*, ¿de qué se trató este evento paralelo? Este espacio fue dirigido por el crítico peruano Juan Acha, quien propuso conjugar teoría, acción e investigación, a partir de la propuesta conceptual de *No Objetualismo*, un intento por comprender la influencia que tuvo la cultura popular, la artesanía, los cruces disciplinares entre arquitectura y diseño, y la agencia de valores sociales y políticos en Latinoamérica en el pensamiento artístico y el arte de vanguardia.

Por medio de esta conceptualización Juan Acha buscaba, además, abordar la relación entre la institucionalidad del arte, los usos del formato expositivo y el conceptualismo para mostrar —o marcar— “una ruptura con los cánones estéticos de la modernidad y, principalmente, como intento de descolonización epistémica” (Lopera, 2020). Está claro que, como para Acha, quien realiza estos planteamientos, la historia ya no es ni lineal ni teológica, y su objetivo es el de establecer y resaltar que hay múltiples centros, y por lo tanto que en el arte hay ramificaciones e hibridaciones entre las prácticas artísticas; en otras palabras, tal como lo presenta Guasch: “el artista de vanguardia aislado, casi exclusivo del proceso histórico, política y socialmente nihilista entró en crisis” (Guasch, 2005, p. 29).

Con la decadencia de las vanguardias y con la aparición de muchos centros desde los cuales se produce una idea de arte, se vuelve más importante anteponer el proyecto colectivo por encima de la individualidad del artista, además ya no hay centro hegemónico desde el cual se puede dirigir el arte internacional. Esto marca la diferencia entre arte moderno y arte contemporáneo, el paso de unas prácticas a otras, a partir de la finalización de una narrativa histórica particular. El paradigma del arte contemporáneo, siguiendo a Danto, es el collage, tal como fue definido por Max Ernst: “el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas” (Danto, 1999, p. 28), pero con una diferencia: “ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes entre sí” (Danto, 1999, p. 28). Los museos son ya un lugar donde todo arte tiene

lugar y no hay criterios particulares acerca de cómo el arte debe verse ni seguir una unidad estilística.

Ya no se puede pensar el significado del arte sólo a partir de los objetos físicos; si se fuera a hacer una investigación sobre qué es el arte, sería necesario un giro hacia la filosofía. En otras palabras, la pregunta filosófica por la naturaleza del arte surge desde el mismo arte —y no desde la filosofía— cuando los artistas irrumpieron contra los límites institucionales y se dieron cuenta que estos podrían ser más permeables y cedían a preguntas acerca del mismo arte, el espacio expositivo y la temporalidad de las obras.

Es en este contexto de posicionamiento del concepto, cuando se manifiesta una ruptura en el trabajo que Óscar Muñoz venía realizando: se incomoda, cada vez más, con la idea de la fotografía como medio reproductor de un cierto encuadre de la realidad con la capacidad de fijar y conservar un pasado en extinción; se pregunta: ¿cuál es la relación del tiempo con el instante, con la imagen congelada y la memoria? Intentando dar cuenta de su forma de responder, vamos a mostrar dos casos en los que Óscar Muñoz ha creado obras o exhibiciones pasajeras —depende como sean consideradas— en las que se evidencia de forma clara reflexión acerca del soporte de la imagen y con esto del espacio y la temporalidad:

En el *41 Salón de artistas Urgente*, que se realizó entre noviembre del 2008 y enero del 2009, Óscar Muñoz fue invitado a ser uno de los curadores del evento. Entre las exposiciones que se organizaron, varias estuvieron alrededor del tema de la impermanencia de las imágenes. Una de ellas fue la proyección de un fragmento de *María*, la primera película filmada en Colombia, en la casa en ruinas y abandonada donde el escritor Jorge Isaacs concibió por primera vez a estos personajes. Su objetivo era relacionar el archivo fílmico con la memoria de ese lugar en particular. Los cambios de dueños (la élite local, un banco, un narcotraficante y los proyectos de construir un centro comercial o un hotel en la época en la que se realizó la intervención) que desde el Siglo XVIII experimentó la casa, han sido un reflejo de las transformaciones de la ciudad en los últimos 150 años. La idea de un fragmento de la película tocando la casa preocupaba a los dueños de aquel entonces por el posible surgimiento de un interés en querer conservarla: “un miedo al valor simbólico de la misma que se reviviría al ser tocada por la proyección”<sup>5</sup> (Ortiz, 2022). Lo que se

---

<sup>5</sup> Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Xm6qy716tA4>

puso de manifiesto fue que el arte constituye relaciones reales, imágenes que afectan el espacio y que son afectadas por él.

Ocurre de manera similar con las fotografías reunidas e intervenidas como obra bajo el título de *El Puente*: en el Puente Ortiz, un lugar conocido y transitado en la ciudad de Cali en el que fotógrafos ambulantes trabajaron entre los años 50s y 70s haciendo fotografía de los transeúntes. En estas fotos que se hacían en el lugar, se pueden ver las personas que caminan por los alrededores del puente acercándose a la cámara, todo el movimiento alrededor e incluso los otros fotógrafos que están, de igual forma, capturando las imágenes de otros transeúntes. Óscar Muñoz hace una selección de estas fotos —de personas que alguna vez caminaron por el lado del río— para proyectarlas usando la superficie física del río como pantalla. La proyección se hace, de forma metafórica, en dirección contraria a la corriente: “un esfuerzo contracorriente por traer a la memoria, no solo a los fotógrafos y a los fotografiados, sino también al paisaje urbano con sus transformaciones: un lugar cargado de sentido político e ideológico que tuvo cambios drásticos en las últimas décadas del siglo pasado y los continúa teniendo en el presente”<sup>6</sup> (Muñoz, O, 2004).

Esta pregunta por el tiempo que se hace el artista está ligada a las capas más profundas de la estructura social colombiana, responde a las condiciones de un país en el que la principal problemática ha sido la violencia, y es por eso que esta transversaliza su obra y sus preguntas por el tiempo, el espacio, el cuerpo, y la memoria: “se dice que los muertos de la violencia colombiana no tienen rostro, ni identidad, pero paradójicamente nunca antes, creo, el retrato ha tenido más poder evocador y de culto” (Muñoz, 2004).

En Colombia, el cuerpo mutilado, fragmentado, distorsionado o desaparecido, insinuado, apenas indicado, ha tenido un lugar muy importante en el arte moderno y contemporáneo. Este trato del cuerpo humano, siguiendo a Malagón, es especialmente significativo teniendo en cuenta que los artistas de la generación anterior a Óscar Muñoz, como Pedro Alcántara, Alejandro Obregón o Norman Mejía y los artistas de su generación, como Doris Salcedo y Beatriz González, “enfatan en las implicaciones de acontecimientos que ocurren en el país de forma intermitente pero continúa desde la década de los cuarenta: masacres, desapariciones, ataque a poblaciones y asesinatos” (Malagón- Kurka, 2008, p. 17).

---

<sup>6</sup> Recuperado de: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/858315#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1453%2>

En el caso de Muñoz, la vida y el trabajo de este se dan a la par de un contexto en el que en el país aumentaba un patrón de grupos armados, legales e ilegales, y con ellos una cadena de atrocidades, en el que los cuerpos han sido vulnerados con formas de violencia que supera lo que se podría categorizar dentro de las acciones de una guerra; en los enfrentamientos en Colombia, los cuerpos han sido baleados de la nada, acuchillados, descuartizados, incinerados, incendiados y otras formas que hacen parecer a los cuerpos como insignificantes, propios de una sociedad que antepone un deseo de destrucción por encima de toda ética. Como bien lo ha conversado Ileana Diéguez, el arte se ha esforzado por dar cuenta de lo que fue una vida, en ambientes en los que:

[e]l propósito no es sólo matar sino ejecutar en un ritual de exterminio que, además, sirva a otros como evidencia aleccionadora. Y la visión de un cuerpo mutilado o reducido a pedazos es aterradora porque, amenaza la integridad e indivisibilidad del ser, y expone la fragilidad de la materia humana (Diéguez, 2011, p. 6).

La guerra y estas formas de violencia ha sido una situación constante en Colombia “como si se viviera en un presente eterno o un presente pasado” (Muñoz, 2004). Muchas veces la violencia no ha dejado testigos o los testigos que quedan no hablan, con el paso del tiempo algunos evocan o aluden a estos hechos, pero ¿cómo se construye la memoria? Siguiendo a Óscar Muñoz: “¿cómo es que la gente en Colombia, con los acontecimientos cotidianos, elabora sus recuerdos, construye su memoria? ¿Cómo es la desmemoria, cómo funcionan las relaciones con el pasado, que me parece que son muy particulares en Colombia?” (Muñoz, 2004, p. 240), “¿qué sucede si en lugar de intentar representar la realidad para detenerla y fijarla, se da la posibilidad de darle características más parecidas a la vida misma, la posibilidad de afectarse con el cambio?”<sup>7</sup> (Muñoz, 2021).

Estas preguntas le llevan a experimentar con los soportes de la imagen, buscando, en lugar de fijarla y mantenerla en el tiempo, ponerla en peligro de inevitable cambio o destrucción, a la vez que cuestiona las posibilidades de aparición de la misma. Estas reflexiones son preguntas por el tiempo y también por la relación de la imagen con el espacio, “un punto neurálgico tanto en la constitución de su obra como en el derrotero histórico de lo que podemos considerar el desarrollo de la historia del arte contemporáneo en Colombia” (Flórez, 2013, p. 71).

---

<sup>7</sup> Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=dmOHArpJz\\_A&t=2003s](https://www.youtube.com/watch?v=dmOHArpJz_A&t=2003s)

#### 4.1 Los cuerpos fantasmas de Óscar Muñoz

En 1984, Muñoz realiza la obra *Cortinas de Baño*. Una cortina plástica común de baño es el soporte de la imagen: a través de un proceso de serigrafía, el artista imprime en las cortinas la imagen de cuerpos enteros al tiempo que la superficie es goteada con agua, lo que impide la fijación total del pigmento, por lo tanto, la imagen de los cuerpos que va quedando plasmada no se concreta del todo, inmediatamente llega al soporte “empiezan a evaporarse, a desdibujarse, en un intento por transformar la materialidad, por buscar más la sensación que la presencia”<sup>8</sup> (Muñoz, 2011). La imagen que vemos en las cortinas se encuentra en una relación negativa con respecto a la realidad, pues “la imagen aquí niega el cuerpo y el espacio creando la ilusión de que éste existe de facto detrás de la imagen, al tiempo que lo desaparece” (Flórez, 2013, p. 84). De esta manera, Muñoz logra plantear no solo el problema de la disolución de la imagen, sino también las posibilidades de aparición de esta.

#### Figura 13

*Cortinas de baño, Muñoz, 1989*



*Nota.* Muñoz, O. (1989). Cortinas de baño [Instalación]. Colección de Arte del Banco de la República, Bogotá, Colombia.

A partir de *Cortinas de baño* se hace más importante para Muñoz el proceso de la creación de la obra de arte, y lo que sucede cuando el espectador se relaciona con la obra, permitiendo o

<sup>8</sup> Recuperado de: <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/>

promoviendo, al tiempo, una reflexión acerca de los límites de la imagen y una crítica al espacio expositivo. Esta pregunta de cómo situar la obra de arte en el espacio expositivo, que se inicia en nuestra línea de análisis con Caballero, toma una nueva y más compleja dimensión en el trabajo de Muñoz: aparece el espacio como proceso de disolución de la experiencia, esto es, de la memoria, “y con ello se conceptualiza con una fuerza inédita en la historia del arte en Colombia el carácter procesual de una obra, pues en aquella desaparición del espacio se involucra de manera determinante el espectador” (Flórez, 2013, p. 84).

El soporte comienza a tener una actitud menos pasiva, “hay una disolución de la imagen, una sugerencia a un espacio que no existe” (Muñoz, 2004); cuando el espectador se relaciona con esta obra, duda, no sabe en primera instancia si lo que hay detrás de la cortina es real o no, si al correr la cortina o al dar la vuelta va a aparecer realmente un cuerpo detrás o esto es solamente una presencia fantasmagórica; los cuerpos están y al tiempo no están. Existe la figura humana, pero se desvanece en el espacio, unas figuras que se materializan a través de este soporte, pero que, a la vez, por medio del mismo, desaparecen.

La desaparición forzada del cuerpo del otro ha sido una de las más repetitivas consecuencias de la violencia en Colombia, lo que nos hace pensar en una constante presencia de la ausencia, los cuerpos desaparecen y no hay, durante años, o quizá nunca, certeza de su muerte. Los lenguajes para describir el horror se desgastan, las estadísticas dejan de tener sentido, los cuerpos se mueven entre un constante estar y no estar. En el marco del acuerdo según el informe de la *Comisión de la Verdad*, uno de los mecanismos del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición:

entre 1985 y 2016 existen alrededor de 121.768 personas que fueron desaparecidas forzosamente en Colombia. Las dificultades en la denuncia y acceso a la justicia implican que el universo de víctimas sea mucho más amplio de lo que se registra. Por medio de modelos estadísticos, que analizan el subregistro potencial, el proyecto permite estimar que el universo de víctimas de desaparición forzada en Colombia puede llegar a ser alrededor de las 210 mil víctimas<sup>9</sup> (Comisión de la Verdad, 2022).

---

<sup>9</sup> Recuperado de: <https://www.comisiondelaverdad.co/violaciones-de-derechos-humanos-infracciones-al-derecho-internacional-humanitario-y/desaparicion>

Uno de los propósitos de la desaparición forzada ha sido garantizar la impunidad, en la mayoría de los casos grupos armados ilegales y fuerza pública prefirieron no solo asesinar, sino también desaparecer, imposibilitar el reconocimiento de los restos de las personas. No hubo duelo por estos desaparecidos, solo preguntas sin responder de sus personas más cercanas: ¿qué pasó?, ¿quién lo hizo?, ¿en dónde está? Haber pasado por estas violencias nos lleva a trascender estas preguntas:

sufrir un daño significa que uno tiene la oportunidad de reflexionar sobre el daño, de darse cuenta de cuáles son sus mecanismos de distribución, de enterarse de quién otro es víctima de fronteras permeables, violencia inesperada, desposesión y miedo, y de qué manera (Butler, 2006, p. 14). ¿Qué forma de reflexión podemos adoptar si consideramos la vulnerabilidad como punto de partida de la vida política?

#### **Figura 14**

*Aliento, Muñoz, 1995*



*Nota.* Muñoz, O. (1995). *Aliento*. [Serigrafía sobre espejos metálicos]. Bogotá, Colombia.

En 1995 Oscar Muñoz realiza la obra *Aliento*, que consiste en una serie de espejos creados a partir de láminas de acero. Estos espejos, que a simple vista parecen vacíos, contienen cada uno una impresión en grasa de una fotografía perteneciente a imágenes que Muñoz recolectó de los obituarios de los periódicos. Estas impresiones en los espejos son invisibles a simple vista. Cuando el espectador de la obra se acerca, se refleja en el espejo y activa la obra cuando respira, y cuando

empaña el espejo por la respiración, aparece la imagen de la impresión, el rostro de alguien ya muerto, desaparecido; a la vez esta imagen desaparece cuando el espectador inhala, dando paso de nuevo al reflejo de su imagen personal. La imagen impresa aparece sólo efímeramente gracias a la respiración de quien se acerca a observarla. Respecto a las imágenes de los obituarios de los diarios, dice Muñoz que en la periodicidad de los diarios un evento oculta a otro evento y así sucesivamente, además:

la razón por la que me parece pertinente el que sean personajes que han muerto, es un poco porque estoy muy de acuerdo con lo que dice Roland Barthes acerca de la fotografía: la fotografía adquiere un poder cuando desaparece el referente. Cuando nosotros no tenemos a nuestras personas queridas, sino solamente las fotografías de esas personas, es allí en la fotografía donde descansa toda la fuerza y toda la capacidad evocadora de esa persona (Muñoz, 2006, p. 110).

Roland Barthes —siguiendo aquí con lo mencionado por Muñoz—, propone estudiar las imágenes por medio de los conceptos *studium* y *punctum*. En el *studium*, las imágenes nos habla con un mensaje comunicativo, “ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados” (Barthes, 1990, p. 63); en el *punctum* la imagen se hace difícil de aprehender, nos hace volver a mirarla una y otra vez, “es un azar en la imagen” (Barthes, 1990, p. 63), algo que es discordante y que nos incomoda, nos punza y de alguna manera nos lastima, algo rompe con la unidad de la imagen.

Las imágenes de Muñoz se pueden pensar en el *punctum* a partir de su referencia a la ausencia. Como un acontecimiento sensorial, se da ante los ojos del espectador, se cruzan diferentes tiempos, el del “esto será”, la muerte que se realizaría en el futuro —el espectador que es consciente de esto al encontrarse con la imagen del referente que aparece y desaparece—, junto al “esto ha sido”, ya que aquel que se encontraba frente a la cámara, se encontraba siendo mientras era fotografiado” (Rubio, 2013, p. 29). El soporte mismo expresa este movimiento hacia la desaparición, las láminas de metal de *Aliento* con el uso, con el tiempo, se van oxidando y desgastando.

Simultáneamente, al saber que este referente no está, ese fantasma que nos causa una sensación de incomodidad porque nos está hablando de alguien que murió y que se nos aparece a decirnos que era una vida tan valiosa como la nuestra, nos muestra que todos somos igual de vulnerables, pero que no es así como pasa en la realidad, que hay personas que por los contextos sociales, económicos y políticos se sostienen sobre las partes más irregulares y poco flexibles de la estructura social, lo que hace que sus vidas sean menos vivibles. Nos dicen también que en algún momento estas estructuras pueden dejar de sostenernos a todos.

De igual forma, en *Aliento* se plantea un desafío con respecto al espacio: al intentar exponer estos cuerpos ausentes, al buscar hacerlos ocupar un espacio nuevo, “nos encontramos con que al desaparecer el volumen de los cuerpos, estos cuerpos también se llevaron su espaciamento” (Diéguez, 2016, 21:03). Por el carácter procesual de la obra de Muñoz, “el problema del espacio no es tan sólo una imagen representativa, sino que logra convertirse en una realidad física, en un espacio que indica de hecho acciones y objetos que enlazan de manera inmediata con el espectador” (Flórez, 2013, p. 72) y la imagen, al desaparecer, hace referencia a un espacio que no existe.

Al tiempo, el aparecer y desaparecer de la imagen nos recuerda nuestra vulnerabilidad y nos llama a no olvidar, nos llama a reconocer esas vidas cuyas identidades y posibilidades de tener una vida vivible fueron fácilmente borradas, ¿valen la pena estas vidas?, ¿merecían un duelo? A partir de estas preguntas Butler plantea que el duelo público es importante para conocer la historia del otro, su testimonio, su relato, algo que nos puede llevar a compartir un sentimiento de indignación pública por la violencia, el cual tiene importantes posibilidades políticas, como dice Butler:

la indignación frente a una injusticia, o a una pérdida insoportable, tiene un potencial político enorme. Después de todo, es una de las razones por las que Platón quería expulsar a los poetas de la república. Creía que si los ciudadanos iban demasiado a menudo a ver tragedias, sentirían pesar por las pérdidas que veían representadas, y dicho duelo, abierto y público, al trastocar el orden y la jerarquía del alma, desbarataría igualmente el orden y la jerarquía de la autoridad política (Butler, 2017, p. 65).

Sin embargo, es importante reconocer que este duelo abierto muchas veces no sucede, en gran parte, porque nuestra reacción afectiva, nuestra capacidad de respuesta y postura moral, está

también regulada por los regímenes de poder, no solo porque en la narrativa oficial no vemos todas las pérdidas y todas las violencias, sino también y, principalmente, porque de antemano hay un dictado que nos indica cuál debe ser nuestra postura moral, nos dice qué está bien y qué está mal, con quiénes sí podemos identificarnos y con quiénes no, nos marcan el camino, la interpretación es previa.

*Aliento*, sin ser una obra de arte panfletaria o directamente argumentativa, al permitirnos una experiencia, crea una polifonía de voces, de preguntas y respuestas que se oponen y que son todas igual de válidas. Cuando la obra se activa con mi respiración y me muestra que hay otro, otro cuerpo que simplemente aparece y que desaparece al igual que mi imagen en el reflejo, en ese momento, podemos hablar de un nosotros, me vuelvo responsable de ese otro cuerpo, en el intento de captar su imagen, de preguntarme ¿quién era?, ¿cuál era su historia de vida?, un ser humano igual a mí que por un momento está ligado en su posibilidad de permanencia a mi respiración y al potencial de aparecer en mi memoria con el fin de que su historia, al menos por un momento, tenga validez, cobre importancia, que su pérdida no haya sido en vano.

Al igual que la realidad social, que supone “entender que hay una imbricación entre lo profundo y la superficie que provoca movimientos y procesos que van en una y en otra dirección” (Osorio, 2005, p. 14), la obra de Muñoz nos habla de lo inevitable: del olvido y de la ausencia, pero al mismo tiempo de unas huellas que permanecen de forma dialéctica en tanto esta ausencia del referente es siempre también una presencia. Y esto es lo que nos llama entonces a preguntarnos en un sentido político, por medio de la obra, por esas desapariciones violentas, a reconocer la vulnerabilidad del otro:

No es como si un "yo" existiera independientemente por aquí y que simplemente perdiera a un "tú" por allá, especialmente si el vínculo con ese "tú" forma parte de lo que constituye mi "yo". Si bajo estas condiciones llegara a perderte, lo que me duele no es sólo la pérdida, sino volverme inescrutable para mí. ¿Qué "soy" sin ti? Cuando perdemos algunos de estos lazos que nos constituyen, no sabemos quiénes somos ni qué hacer. En un nivel, descubro que te he perdido a "ti" sólo para descubrir que "yo" también desaparezco. En otro nivel, tal vez lo que he perdido "en" ti, eso para lo que no tengo palabras, sea una relación no constituida exclusivamente ni por mí ni por ti, pero que va a ser concebida como el lazo por el que estos términos se diferencian y se relacionan. Si mi destino no es ni original ni

finalmente separable del tuyo, entonces el "nosotros" está atravesado por una correlatividad a la que no podemos oponernos con facilidad; o que más bien podemos discutir, pero estaríamos negando algo fundamental acerca de las condiciones sociales que nos constituyen (Butler, 2006, p. 48).

Cuando la obra *Aliento* produce un encuentro entre la imagen del otro y la mía, hay una verosimilitud, "este podría ser yo", podría ser yo quién esté necesitando del otro para permanecer. De algún modo todos somos vulnerables, "sin embargo, esta vulnerabilidad se exagera bajo condiciones sociales y políticas, especialmente cuando la violencia es una forma de vida" (Butler, 2006, p. 55).

En otra obra que Muñoz realiza en 2003, *Re/trato*, un video muestra, aproximadamente durante una hora, una mano que está intentando dibujar un rostro con agua y sobre una loza expuesta al sol. El dibujo nunca se llega a completar, cuando está a punto de ser terminado, una parte del rostro ya ha desaparecido por la incidencia del sol que seca el agua, lo que tiene como consecuencia que se vea a la mano comenzando de nuevo la acción, intentando hacer el dibujo otra vez. Si pasa una nube y tapa el sol, se mantiene la imagen por más rato, parece que va a ser terminada, pero si sale el sol más brillante, la loza se calienta, se vuelve más impermanente el trazo. Así, en cada intento, el rostro dibujado se hace cada vez distinto, aunque quien lo dibuja intente seguir los mismos rasgos, de manera que la idea que nos podemos hacer de este rostro es la suma entremezclada de esas imágenes que aparecen y desaparecen efímeramente.

Como en obras anteriores de Muñoz, este trabajo hace referencia al mito de Narciso, quien muere en el vano intento de tomar para sí el reflejo de un yo no reconocido, pero también al de Sísifo, condenado a una tarea eterna a sabiendas de que su esfuerzo será en vano, pues cuando está a punto de alcanzar su meta, el destino lo obliga a volver al punto de partida. La imagen deja de estar fija en el espacio para convertirse en presente del espectador, se convierte en un proceso performativo, que permite que los fantasmas hablen, entre el estar y el no estar, en *Re/trato* se exhibe la fragilidad del rostro, del cuerpo y de la representación misma:

hablar del tiempo de la imagen hace que pensemos también en su desaparición. Es decir, en su cuerpo y en su sustancia temporales. Y de la vida y la muerte de las imágenes pasamos a la vida y la muerte de quienes producimos y observamos imágenes y a quienes esas

imágenes representan. Porque las imágenes no son más que pantallas en las que proyectamos nuestra identidad y nuestra memoria. Es decir, lo que somos. O de lo que estamos hechos<sup>10</sup> (Fontcuberta, 2011).

En la dificultad de conocer nuestras determinaciones está la dificultad de enunciar lo que los cuerpos son, es lo que nos muestra Muñoz. La imposibilidad de asir los cuerpos, de la que habla el artista no quiere decir que no podemos conocer la materialidad de los cuerpos de manera objetiva, sino que estas materialidades nos están mostrando unos límites entre lo que conocemos y aquello que nos determina y que se construye a partir nuestros vínculos en tanto seres sociales.

Cuando la imagen de Muñoz se somete al tiempo, esta se hace móvil y nos revela el vacío, la imagen no es fija, algo no se puede aprehender por completo, somete al espectador a la experiencia del tiempo. De esta manera, ni el significado de la imagen, que en este caso nos lleva más a lo que nos trata de decir la ausencia, ni el tiempo, son unívocos:

Mi trabajo entonces insiste, por un lado, en evidenciar ese escenario inmemorial: una imposibilidad de retener y fijar definitivamente los eventos pasados, e intenta por otro lado, hacer memoria usando una mecánica similar, es decir, desde la impermanencia y lo inasible. Usando siempre el hecho fotográfico, su esencialidad química como referencia y como metáfora y enfocado en particular en el género del retrato (Muñoz, 2009, p. 203).

El conocimiento que podemos obtener por medio de las obras de Muñoz es gracias al distanciamiento que nos permiten. Muñoz no nos muestran la violencia de forma directa, sus obras no son una representación de ésta, no son en sí mismas una denuncia, no es el registro de objetos que pertenecieron a alguien. Sus obras nos transportan a una situación más compleja: a la pura ausencia como experiencia sensorial, que nos causa un asombro tal que nos obliga a esforzarnos más en el proceso de reflexión y por esto mismo permite múltiples significados, posturas, juicios.

El carácter procesual de la obra de Muñoz hace que esta no sea un simple objeto de consumo o exhibición, cuando interactuamos con sus obras la imagen irrumpe en nuestra mirada, nos producen un efecto de extrañeza, nos incomoda el vacío, la imposibilidad de llegar a una imagen

---

<sup>10</sup> Recuperado de: <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/ciclope.html>

---

concreta, fija, que nos de todas las respuestas de inmediato. La verdad que nos permite narrar la obra de Óscar Muñoz es siempre parcial e incompleta, no pretende indicarnos un sentido, al contrario, permite el disenso, el debate y la inclusión de puntos de vista críticos. Así pues, esto tiene un potencial enorme para nuestra vida social y política, porque la verdad siempre parcial de la obra nos permite habitar diversas identificaciones; por un momento el discurso es nuestro, o tiene la posibilidad de ser nuestro, si aceptamos el llamado a la reflexión. La obra nos permite el derecho privilegiado de ser el sujeto que crea un discurso.

Tanto *Aliento* como *Retrato* tienen el potencial expuesto por Adorno para las obras de arte: las contradicciones de la realidad social aparecen en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma, “y es esto, y no la inclusión de los momentos sociales, lo que define la relación del arte con la sociedad” (Adorno, 2004, p. 26). El principio del arte está en que en su materialidad conserva lo que se opone a ella, aunque sea a base de rupturas. La idea del arte como terreno de libertad, de revelación, de nuevas instancias de lo posible, es su contradicción con lo existente.

## Conclusiones

Como parte de las demás actividades sociales, el arte tiene una dimensión política. Las élites capitalistas reconocen en el arte una vía para extender su discurso y proyectos, abarcando así no sólo los bienes económicos y militares, sino también los bienes simbólicos. Y es por lo que, en el neoliberalismo, el arte ha ocupado cada vez un lugar más central en la sociedad, en la que incluso los límites entre arte y publicidad se han difuminado. Tal y como desde Marx se analizó, las fuerzas asociadas al trabajo del conocimiento se han convertido en el centro de las fuerzas de producción, por tanto, en el centro de los intereses del capital.

Con los diferentes métodos de reproducción técnica, la obra de arte se ha vuelto un objeto mercantil, su capacidad de ser reproducida ha crecido de manera tan gigantesca que la función artística y/o de ritual (reflexiva) —considerados los valores más importantes de las obras— es reemplazada, cada vez en mayor medida, por el valor de exhibición, tal y como lo analizó Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (2003). Dentro de la industria cultural, dirigido a una sociedad de masas, el arte pasa a ser un objeto más, parte del circuito económico global en el que las necesidades humanas son satisfechas —reprimidas— con bienes estandarizados. Esta hegemonía es el resultado de una construcción discursiva, del ordenamiento simbólico de las relaciones sociales, “que articula de una manera muy específica una variedad de prácticas, discursos y juegos del lenguaje de naturaleza muy diversa” (Mouffe, 2014, p. 96), y que se cristalizaron en unas identidades particulares, seguidoras del dictado que les hace la norma acerca de lo que deben hacer, decir, sentir, pensar y, sobre todo, consumir.

En su intento por no permitirnos ser más que consumidores, el ordenamiento capitalista moldea nuestras identidades, y en ese camino limita y encierra en marcos normativos a los cuerpos y a la vida en general. Como resultado, se han borrado unas existencias de la vida pública, vidas que no cuentan como vidas, cuerpos que existen sin existir, pero que, por esto mismo, en esa existencia, adquieren un gran potencial político, porque habitan un lugar que no es exactamente una identidad, ni un pueblo, ni una nación; habitan un lugar que es una posibilidad. Sin embargo, aquí es importante volver a hacer énfasis en que, por medio de estas concepciones normativas de lo humano, hay vidas que no solo existen, sin existir en un lugar como cuerpos abyectos, sino que hay vidas que se vuelven por completo invisibles y que en contexto de extrema violencia y vulnerabilidad desaparecen incluso sin ser lamentadas.

Lo anterior nos deja con un doble compromiso: posibilitar prácticas de libertad atentas al funcionamiento de los dispositivos de identidad que permitan ampliar nuestros deseos más allá de las lógicas de consumo —que la transformación de las conciencias ocurra a través de la posibilidad del desplazamiento del deseo— y mantener la historia como algo vivo en un trabajo conjunto con la memoria para no repetir los horrores causados por la violencia. ¿Cuáles son entonces las posibilidades que tenemos por medio del arte? Cuando la producción artística se vuelve un dispositivo performativo del poder, se hace posible que las contradicciones que surgen en este terreno sean usadas para permitir espacios de resistencia donde se puede soslayar al poder, y, en esos espacios, encontrar nuevos lenguajes, que nos permitan conocer y hablar de las realidades que están siendo excluidas por el discurso.

Cabe señalar aquí que a la par de las discusiones entre vanguardia y arte moderno que se mencionaron en los capítulos anteriores, se planteaba también la discusión acerca de la *autonomía del arte* y el *arte comprometido socialmente*. Si bien el tema de *la autonomía del arte* en sí no es una discusión que correspondió abordar aquí, dado que es un concepto polémico y fuertemente arraigado a las tradición filosófica —desde I. Kant, pasando por G.W.F. Hegel, la Escuela de Frankfurt, y luego de Frankfurt, por pensadores como J. Rancière, H. Foster, P.Bürger, entre otros—, vale mencionar que, en su *Teoría Estética*, Adorno (2004) postula un doble carácter del arte, esto es, una relación dialéctica entre el *arte autónomo* y el *arte como hecho social*, que revela, no una división entre estética y política, sino una escisión que no oculta la tensión entre ambas instancias. Así, entre más se abstrae el arte de la sociedad, paradójicamente más muestra su carácter social, de ahí su polémica con el *arte comprometido*, porque este último corría el peligro de permanecer como un arte atrapado en lo panfletario o la denuncia:

La paradoja de que el arte demuestre ser más “socialmente crítico” con la condición de que se aleje de la sociedad o, más aún, de que le ofrezca resistencia (...), se debe a que nos encontramos con una sociedad que -Adorno- califica de “industria cultural”, donde la cultura en lugar de haberse democratizado está controlada por unos pocos, en lo que tacha como su “monopolización”. Por tanto, en lo que hace hincapié Adorno es en que la reivindicación de la condición “social” del arte de ningún modo se puede limitar al “compromiso” o “crítica social”, porque su capacidad crítica no guarda sentido sino como un ejercicio de enfrentamiento con la sociedad desde ella misma (Sert, 2015, p. 28).

Y es a partir de su carácter autónomo que el arte obtiene al tiempo un carácter crítico y se convierte en un medio a través del cual los sujetos adquieren la posibilidad de tomar conciencia de su situación en el mundo, de narrar y conocer sus experiencias. El arte, como se dijo al inicio, es un proceso social continuo entre el artista, su contexto social y la obra, que a su vez es recibida por el entorno social, en el que cada uno de estos momentos es una posibilidad de decodificar el mundo, al tiempo que se permiten nuevas prácticas lingüísticas con las cuales pensar a esas vidas fuera de la norma.

Así pues, la dificultad de Luis Caballero por representar esos cuerpos que quería representar está en la complejidad de expresar lo que un cuerpo *es*, de encontrar las múltiples determinaciones que hacen a esos cuerpos. Su dificultad radica en encontrar las estrategias para representar no unos cuerpos imaginarios e inexistentes, sino para poder representar los cuerpos existentes que posaban ante él. Caballero entendió además muy bien las formas en las que los lenguajes artísticos se homogenizan e instrumentalizan, en su época, a partir de una idea de arte moderno que terminó siendo una idea general de lo que las masas formadas por la publicidad creían que era el arte, una idea impuesta principalmente por lo que en Estados Unidos se vendía como arte, pero que además aquí era solo una copia sin propuesta alguna.

Además, Caballero fue crítico del soporte mismo de la pintura, en su búsqueda por transmitir lo que los cuerpos le decían; al intentar hacer ver una realidad que no estaba siendo vista, expande el espacio de la pintura:

Pintar no es hacer cuadros, pintar es expresarse por medio del color y de las formas. Crear con estos elementos algo que tenga vida propia. Algo que emocione, que inquiete y que tenga una verdadera presencia (...) el espectador por lo general rechaza esa presencia, y no llega a comprender y aceptar ese nuevo mundo que cada artista propone (...) De ahí la idea de introducir al espectador en un cubo pictórico, con la esperanza de forzar sus sentidos<sup>11</sup> (Caballero, 1989).

Al expandir el espacio pictórico, trasciende el espacio expositivo y articula dos momentos diferentes del arte en el país, porque a partir de su trabajo, especialmente con *La Cámara del Amor*,

---

<sup>11</sup> Disponible para consulta en centro de documentación: <https://bit.ly/3RCnhaB>

la relación que el espectador entabla con la obra toma un carácter diferente. Abre así la visión de lo que es el arte para artistas y críticos en el país, y posibilita el uso de nuevas estrategias representativas.

Luego, la obra de Óscar Muñoz es de entrada crítica con el soporte del arte, en tanto ve en su materia algo en movimiento, perecedero, al igual que el cuerpo humano. Y es en esta transitoriedad que también encuentra dificultades para expresar, por un lado, lo que un cuerpo *es*, pero principalmente lo que un cuerpo puede recordar. La dificultad de fijar la imagen ya sea en el soporte o en la memoria, es al tiempo vivida por el espectador que interactúa con las obras del artista. Su obra, del lado de lo poético, no habla solo de la dificultad de encontrar nuevos lenguajes, sino también de la dificultad de cualquier lenguaje de hablar de la realidad, de la imposibilidad de representarla, de aprehenderla y de fijarla. Pero esto no quiere decir que sea, de igual forma, imposible conocer la realidad, al contrario, sus obras nos llevan a tomar conciencia de la vulnerabilidad de los cuerpos y de la necesidad de un otro para que, aunque sea el rastro del cuerpo, algo aparezca y sea reconocido, buscado y valorado como cuerpo humano, como vida.

Finalmente, para cerrar con Butler, pero sin dejar de lado la autonomía del arte propuesta por Adorno, me parece valioso resaltar el encuentro del pensamiento entre ambas perspectivas, que, desde lo que aquí se propone, termina por unir muy bien el análisis de la construcción de la materialidad y precariedad de los cuerpos y las posibilidades de emancipación que se encuentran en el arte. Siguiendo a Butler, los dispositivos de subjetivación del poder producen unas identidades normalizadas que actúan ya no *sobre* los sujetos, sino *en* los sujetos, así, “el poder funciona de manera ambivalente: es a la vez aquello que condiciona el sujeto y aquello que es, no solo aceptado, sino también reiterado en el mismo” (Caldera, 2020, p. 88).

Ahora bien, en su libro *Dialéctica Negativa* (1984), Adorno plantea un “descentramiento del sujeto”, en tanto analizó las instancias de dominación que eran reproducidas en la estructura social, y la implicación que estos conceptos de subjetividad y sujeto guardaban con un orden social dado; en la lógica inmanente de la sociedad capitalista, en la que a partir del consumo de medios estándares que se venden como nuevos, el sujeto queda atrapado en una repetición, que tiene como resultado la *pérdida de la experiencia*, y es por esto que el sujeto deja de estar ubicado en un punto central, y pasa a ser entendido como algo determinado: el individuo no es algo ahistórico o

esencial, sino que está mediado y es construido socialmente<sup>12</sup>. Así pues, por su condición social, el “yo” no tiene una historia propia que no sea al tiempo una relación con una serie de normas (Butler, J, 2009, p. 48). De ahí que el llamado es a estar atentos a este proceso de incorporación de la norma y a las lógicas de funcionamiento de la identidad.

En *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad* (2009), Judith Butler entabla un diálogo con los planteamientos de Adorno acerca del sujeto: Siguiendo a Butler, entiende que este está proponiendo que lo inhumano toma importancia con relación a las posibilidades de emancipación en tanto está fuera de los parámetros sociales del sujeto, lo inhumano es lo que permite hacer una crítica de aquello que está en el marco de lo que es normativamente humano. En palabras de Butler:

Quando Adorno nos dice que solo volviéndonos inhumanos podemos acceder a la posibilidad de llegar a ser humanos, pone de relieve la desorientación que reina en el centro de la deliberación moral, el hecho de que el yo que procura trazar su rumbo no ha elaborado el mapa que lee, no tiene todo el lenguaje que necesita para leerlo, y a veces ni siquiera puede encontrar el mapa propio (Butler, 2009, p. 151).

Lo inhumano irrumpe en el mundo social de una manera que nos hace ignorantes de nosotros mismos y, aunque según Butler, Adorno no lo celebra, al hacerlo explícito, deja abiertas las posibilidades de buscar, a partir de ahí, cómo actúa el poder en la designación de lo que se considera y no se considera humano. Así, según lo propuesto por Butler, la ética debería estar soportada en un proceso de desidentificación, en el que los cuerpos reconocen las estrategias de subjetivación del poder, y se alejan de estas para permitirse prácticas de libertad donde interpelan el poder que los subjetiva y, además, pueden tener vidas más vivibles. Cuando los grupos sociales logran desplegar y expandir significados alternativos de mujer, naturaleza, raza o género, desestabilizan significados dominantes y ponen en marcha un proceso de construcción de nuevas identidades y resistencia. Aquellos cuerpos que no han sido considerados históricamente del todo humanos, ni políticos, ni sujetos, articulan un lenguaje, encuentran en aquello que los sujeta

---

<sup>12</sup> Vale mencionar aquí una lectura más contemporánea que se conecta también con esto y ayuda a comprender el planteamiento. Para Paul Preciado (2022), por ejemplo, el cuerpo no es cuerpo en tanto anatomía, sino que el cuerpo es un “archivo político vivo”.

estrategias de liberación, cuando descubrimos que las tecnologías de poder son artefactos plásticos que pueden ser intervenidos colectivamente.

Dice Adorno que “no cabe vida justa en la vida falsa” (Adorno, 1998, p. 155), y esto, en palabras de Butler, quiere decir que lo que consideramos real es una realidad también plástica, una ficción que se puede cambiar. Volvemos entonces al papel del arte como ese lugar capaz de producir nuevas ficciones, nuevas formas de articulación del lenguaje para narrar y representar aquellas vidas que estaban siendo excluidas de lo que se considera, en tanto normal, real y humano, y de crear e imaginar, también, nuevas instancias de lo real.

Queda entonces el llamado a buscar y a volver a aquellas obras de arte que, en tanto logran abstraerse del discurso general, son un medio para conocer nuestra realidad social actual. Esto, como se expuso, es posible por medio de trabajos artísticos como el de Luis Caballero y Óscar Muñoz. Es importante reconocer que, en una época de una industria cultural cada vez más arraigada a las masas, identificar estos trabajos nos exige una capacidad crítica mayor para no caer en un falso movimiento que una idea general de arte pueda darnos. Se dejan también propuestos algunos pasos en caminos que nos conducen a seguir pensando el arte y su relación con la sociedad, especialmente a partir de la triada cuerpo-arte-violencia en Colombia y desde de la actualidad del trabajo de Judith Butler, y su propuesta de entender el cuerpo como algo socialmente constituido y determinado, encontrando ahí complejidades para poder expresar lo que un cuerpo es, y la defensa de sus posibilidades materiales de existencia. Se hace énfasis también en las potencialidades políticas que se abren al pensar la vulnerabilidad de los cuerpos a partir de su interdependencia, especialmente en un país donde las guías éticas y morales son aún tan difusas. Por último, se establece la posibilidad de dar continuidad a planteamientos como el de María Teresa Uribe de Hincapié alrededor de la violencia, la ética y el duelo, dialogando con propuestas como la de Judith Butler, y buscando en el arte un medio para el pensamiento de estas problemáticas y realidades.

## Referencias

- Adorno, T. (1984). *Dialéctica Negativa*. Taurus.
- Adorno, T. (1998). *Mínima Moralia*. Taurus.
- Adorno, T. (2004). *Teoría Estética*. Ediciones Akal.
- Andrade, M. (2020). La verdad verdadera del duelo: entrevista a la artista Erika Diettes. *Revista de Estudios Colombianos*, 55(7), 59-65. <https://doi.org/jvs8>
- Ardila, F. (2014). *Luis Caballero: Una tradición del desnudo artístico masculino*. [Tesis de maestría] Universidad de Palermo, Argentina.
- Barnitz, J. (2001). *Twentieth Century Art of Latin America*. University of Texas Press.
- Barthes, R. (1990). *Cámara Lúcida*. Paidós.
- Bazzano, F. [Blanton Museum of Art]. (2022). Óscar Muñoz: Cronología. <https://bit.ly/3jvDLoz>
- Benjamin, W. (1971). *Tesis de filosofía de la historia*. Taurus.
- Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Ítaca.
- Bergson, H. (1962). *Las dos fuentes de la moral y la religión*. Sudamericana.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del cuerpo*. Paidós.
- Butler, J. (2006). *Vida Precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Amorrortu.
- Butler, J [Quince-UCR]. (2015). *Violencia, pensamiento y crítica con Judith Butler* [Video]. YouTube. <https://bit.ly/40tXLZh>
- Butler, J. (2017). *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.
- Caballero, L. (1968). *Exposición de Luis Caballero*. [Catálogo de exposición]. Biblioteca Nacional, Bogotá.
- Caballero, L. (1982). *Exposición de Luis Caballero*. [Catálogo de exposición]. Galería Albert Loeb, París. <https://bit.ly/3RBCEjJ>

- Caballero, L. (1991). *Exposición de Luis Caballero*. [Catálogo de exposición]. Galería Garcés Velásquez, Bogotá, Colombia.
- Caldera, P. (2022). De Frankfurt a Stonewall: los caminos de la emancipación en Theodor W. Adorno y Judith Butler. *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, 14(7), 87-99. <https://bit.ly/3HEN1P4>
- Colectivo artístico el Cuerpo habla [Colectivo El Cuerpo Habla]. (2018). *Cargamontón* [Video]. YouTube: <https://bit.ly/40tXOnZ>
- Colectivo artístico El Cuerpo habla. (2018). *Cargamontón*. <https://bit.ly/3Y2pgYe>
- Comisión de la Verdad. (2022). *Violaciones de derechos humanos, infracciones al derecho internacional humanitario y responsabilidades colectivas*. <https://bit.ly/3wYnbAB>
- Chaverra, A [Colectivo El Cuerpo Habla]. (2018). *La Fabulación* [Video]. YouTube. <https://bit.ly/3HALwS3>
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte*. Paidós.
- Davinson, V. [Blanton Museum of Art]. (2022). *Blanton Curated Conversations. Artist Talk with Oscar Muñoz*. [Video]. YouTube. <https://bit.ly/3HxBFMV>
- Davinson, V. [Blanton Museum of Art]. (2022). *New Perspectives on Contemporary Colombian Art: Oscar Muñoz in Context*. [Video]. YouTube. <https://bit.ly/3wWnUSX>
- de Pedro, A. (2016). Cuatro escenarios del Arte Latinoamericano antes y en los prolegómenos de la Guerra Fría. *Sures*, 7(11). <https://bit.ly/3letjC8>
- Diéguez, I. (2009). Escenarios fúnebres / renacimientos míticos (prácticas de duelo). *Karpa*, 2.1(7), 1-11. <https://bit.ly/40uTKDX>
- Diéguez, I. (2011). Gramáticas neobarrocas: Paraperformances y teatralidades. *Karpa*. 4.1(7). <https://bit.ly/3JFjdEL>
- Diéguez, I. (2013). Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor. *Estudios políticos*, 45, 245-249. <https://bit.ly/3Ysk6o6>
- Diéguez, I [UAM Cuajimalpa Oficial]. (2016). *Desapariciones y su representación en el arte*. [Video]. YouTube. <https://bit.ly/3jFr2zs>
- Díez, D. (2019). Una reflexión sobre la fabulación, el arte y la pedagogía en el colectivo artístico el cuerpo habla. *Lúdica pedagógica*, 30(6), 31-42. <https://doi.org/jvtr>
- Erika Diettes. (2016). *Relicarios*. <https://bit.ly/3Yt4Vvc>

- Fernández, C. (2007). *Arte en Colombia, 1981-2006*. Universidad de Antioquia.
- Flórez Hincapié, L. (2013). *El espacio del arte contra la cultura. Lo espacial en cuatro obras de arte contemporáneo en Colombia*. [Tesis de maestría] Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- Fountcuberta, J. [Banrepcultural]. (2011). *Entrevista retrospectiva a Óscar Muñoz*. <https://bit.ly/3Y5XLx7>
- Foucault, M. (1994). *Dits et écrits*. Gallimard.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Editorial Tusquets.
- Freud, S. (1992). ¿Para qué la guerra?, *Obras completas, Vol. XXI* (pp. 5-56). Amorrortu.
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Paidós.
- Gombrich, E.H. (1995). *La historia del arte*. Diana.
- Guash, A. (2005). *El arte último del Siglo XX*. Alianza.
- Gutiérrez, A. (2015). El arte moderno internacional en Colombia 1945 - 1960. *Artes La Revista*, 8(15), 8–29. <https://bit.ly/3YtKY7t>
- Herzog, H. (2004). Óscar Muñoz. *Cantos Cuentos Colombianos* (pp. 33-252). <https://bit.ly/3lbtDLm>
- López, B. (1981). La crisis del arte. Entrevista de Beatriz López a Luís Caballero y Álvaro Barrios. En *El Tiempo: Lecturas dominicales*. <https://bit.ly/40MhjIH>
- Lopera, J. (2020). Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No Objetual y Arte Urbano: esbozos sobre conceptualismo, institucionalidad del arte y desbordamiento del formato expositivo, *Pluralidad y Escritura*, (pp. 69–100). Universidad Eafit.
- Malagón-Kurka, M. (2008). 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*, 31, 16-33. <https://doi.org/jvtx>
- Malagón-Kurka, M. (2010). *Arte como presencia indéxica. La obra de arte de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Universidad de los Andes.
- Medina, A. (1999). Violencia: Alejandro Obregón. *Credencial Historia*, 111. <https://bit.ly/3XbRej0>

- Mouffe, C. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz, O. (2004) *El Puente* [Catálogo de exposición]. <https://bit.ly/3x1mGWF>
- Muñoz, O. [BienalSACO]. (2021). *Charla Magistral de Óscar Muñoz en Chile*. [Video]. YouTube. <https://bit.ly/3RB2DYn>
- Museo Banco de la República. (2017). Una cosa es una cosa Acción plástica de María Teresa Hincapié, 1990. *Credencial Historia*, 319. <https://bit.ly/3HX7dx8>
- Museo Banco de la República. (2022). Luis Caballero en la colección del Banco de la República. En *Banrepcultural*. <https://bit.ly/3Rxbiex>
- Museo de Antioquia. (2017). *89 noches. Descolonizando la sexualidad y la oscuridad*. [Catálogo de exposición]. Medellín, Colombia.
- Nadia Granados. (2017). *Nadie Sabe quién soy yo*. <https://bit.ly/3YhI2dY>
- Ortegón, L. (2013). El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano. *Nómadas*, 38, 233-242. <https://bit.ly/40AfQ8e>
- Osorio, J. (2005). *Fundamentos del análisis social. La realidad social y su conocimiento*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Pécaut, D. (1997). De la violencia banalizada al terror: el caso colombiano. *Revista Controversia*, 171, 10-31. <https://bit.ly/3lkaH3Y>
- Preciado, P [Traficantes de sueños]. (2022). *Presentación de Dysphoria Mundi con Paul B. Preciado*. [Video]. YouTube. <https://bit.ly/3lfWUeM>
- Restrepo, J. (2006). *Cuerpo gramatical, cuerpo arte y violencia*. Ediciones Uniandes.
- Rubio, L. (2013). *El cuerpo ausente: Poéticas de la memoria. En Río abajo de Erika Diettes y Aliento de Oscar Muñoz*. [Trabajo de grado Maestría]. Universidad Nacional. Medellín, Colombia.
- Sert, G. (2015). *El concepto de autonomía del arte en TH. W. Adorno*. [Tesis doctoral]. Universidad de Barcelona, España.
- Traba, M. (1973). Diez preguntas de Marta Traba a Luis Caballero. Museo de Arte Moderno de Bogotá. <https://bit.ly/3DO8rIC>
- Traba, M. (2016). *Historia abierta del arte colombiano*. Ministerio de Cultura. Biblioteca Nacional de Cultura.

Uribe, M. (2019). Los duelos colectivos: entre la memoria y la reparación. *Revista Debates. Especial Jurisdicción Especial para la Paz —JEP*, 81, 67-85. <https://bit.ly/40tz5Qx>