

RESTOS QUE AFECTAN. ESTÉTICAS FORENSES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO COLOMBIANO*

AFFECTIVE REMAINS: FORENSIC AESTHETICS IN COLOMBIAN CONTEMPORARY ART

RUBÉN DARÍO YEPES

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

ruben_yepesm@yahoo.com.ar

Recepción: 11 de julio de 2018 • Aceptación: 20 de septiembre de 2018

RESUMEN

Este artículo examina un grupo de obras de arte que incorporan imágenes y objetos retomados para referirse a las múltiples violencias que han aquejado a la sociedad colombiana. Se argumenta que estas obras constituyen ejemplos de una “estética forense” en el arte contemporáneo, entendida como una forma de incorporar el objeto retomado que busca no sólo representar la violencia, sino también propiciar una conexión existencial —es decir, significativa pero también sensible o afectiva— con los hechos, las historias y las víctimas de la violencia. Primero, se encuadra la categoría de estética forense a través de la categoría de estética indexical, partiendo del concepto de signo indexical de Charles Sanders Peirce. Posteriormente, se realiza una lectura cercana de las obras, prestandole particular atención a su dimensión afectiva. Finalmente, se proponen algunas implicaciones políticas de la estética forense en el contexto colombiano.

Palabras clave: arte colombiano, arte indexical, arte y afecto, arte y violencia.

ABSTRACT

In this article, I examine a group of artworks that incorporate found objects and images in order to refer to the multiple violences that have afflicted Colombian society. I argue that these works are examples of the *forensic aesthetics* of contemporary art, i.e. a way of incorporating found objects that seeks not only to represent violence, but also to provide the viewer with an existential —that is, meaningful but also sensitive/ffective— connection with the events, histories and victims of violence. Firstly, I follow Charles Sanders Peirce’s concept of the indexical sign in order to frame the category of forensic aesthetics through that of indexical aesthetics. Secondly, I offer a close reading of the artworks, paying heed to their affective dimension. Finally, I propose some political implications of the recourse to a forensic aesthetics in the Colombian context.

Keywords: art and affect, art and violence, Colombian art, indexical art.

Según Aristóteles (1999), la retórica forense es aquél discurso que busca persuadir sobre una posición respecto de un hecho del pasado, según categorías como lo justo y lo injusto, lo correcto y lo equivocado, lo verídico y lo falaz. Eyal Weizman (2012) nos demuestra que, en la forma contemporánea de la retórica forense, tejida al hilo de la cientifización de la verdad y la prueba judicial, no sólo la palabra sino también los objetos pueden persuadir. Los objetos se pueden dirigir al foro; sin embargo, ellos no pueden hablar por sí mismos, por lo que es necesario que alguien los interprete. Es decir, su voz debe ser mediada.

1.

La estética forense, entendida por Weizman como las operaciones estéticas involucradas en la mediación de las voces de los objetos en el ámbito jurídico, encuentra un correlato en el arte contemporáneo, en el que una mediación similar ha sido una estrategia recurrente desde la década de los sesenta. Sin embargo, la categoría “estética forense” ha tenido relativamente poca tracción en el campo de las artes visuales, más allá del uso que se hace de ella en el contexto de la agencia *Forensic Architecture* que lidera Weizman, del título o el tema de algunas exposiciones artísticas aisladas y del trabajo reciente de

algunos investigadores.¹ Me propongo contribuir a la extensión de esta categoría en el arte, enfocándome sobre el contexto colombiano, en donde un número considerable de obras incorporan una variedad de imágenes y objetos retomados, desde fotografías, juguetes y muebles hasta cabellos, huesos y órganos humanos, para referirse a las múltiples violencias que han aquejado al país. Estas obras construyen escenarios en los que tales imágenes y objetos funcionan como marcas, huellas, indicios o evidencias de actos violentos. Examinaré un conjunto de estas obras, argumentando que ellas son ejemplos de una forma de incorporar el objeto retomado que busca no sólo tematizar o representar la violencia, sino también propiciar en el espectador una conexión existencial —es decir, significativa pero también sensible o afectiva— con los hechos y las historias de la violencia y, particularmente, con las víctimas de esta.

Una manera de encuadrar la estética forense en el campo del arte contemporáneo es concebirla como una forma de la estética indexical puesta al servicio del testimonio sobre hechos y circunstancias, cuya gravedad demanda el reconocimiento y la intervención colectiva. La indexicalidad no es un fenómeno nuevo en el arte contemporáneo. Como argumentan Rosalind Krauss (1985) y David Company (2003), esta atraviesa a buena parte de las prácticas estéticas del arte que se desarrolló a partir de la década de los sesenta en Estados

* Este artículo es una versión revisada de la ponencia presentada por el autor en el XLII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), llevado a cabo en la Pontificia Universidad Javeriana entre el 12 y el 15 de junio de 2018.

1 En el XLII Congreso IILI, hubo otras dos ponencias relacionadas con la estética forense. Gabriela Nouzeilles presentó una ponencia titulada “Estéticas forenses: fotografía, documento, justicia”. Pablo Domínguez Galbraith, organizador de la mesa *El giro forense en América Latina: la disputa por la verdad pública en el foro*, presentó una ponencia titulada “Estéticas forenses en México: restos, rastros y rostros”. El artículo que aquí se publica hizo parte de esta mesa.

Unidos y Europa, y sin duda podemos también encontrarla en el arte de otras latitudes. Por su parte, María Malagón-Kurka (2010) demuestra que esta estética es recurrente en el arte contemporáneo colombiano que se refiere a las distintas violencias del país. Sin embargo, mi objetivo no es encuadrar lo indexical como una modalidad de la representación artística contemporánea ni inscribir al arte colombiano dentro de esta categoría estética y su correspondiente narrativa geohistórica, sino resaltar su rol en la mediación de la violencia, así como los efectos políticos de esta mediación. Se trata de un arte que, más allá de aludir a contextos o circunstancias reales, interviene en dichos contextos. Es esta una función de la estética indexical que, sin duda, podemos encontrar en el arte de otros contextos, pero que es particularmente relevante en el contexto colombiano.

Antes de pasar a las obras, conviene hacer algunas precisiones sobre la categoría de lo indexical a partir de la semiótica de Charles Sanders Peirce, de donde proviene. El índice, sabemos, es un signo que podemos interpretar como una representación de un existente, en virtud de una conexión “existencial” con este (Peirce, 2012). Según Peirce, “toda” representación —es decir, todo signo que interpretamos en referencia a un objeto o hecho existente, incluso si su existencia es sólo ficcional— depende de elementos indexicales. Debemos tener presente que, cuando Peirce dice “representación”, se refiere a cualquier tipo de referencialidad, de la que la representación mimética es sólo un caso. Contrario a cierta insidiosa noción convencional, la indexicalidad no es una propiedad exclusiva de algunas formas de representación, como la fotográfica; sostener esto, como señala James Elkins, es hacer una lectura reduccionista de Peirce (Lefebvre, 2007).

La distinción que realmente importa a la hora de diferenciar entre tipos de representación es aquella que realizó Peirce en algunos de sus escritos “semeióticos” tempranos entre índice

“directo” (o “regente”) e índice “indirecto” (o “degenerado”).² En el primero, el objeto es la “causa eficiente” del signo, —como en el conocido ejemplo del humo como índice del fuego—. En el segundo, la causalidad es indirecta, mediada por otro signo —como, por ejemplo, en un retrato pictórico, en donde el objeto representado está en contacto con la pintura en virtud de la mediación del pintor—. Señalemos además que las categorías de ícono, índice y símbolo no son excluyentes entre sí, sino que corresponden a tres modalidades de la existencia fenoménica del signo. De hecho, Peirce insiste que toda representación genuina debe contener elementos de las tres modalidades.³

2 Véase *A Syllabus of Certain Topics of Logic*, Peirce (2012), particularmente las secciones “Sundry Logical Conceptions” y “Nomenclature and Divisions of Triadic Relations as Far as They Are Determined”. En el mismo volumen, véase también “The Categories Defended”.

3 Toda representación es un signo “mezclado”, es decir, contiene elementos de varias clases de signos —si se prefiere, toda representación es un signo que contiene varios signos de diversa índole, cuya completa existencia, como es el caso de todo signo, depende de que sean enfocados por un interpretante—. Que una representación contenga íconos, índices y símbolos no significa que contenga todos estos elementos a la vez, sino que estos se manifiestan (o se pueden manifestar) en la “progresión” del nivel fenoménico más inmediato (primeridad) al nivel más abstracto (terceridad), pasando por un nivel intermedio (segundidad). Tampoco podemos obviar que, en el sistema de Peirce, estas tres categorías son sólo una de las tres tricotomías clasificatorias de los signos. La clasificación completa de un signo está compuesta por tres tricotomías: el representamen (cualisigno, sinsigno, legisigno); el objeto (ícono, índice, símbolo) y el interpretante (reume, dicente, argumento). El enfoque sobre las tres categorías del representamen, ignorando a las otras dos tricotomías (como hace el mismo Peirce en algunos textos), tiene un carácter estrictamente heurístico. Véase *What is a Sign?*, Peirce (2012).

En relación a la estética forense, nos interesa la complementariedad de los índices directos e indirectos, y de estos con los registros simbólicos y discursivos. Además, nos interesa un aspecto del índice que ha recibido poca atención: su producción afectiva. En varios lugares de su obra, Peirce deja claro que el rango de efectos semióticos legítimos (o “interpretantes”) de los íconos y los índices incluye sentimientos, o, en términos más contemporáneos, afectos.⁴ En *¿Qué es un signo?*, escribe: “todo aquello que nos asusta o conmueve (*startle*) es una indicación, en cuanto que marca la unión de dos porciones de experiencia” Peirce (2012: 5).⁵ Algunos renglones más abajo, añade: “toda fuerza física reacciona entre dos partículas, de las que cualesquiera puede servir de índice de la otra”.⁶ El índice, particularmente el índice directo, da cuenta de las fuerzas que, habiendo acaecido entre el referente y el signo, han afectado al primero y producido al segundo. Hace esto registrando en nuestros cuerpos como intensidad, sensación o emoción, es decir, como afecto. Si, como sostiene la teoría del afecto que se ha desarrollado bajo el signo de Gilles Deleuze, los afectos son el registro de fuerzas, de intensidades, podemos decir que el índice es un transmisor, o más bien un productor, de afectos: no sólo nos remite a un existente sino que también nos afecta, es decir, nos permite ser conscientes de dicha fuerza “en cuanto fuerza”. En la estética forense, la capacidad persuasiva depende crucialmente de la fuerza afectiva del índice, la cual constituye, por así decirlo, el centro de gravedad de su sentido. En este tipo de arte, la voz de los objetos es ante todo una voz afectiva.

2.

Una estrategia recurrente en el arte contemporáneo es la utilización de objetos encontrados. A veces, el objeto retomado o encontrado remite a un acontecimiento, o a una serie de acontecimientos. Este es el caso de *Lo que quedó* (Imagen 1) de Patricia Bravo, obra realizada en pleno furor de los carros-bomba del Cartel de Medellín. Bravo recorrió durante un año los sitios en donde explotaron varios de los carros-bomba del Cartel de Medellín, recogiendo en ellos toda clase de materiales de desecho. Posteriormente, laminó los restos, creando una serie de doscientas imágenes que, en su conjunto, exhiben una colección heterogénea de materiales y objetos. El valor indexical de estos, es decir, su capacidad de remitir a las explosiones de las bombas en virtud de que son remanentes de estas, no reside sólo en ellos. Los materiales exhiben los efectos de las explosiones, pero por sí solos son insignificantes, o mejor, a-significantes, abyectos. Es sólo con la intervención de la artista que se convierten en signos indexicales, al haber sido rescatados de su abyección y compuestos en una obra de arte que, a través del título, los remite al contexto de las bombas de los años noventa. Gracias a esta intervención, las huellas de las explosiones en los restos se tornan sensibles, transmisores de fuerzas violentas. Los restos y las huellas de las explosiones funcionan como índices directos de dichas fuerzas, en virtud del título de la obra en cuanto índice indirecto de los estallidos de las bombas, indirecto por cuanto la “conexión existencial” con estas está mediada por la acción de la artista.

En otras ocasiones, el objeto retomado remite a personas desconocidas. Dos ejemplos son *Atrabiliarios* (Imagen 2) de Doris Salcedo y *Relicarios* (Imagen 3) de Érika Diettes, dos obras con similitudes temáticas y formales. En *Atrabiliarios*, Salcedo, quizás la artista colombiana que mejor provecho le ha sacado al objeto encontrado, presenta una serie de zapatos

4 Véase *Ideas, Stray or Stolen. About Scientific Writing y The Categories Defended*, Peirce (2012).

5 Traducción propia.

6 Traducción propia.

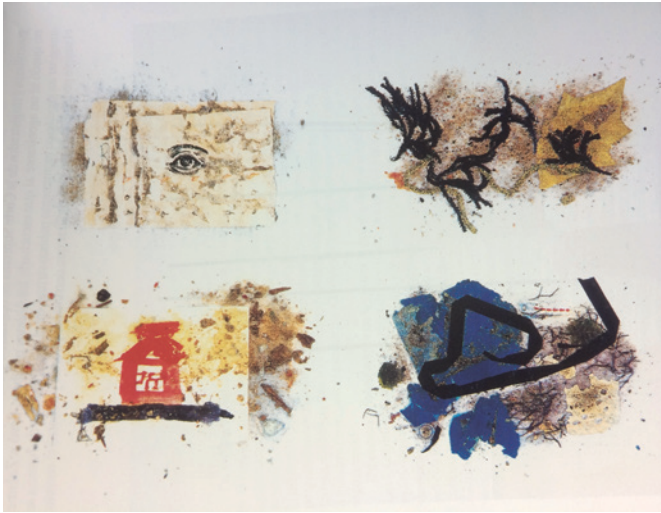


Imagen 1. *Lo que quedó* (detalle). Patricia Bravo (1997).

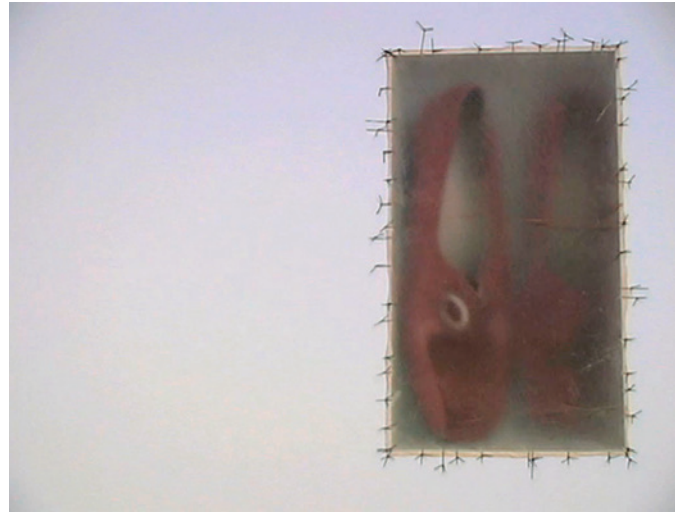


Imagen 2. *Atrabiliarios* (detalle). Doris Salcedo (1992).



Imagen 3. *Relicarios* (detalle). Érika Diettes (2011).

femeninos empotrados en pequeños nichos abiertos en la pared, los cuales recuerdan los osarios de los cementerios. Sobre cada una de las aberturas se encuentra cosida una piel de animal. A corta distancia, los zapatos se ven desgastados; podemos asumir que fueron usados por mujeres reales. Los pliegues y las marcas en los zapatos son índices directos del uso al que fueron sometidos, en tanto que los zapatos remiten a sus dueñas, es decir, son índices indirectos de mujeres ausentes y, en consecuencia, símbolos de las mujeres que han sufrido la violencia del conflicto. La intensidad afectiva es producida por esta doble indexicalidad, por la tensión entre la conciencia que propician de la existencia de las mujeres en el pasado y su inobjetable ausencia en el presente. La transparencia de la piel y la iluminación les dan una cualidad espectral a los zapatos; los desmateralizan, remarcando la ausencia simbólicamente.

La instalación *Relicarios* de Diettes también evoca la ausencia. Lo hace a través de una serie de objetos que pertenecieron a personas desaparecidas y que fueron entregados a la artista por los familiares de estos. La artista suspendió los objetos en unos receptáculos vaciados de tripolímero de caucho, a su vez colocados dentro de urnas de plexiglás y dispuestos en el suelo, de tal manera que el espectador debe agacharse o arrodillarse para ver los objetos. Estos llevan las marcas del uso, del contacto con los cuerpos de sus dueños. En varios de los receptáculos, vemos también fotografías de los dueños o de los seres queridos de personas sin identificar. Estos elementos funcionan como índices directos del uso de los objetos e, indirectamente, como índices de sus dueños. El acto de arrodillarse para contemplarlos simboliza el acto de despedir a los difuntos en el cementerio, cargando la contemplación con los afectos propios de la ausencia y la pérdida.

En ambas obras, los elementos indexicales permiten sentir la ausencia, transmitiéndola como un conglomerado de fuerzas, referencias y significados que nos interpelan no sólo

intelectual sino también sensiblemente. Un postulado de Brian Massumi nos permite entender mejor esta interrelación de elementos. Siguiendo la ontología del afecto de Deleuze, Massumi (2002: 25) propone que la imagen tiene dos niveles: el nivel de la calificación, el cual está determinado por la relación entre la forma y el contenido, y el nivel de la intensidad —el afecto sin calificar—. La relación entre estos niveles “no es de conformidad o correspondencia sino de resonancia e interferencia, de amplificación o debilitamiento”.⁷ Propongo que las tres obras consideradas hasta aquí, así como las obras que consideraremos a continuación, constituyen casos de resonancia y amplificación entre estos dos niveles.⁸ En las dos últimas obras consideradas, una serie de elementos semióticos de diversa índole —los receptáculos que albergan a los objetos, los elementos que los cubren o aíslan, la iluminación, las acciones que los espectadores deben llevar a cabo para contemplarlos, y, crucialmente, los títulos de las obras— ubican las intensidades afectivas producidas por los signos indexicales de carácter directo en el contexto de la ausencia producida por la violencia política. La consecuencia de esta interrelación es la creación de lo que podríamos llamar un vínculo existencial del espectador con dicho contexto.

Otras obras recurren a partes de cuerpos humanos, a veces encontradas, a veces procuradas por el o la artista. Salcedo también ha utilizado esta estrategia estética. La serie *La casa viuda* es un conjunto de obras construidas con objetos como puertas de madera, butacas, retablos de camas y tapas de mesas.

7 Traducción propia.

8 Aquí es necesario hacer una salvedad en relación a la teoría de Massumi: el afecto complejo que emerge de nuestra experiencia de estas obras no corresponde al tipo de intensidad sin calificar privilegiada por Massumi sino un ensamblaje de intensidades y afectos calificados.

Todos están evidentemente desgastados, plausiblemente recuperados de edificaciones abandonadas. A estos materiales se suman huesos humanos en *La casa viuda IV* (Imagen 4), una estrecha puerta de madera es flanqueada por dos fragmentos de cabeceras de cama. Debajo de los vanos de la puerta, Salcedo adhirió con yeso un fragmento de tela y sobre este, dos huesos humanos. En *La casa viuda VI* (Imagen 5), dos puertas de madera han sido partidas a la mitad y dispuestas en un ángulo de noventa grados. Sobre la puerta horizontal la artista colocó una butaca oxidada, la cual descansa sobre dos costillas humanas. *Unland* (Imagen 6) consiste de tres objetos, cada uno creado a partir de dos mesas distintas que han sido unidas para formar una forma alargada. La artista completó las uniones laboriosamente con cabellos humanos e hilos de seda, creando una sensación de precariedad, como si la unión de las mesas pudiera colapsar en cualquier momento.

En estas tres obras de Salcedo, hay una tensión formal en la que el objeto humano juega un papel clave: los huesos y el cabello cumplen una función estructural, aunque de manera precaria. Más allá de esto, la tensión resulta del reconocimiento de que se trata de partes de seres humanos, quienes entregaron parte de su cuerpo en el caso de *Unland* y con toda probabilidad no siguen vivos en el caso de la serie *La casa viuda*. Los fragmentos humanos son índices directos de la violencia y el extrañamiento a los que habrán sido sometidos los cuerpos a los que pertenecieron, de los cuales también son índices. Esta función semiótica, notemos, es afectiva antes que simbólica o icónica: la violencia y el extrañamiento son aprehendidos como intensidad o sensación antes que como idea o concepto. Es sólo en el momento que esta intensidad es encuadrada discursivamente por los títulos de las obras que emerge el sentido, esto es, que el índice se completa: “La casa viuda” es una expresión usada en algunas regiones de Colombia para referirse a los hogares en los que el cónyuge ha sido raptado por la violencia, en

tanto que *Unland* es una palabra inventada por Salcedo para sugerir la idea de desplazamiento. Los distintos elementos semióticos resuenan y se amplifican, en el sentido de Massumi, intensificando y cualificando al afecto.

Rosenberg Sandoval, uno de los artistas colombianos más transgresores de la actualidad, también recurre a partes humanas. En *Emberá-Chamí* (Imagen 7), Sandoval incrustó un par de botas pantaneras con astillas de hueso humano, colocadas, como si fuera poco, en una urna sobre un suelo de huesos. Pero Sandoval ha realizado obras más controversiales que esta. En la vídeo-acción *Caudillo con lengua* (Imagen 8), el artista posa en una morgue con una lengua humana enganchada en el cuello de su camisa, la cual, según dice, perteneció a un periodista asesinado. Se trata de una acción controversial, sin duda, aunque se podría argüir que no es ni más ni menos objetable que el uso de huesos humanos en *Emberá-Chamí* o en las instalaciones de Salcedo. Los huesos y la lengua tienen una función parecida a la que vimos en las obras de Salcedo: indican una violencia ejercida sobre el cuerpo humano, son sus signos. De nuevo, se trata de una violencia que el signo nos permite sentir, no sólo aprehender como idea o concepto, y que adquiere pleno sentido gracias al encuadre discursivo que otorgan los títulos y la información conexa provista por el artista.⁹

9 Sobre la obra más controversial de la serie *Caudillo*, *Caudillo con bebé*, no voy a hablar, por cuanto me parece que cruza límites éticos. Solamente anotemos que hay pocas reseñas críticas de las acciones de Sandoval, lo cual sorprende particularmente en relación a *Caudillo con bebé*. Sólo soy consciente de un artículo de Humberto Junca refiriéndose, no al cuestionamiento ético que podría suscitar los materiales utilizados por Sandoval, sino a la cuestión de si la presentación de obras como las de Sandoval en una galería de arte anula su carácter transgresor. Véase Humberto Junca (2010).



Imagen 4. *La casa viuda IV* (detalle).
Doris Salcedo (1994).



Imagen 5. *La casa viuda V* (detalle). Doris Salcedo (1995).



Imagen 6. *Unland* (detalle). Doris Salcedo (1997).



Imagen 7. *Emberá-Chamí* (detalle). Rosenberg Sandoval (2008).



Imagen 8. *Caudillo con lengua* (detalle). Rosenberg Sandoval (2000-2007).

En estas obras de Salcedo y Sandoval, vemos la misma estrategia forense: tomar partes de cuerpos humanos y colocarlas en un contexto semiótico en el que la afectividad inherente a estos objetos es puesta en relación con la violencia colombiana. La inclusión de partes humanas es afectivamente poderosa, pues, como sugiere Julia Kristeva (2006), los cadáveres, o los fragmentos de cuerpos humanos, están entre aquellos objetos que mayor impacto tienen sobre nuestro sentido de seguridad existencial. De nuevo, esta intensidad afectiva es amplificada a través de los distintos elementos semióticos que acompañan a los índices directos, así como por las connotaciones de estos últimos.

Por último, quiero referirme a un grupo de obras cuya función indexical depende del medio fotográfico: *Aliento* de Óscar Muñoz; *Réquiem NN*, *¿De qué sirve una taza?* y *Silencios* de Juan Manuel Echavarría; y *Signos cardinales* de Libia Posada. La conocida obra *Aliento* (Imagen 9) de Muñoz consta de una serie de diez pequeños discos metálicos. En un principio, el espectador sólo se encuentra con su propia imagen distorsionada; sin embargo, basta un hálito para traer a la existencia las imágenes de individuos anónimos. Estas, evidentemente, han sido tomadas de la prensa. La intensidad afectiva de la obra tiene lugar en este breve momento, cuando el espectador, su rostro cercano a los discos, ve aparecer repentinamente las imágenes de los individuos. Aquí también nos encontramos con una doble indexicalidad: hay, claro está, una conexión causal entre las imágenes fotográficas y los individuos en ellas; pero también, el acto de exhalar materializa una conexión igualmente directa entre el espectador y las imágenes, pues la existencia de estas últimas depende de la agencia del primero.

Juan Manuel Echavarría también ha recurrido a la indexicalidad fotográfica en aras de mediar la violencia del conflicto armado. En la instalación *Réquiem NN* (Imagen 10), vemos una serie de representaciones de osarios sobre las que el artista ha dispuesto imágenes de osarios reales. Al caminar a lo

largo del muro, las imágenes cambian, revelando una serie de intervenciones sobre los osarios. Estos, se puede leer en la ficha adjunta, contienen los restos de difuntos sin identificar, los cuales fueron recolectados y sepultados por los habitantes de Puerto Berrío, quienes los honran a cambio de favores. *¿De qué sirve una taza?* (Imagen 11) consta de una serie de cajas de luz en las que se ven diversos objetos encontrados por el artista en sus incursiones a las zonas rojas del conflicto. *Silencios* (Imagen 12) es una serie de fotografías de gran formato de las ruinas de varias escuelas abandonadas en zonas rojas del conflicto, algunas completamente tragadas por la selva. Estos objetos y espacios presentan una doble indexicalidad: la de las marcas y huellas presentes en y sobre ellos, y la de la imagen fotográfica que representa la facticidad de dichas marcas. Las obras tienen un valor documental y de denuncia, claro está, pero lo que resalta es la sensación de abandono, olvido y desarraigo que transmiten y, en el caso de *Réquiem NN*, del esfuerzo de los habitantes locales por vencer al olvido. Las historias detrás de los objetos no son narradas, sino sugeridas; aquí lo forense consiste en producir afectos capaces de motivar al espectador a imaginarse estas historias.

Signos cardinales (Imagen 13) de Libia Posada es una fotoinstalación compuesta por una serie de doce fotografías a blanco y negro que muestran las piernas de varias personas desplazadas. Aunque no se trata de objetos retomados o encontrados, las imágenes, de escala amplia, hacen que las piernas, fragmentadas a la altura de la rodilla, parezcan objetos escultóricos. Contribuyen a esta impresión la disposición a la altura del suelo y el espacio aséptico, reminiscente de una sala de hospital, o quizás de una morgue. Al acercarse, el espectador ve trazadas sobre las piernas una serie de líneas y dibujos cartográficos. La tabla de convenciones que acompaña a las imágenes indica que se trata de recorridos realizados a pie, probablemente rutas de desplazamiento forzado. Sin embargo, lo más llamativo de las imágenes

son las marcas grabadas sobre las pieles: arrugas, manchas, moretones, uñas rotas, venas varicosas. Se trata de la carne y la piel como superficies de inscripción de fuerzas. Como quizás diría Deleuze, vistas a corta distancia son imágenes hápticas, en las que el ver y el sentir se mezclan: sentimos las fuerzas que han afectado a los dueños de las piernas. Hay aquí una triple indexicalidad: la indexicalidad de la imagen fotográfica remite a personas realmente existentes; la indexicalidad de las marcas sobre las piernas, directa como la primera y de la cual depende, nos transmite la sensación de las fuerzas que han afectado a los cuerpos. Por último, la indexicalidad de los trazos cartográficos, esta indirecta, nos remite al desplazamiento forzado. Lo forense consiste en colocar esta triple indexicalidad al servicio de la evocación de las historias y penurias de los desplazados, de las injusticias a la que han sido sometidos.

3.

La adopción de una estética forense para referirse a las violencias del país puede verse como una respuesta de los artistas a lo que se ha percibido como excesos de las estrategias figurativas y documentales de las artes visuales de décadas anteriores. Como sugieren autores como José Roca y Silvia Suárez (2012), los artistas contemporáneos han procurado evitar las tácticas de *shock* de parte del arte, la fotografía y el cine social anterior —las cuales, en sus aproximaciones a la violencia menos afortunadas, fueron acusadas de cooptar el sufrimiento de las víctimas y de “pornomiseria”—. Aunque los artistas que adoptan las estéticas forenses pueden en ocasiones exponerse a acusaciones de este tipo (este es el caso, por ejemplo, de Rosemberg Sandoval), la mayoría de las veces se trata de intervenciones cuya sutileza deriva, precisamente, del intento de captar la violencia y sus efectos en cuanto fuerzas, en vez de actos o hechos a representar.



Imagen 9. *Aliento* (detalle). Óscar Muñoz (1995-2002).



Imagen 10. *Réquiem NN*. Juan Manuel Echavarría (2009).

Imagen 11. *De qué sirve una taza* (detalle).
Juan Manuel Echavarría
(2014 al presente).



Imagen 12. De la serie
Silencios. Juan Manuel
Echavarría (2010).





Imagen 13. De la serie *Signos cardinales*. Libia Posada (2010).

Los elementos indexicales de las obras vinculan al espectador con los contextos vivenciales de la violencia, y este vínculo es ante todo un vínculo afectivo. Esto tiene implicaciones políticas —aquí debemos mencionar que, aunque algunas de ellas han circulado sobre todo en el exterior, todas han sido presentadas en Colombia—. Le constará a muchos colombianos que ha existido una perniciosa naturalización de la violencia en el país. Recientemente, han aparecido investigaciones que apoyan esta percepción. En el reporte *¡Basta ya! Memorias de guerra y dignidad*, los investigadores del Centro Nacional de Memoria Histórica (2013) argumentan que el conflicto armado tuvo el efecto poco reconocido de naturalizar la violencia en las relaciones cotidianas, naturalización que subyace a la incapacidad de la sociedad colombiana de afrontar el legado social del conflicto. Pero quizás la mejor aproximación a esta dinámica es a través del concepto de “banalidad de la violencia” de Daniel Pécault, el cual hace eco de la “banalidad del mal” de la que habla Hanna Arendt. Según Pécault (2003), la heterogeneidad, irregularidad, extensión y relativa baja intensidad de las “tres violencias” que han aquejado al país han llevado a que estas sean asimiladas por el estado y la sociedad. La violencia en Colombia no ha sido tan brutal y aniquiladora como fueron, por ejemplo, las grandes guerras del siglo XX; su fuerza ha sido mucho más débil, no obstante la duración del conflicto armado y la persistencia de la violencia del narcotráfico. No se trata de negar el horror de la violencia que el país ha vivido sino de notar que, en general, la violencia, particularmente aquella producida por el conflicto, no ha puesto en crisis la sensación de normalidad sino que la ha transformado. La violencia no ha sido vivida como una catástrofe sino como un aspecto normal de la vida cotidiana, presente en el lenguaje y el comportamiento de muchas personas. La naturalización de la violencia ha hecho que muchos sean indiferentes a ella, especialmente en las grandes ciudades; como sugieren varios investigadores, esta

naturalización ha llevado a la generalización de la apatía hacia la historia de la violencia y el sufrimiento de sus víctimas, particularmente en las grandes ciudades (Lira, 2010; Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013; Gordillo, 2014). Se trata de una apatía que fue particularmente insidiosa en las dos décadas pasadas, pero que indudablemente sigue existiendo.

En este contexto, realizar intervenciones estéticas que propicien una vinculación significativa y, sobre todo, afectiva, con las historias, las víctimas y las consecuencias sociales de las distintas violencias que han aquejado al país, puede contribuir a la desnaturalización de la violencia y a la transformación de la apatía en compromiso. Claro está, otras estrategias estéticas también pueden propiciar dicho vínculo, pero la particularidad de la estética forense está en la fuerza afectiva de la indexicalidad. Esta posibilidad de la estética forense no sólo tuvo relevancia en la época del conflicto, sino que también es relevante en esta nueva etapa del “posconflicto”, en la que la reconstrucción del pasado, el reconocimiento y la reparación de las víctimas, la superación de las profundas divisiones sociales del país y la solución de las causas estructurales de la violencia siguen siendo, en buena medida, tareas pendientes. ✕

REFERENCIAS

- Aristóteles (1999). *Retórica*. Madrid: Gredos.
- Company, D. (2003). *Art and Photography*. Londres: Phaidon Press.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2013). *¡Basta ya! Colombia, memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Gordillo, C. (2014). *Seguridad Mediática: la propaganda militarista en la Colombia contemporánea*. Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- Lefebvre, M. (2007) “The Art of Pointing: On Peirce, Indexicality and Photographic Images”. En Elkins, J. (ed.) *Photography Theory*. Nueva York: Routledge.
- Junca, H. (2010). “Acciones para la venta”. En *Revista Arcadia*.
- Krauss, R. (1985). “Notes on the Index: Seventies Art in America”. En *Image & Narrative*, vol. 3, núm. 4, pp. 68-81.
- Kristeva, J. (2006). *Poderes de la pervisión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Madrid: Siglo XXI.
- Lira, E. (2010). “Trauma, duelo, reparación y memoria”. En *Revista de Estudios Sociales*, núm. 36, pp. 14-28.
- Malagón-Kurka, M. (2010). *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
- Pécault, D. (2003). *Violencia y política en Colombia. Elementos de reflexión*. Medellín: Hombre Nuevo.
- Peirce, C. (2012). *Philosophical Writings of Pierce*. Vol. II. Nueva York: Dove.
- Roca, J. y S. Suárez (2012). *Transpolítico. Arte en Colombia 1992-2012*. Barcelona: Lunwerk.
- Weizman, E. (2012). *Mengele's Skull: The Advent of a Forensic Aesthetics*. Berlín: Sternberg Press.