

## TEXTOS Y CONTEXTOS

The War We Have not Seen: **La guerra que no hemos visto:**  
*See, Signify and Narrate Beyond* **ver, significar y narrar más allá**  
*Terrorism* **del terrorismo**

RECIBIDO • 22 DE AGOSTO DE 2019 ■ ACEPTADO • 6 DE NOVIEMBRE DE 2019

RODRIGO ROSAS/INVESTIGADOR Y ARTISTA VISUAL ■  
 roroto31@gmail.com ■  
 ■

## PALABRAS CLAVE

arte ■  
 guerra ■  
 Colombia ■  
 terrorista ■  
 Álvaro Uribe ■

## KEYWORDS

art ■  
 war ■  
 Colombia ■  
 terrorist ■  
 Álvaro Uribe ■

## RESUMEN

El presente texto busca realizar un análisis crítico de cómo a través y desde el arte se pueden construir proyectos e imágenes que disloquen las categorías e imaginarios construidos por estados gore. Se tomará como estudio de caso la exhibición del proyecto *La guerra que no hemos visto* realizada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo), Colombia, en 2009. A través del estudio de su articulación con el Mambo y su posterior inserción en la hegemonía política configurada por el entonces presidente Álvaro Uribe Vélez, se examinará la forma en la que se construyen los significados del proyecto como una oposición a la categoría de “terrorista”, así como la necesidad de leer estos objetos a través de sus articulaciones para entender sus disputas en la hegemonía más allá del museo.

## ABSTRACT

*This text aims at a critical analysis of how projects and images can be constructed through and from art, which dislocate the categories and imaginaries built by Gore States. The exhibition of the project The War that We Have not Seen at the Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo) in 2009, will be taken as a case study. Through the study of its articulation with the Mambo and its subsequent insertion in the political hegemony configured by president Álvaro Uribe Vélez, I will examine the way in which the meanings of the project are constructed in opposition to the category of “terrorist” consolidated during the Uribe presidential period, as well as the need to read these objects through their articulations, in order to understand their disputes within hegemony beyond the museum.*

## Introducción

Los estados gore construyen imaginarios, conceptos y discursos que permean la concepción y la construcción del mundo. Implementan categorías ambiguas que permiten ser semantizadas de acuerdo con lo que el Estado necesite definir como subversivo o amenaza, justificando desde un plano discursivo la eliminación de cualquier cuerpo que no resulte integrable a su proyecto. Tal es el caso de la construcción del terrorista. A través de estas estrategias los cuerpos pueden ser eliminados en pro de la seguridad nacional. ¿Cómo resistir desde el arte?

La primera estrategia identificada es construir y mostrar imágenes otras que permitan la desestabilización de los conceptos del Estado. La segunda, articular junto con los museos espacios de visibilidad, disputa y enunciación de cuerpos otros negados. Por último, analizar dichas producciones desde categorías que permitan entender su incidencia fuera del museo. Se ocupará el proyecto *La guerra que no hemos visto* como estudio de caso, dado que logra articular una oposición sobre la categoría “terrorista” configurada durante el mandato de Álvaro Uribe Vélez en Colombia. ¿Cómo funciona la política de estos objetos? ¿Qué clase de fricciones presentan y representan a los estados gore?

## Terrorismo y capitalismo gore

El ascenso del binomio globalización-neoliberalismo generó una nueva forma de identidad basada en el consumo y convirtió el concepto de nación en un producto cultural capaz de ser comercializado. Los estados, al ser desbordados, crearon una nueva clase política: los empresarios y un nuevo modelo de Estado regulador: el mercado-nación. En el Tercer Mundo estos procesos tomaron otro rumbo debido a su pasado colonial, las endeble estructuras de poder y la corrupción imperante. Con gobiernos desbordados, la nueva clase política de empresarios corruptos y los capos del narco iniciaron una disputa por el poder y el control de la circulación de mercancías en medio de un Estado hiperconsumista y violento, un Estado gore. Estos estados configuran zonas grises donde no existía una clara definición de las mercancías y la vida, los empresarios y los narcotraficantes, lo lícito y lo ilícito.<sup>1</sup> Los estados gore construyen categorías de ciudadanos que representan una amenaza a la seguridad, con lo que se justifica la ampliación de poderes autoritarios

---

<sup>1</sup> Véase Sayak Valencia, *Capitalismo gore*, México, Paidós, 2016.

y el ejercicio de políticas fascistas. Tal es el caso de la figura del terrorista<sup>2</sup> a escala global.

El terrorismo es un instrumento privilegiado de los poderes totales y autoritarios. Se manifiesta en ellos como *terrorismo de Estado* y ha sido ampliamente utilizado a lo largo del siglo XX. Incluso es posible afirmar que la mayor cantidad de víctimas del terrorismo proviene de esta modalidad dados los enormes recursos represivos con los que cuenta el aparato estatal. La llamada guerra antiterrorista es un ejemplo de esto, ya que, en lugar de desactivar el terror, ella misma es un artefacto global de terror corporativo-estatal que utiliza la potencia militar de los estados centrales para presionar sociedades, amedrentarlas e inmovilizarlas.<sup>3</sup>

Diversas organizaciones internacionales en materia de seguridad y la Organización de las Naciones Unidas a lo largo del tiempo han definido el terrorismo y construido políticas para que se defina de acuerdo con la intencionalidad de sus autores, lo que deja un espacio muy amplio a la interpretación del juez y del Estado y facilita la manipulación de las leyes. Por ejemplo, en 2004 la Comisión Europea incluía en su tipificación de terrorismo: “Cualquier desestabilizador de estructuras políticas fundamentales, constitucionales, económicas o sociales de un país o una organización internacional”.<sup>4</sup> Esta ambigüedad permite que cualquier práctica antisistémica pueda considerarse una forma de desestabilización de las estructuras políticas y por ende terrorismo.

“La imprecisión en la definición del terrorismo, su vaguedad y su amplitud no son un error sino la clave para

poder incluir en la acusación de ‘terroristas’ desde grupos insurgentes con prácticas e ideologías variadas hasta actividades completamente pacíficas”.<sup>5</sup> Así se justifica la ampliación de los poderes del ejército, la erradicación de cualquier práctica que represente una oposición al Estado y ejercer la violencia a quien considere potencial terrorista. En otros términos, “la figura del terrorista —en tanto categoría difusa que puede incluir a muchos ‘otros’ étnicos, políticos, religiosos— encarna al *Otro* de nuestro tiempo”.<sup>6</sup> De esta forma toda violencia no estatal resulta terrorista y toda violencia estatal, justificada como antiterrorismo, es automáticamente legitimada.

## Terrorismo y Estado de excepción como mecanismos de control estatal en Colombia

El 9 de abril de 1948 fue asesinado el líder del partido liberal Jorge Eliécer Gaitán, hecho nombrado por la historiografía colombiana como *El bogotazo*, y que inauguró un periodo de diez años de *La violencia*. A partir de *El bogotazo* se dinamizaron una serie de violencias que han permeado en la sociedad colombiana. El conflicto armado en este país no se puede resumir como una disputa por el poder entre conservadores y liberales, es un entramado complejo<sup>7</sup> de grupos paramilitares, guerrilleros, narcotraficantes, el Estado y la población civil, que siendo víctimas y victimarios de desapariciones y falsos positivos, entre otras tácticas, disputan territorios, controles de mercancías, representación política y el poder estatal.<sup>8</sup> Estas dinámicas en torno a la violencia sobre los cuerpos y disputas políticas, han constituido un Estado gore. En este estadio del capitalismo del sur global es donde se configura y desarrolla la plataforma de argumentos y políticas públicas sobre las que se cimentó el periodo presidencial del ex mandatario Álvaro Uribe Vélez (2002-2006 y 2006-2010).

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>7</sup> Véase Grupo de Memoria Histórica, *Trujillo. Una tragedia que no cesa. Primer informe de memoria histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación*, Bogotá, Planeta, 2008.

<sup>8</sup> Véase Orlando Melo, *Historia mínima de Colombia*, México, El Colegio de México, 2017, y Palacios, Marco, *El café en Colombia 1850-1970. Una historia económica, social y política*, México, El Colegio de México, 2002.

<sup>2</sup> El origen del terrorismo como concepto y mecanismo de represión es una respuesta ante la desaparición del “enemigo” comunista, cuyo debilitamiento era ostensible desde antes de la caída de la URSS, que diluyó la legitimidad de la intervención armada en el ámbito internacional. Fue necesario, por lo tanto, fijar un nuevo enemigo, construir la figura de un oponente peligroso de localización imprecisa y potencia indefinida. Aunque en ese momento el narcotráfico pareciera el enemigo necesario era una industria con demasiados intereses económicos, como consecuencia esta nueva figura del “enemigo” fue orientándose hacia la construcción del peligro terrorista, que se consolidó en Estados Unidos durante la década de 1990 como una amenaza a la seguridad global. Véase Pilar Calveiro, *Violencias de Estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*, México, Siglo XXI, 2012.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 81.

Álvaro Uribe convoca a respaldar popularmente un proyecto político de derecha, cuyos principios básicos se sustentan en el orden, la institucionalidad y las libertades privadas. Desde este terreno, el actor manifiesta su oposición a otros discursos políticos que, según él, desde la democracia asumen posturas débiles, laxas y “arrodilladas”, las cuales se han constituido como caldo de cultivo para el aumento del accionar terrorista. Precisamente, este es el escenario desde el cual se legitima la idea de un enemigo único para la nación, el “terrorismo”, despojado de cualquier rasgo de beligerancia o carácter político. Con esto también se da la negación de la existencia de un conflicto armado interno en Colombia y, de paso, la invisibilización de la generación de víctimas producto de este. “Este conflicto no tiene solución. La única solución es confrontar y ganar”.<sup>9</sup>

La categoría terrorista en el programa de gobierno de Uribe impide reconocer la guerra, invisibiliza la existencia de víctimas y permite la ampliación indefinida de los poderes del Estado. El vencer al terrorismo<sup>10</sup> dentro del programa del mandatario consistía en recuperar la tranquilidad, sin embargo “la fórmula para alcanzar estas metas es vincular a los ciudadanos a las estrategias de combate de los grupos armados ilegales mediante la colaboración, información y cooperación con la fuerza pública, que es la única que puede tener el monopolio legítimo de las armas”.<sup>11</sup> Esto establece una dinámica de exclusión en dos grupos.

Los primeros, el Estado con la autoridad para tener el monopolio de las armas, y que es víctima del terrorismo. Los segundos, los terroristas o grupos violentos a quienes se les debe imponer una resistencia. Así, desde su investidura de líder, Uribe convoca a la “unidad nacional contra la violencia y el terrorismo” e insta a

quienes se identifican con dicha fórmula a participar activamente en la lucha para vencer a estos grupos. La ideología determina actitudes de grupo. La actitud de este grupo debe ser la de informar, colaborar y cooperar con las autoridades estatales.<sup>12</sup>

Durante los dos periodos presidenciales de Uribe se construyó un programa de Estado basado en el corporativismo fascista: el gobierno daba licencia para que organizaciones civiles asumieran tareas propias del gobierno pero bajo su orientación. De estas licencias se desprendieron las llamadas Cooperativas de Vigilancia y Seguridad Privada para la Autodefensa Agraria, mayormente conocidas como Convivir,<sup>13</sup> cooperativas legales de autodefensa encargadas de luchar contra de la insurgencia. El Estado las articuló con el objetivo de recuperar el poder hurtado por los grupos insurgentes y para gestionar la violencia y las dinámicas del hacer morir.<sup>14</sup>

A partir de las Convivir y de la figura del terrorista se instauró un Estado de excepción, una guerra civil legal que permitía la eliminación física de adversarios políticos y de categorías de ciudadanos que no resultaban integrables en el sistema político.<sup>15</sup> Esto justificó una militarización de la vida y generó una paranoia social y violaciones a los derechos humanos de cualquier ciudadano que no fuera “adecuado” para el sistema político. El Estado de excepción es un momento en el cual el derecho se suspende para garantizar su continuidad en un régimen político determinado.

Dentro de esta plataforma política se aprobó la Ley de Justicia y Paz (ley 95 de 2005) con el objetivo de establecer una regulación que permitiera y posteriormente normalizara el proceso de desmovilización de paramilitares para reincorporarlos en la sociedad. “Con la Ley de Justicia y Paz el concepto de *derecho a la verdad*

<sup>9</sup> Francisco Pabón, “Análisis crítico del discurso sobre conflicto armado y desarrollo en los presidentes Álvaro Uribe Vélez y Juan Manuel Santos en Colombia entre los años 2002 y 2013”, *CIFE*, año 17, núm. 27, 2016, p. 98.

<sup>10</sup> Uribe, al pronunciarse contra el terrorismo seguía la agenda geopolítica dictada después del 11 de septiembre por los Estados Unidos por el entonces presidente George W. Bush. Cabe señalar que los atentados del 11 de septiembre de 2001 permitieron pasar de la construcción previa del “enemigo terrorista” a la declaración de guerra en su contra.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>13</sup> La reglamentación de las Convivir se realizó durante el mandato del presidente Emilio Samper, y aunque es difícil estimar su número total se calculan más de 120 mil miembros, quienes tenían legalmente el derecho a portar armas y equipos de comunicación de uso exclusivo de las fuerzas militares para proteger y colaborar con la fuerza pública en la lucha contrainsurgente. Cabe señalar que las Convivir tenían su principal epicentro en Antioquia, donde Álvaro Uribe fungía como gobernador.

<sup>14</sup> Véase Achile Mbembe, *Necropolítica*, España, Melusina, 2011.

<sup>15</sup> Véase Giorgio Agamben, *Estado de excepción. Homo sacer II, I*, Madrid, Adriana Hidalgo Editora, 2005.

se diseminó con dos nuevos sentidos: la *verdad jurídica* y la *verdad histórica*. Mientras que la primera quedó en manos de las autoridades judiciales y se convirtió en uno de los aspectos más críticos de la aplicación de la Ley, la segunda quedó en manos de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación”.<sup>16</sup>

Esta ley, que se planteó como un primer paso al proceso de la desmovilización de la guerrilla y como una primera etapa de la justicia transicional en Colombia, abrió un espacio que permitió incorporar y pensar oficialmente la memoria como dispositivo de la justicia transicional. La Ley de Justicia y Paz resultó en la desmovilización de treinta mil paramilitares en todo Colombia. Ochenta de ellos participaron en el proyecto de *La guerra que no hemos visto*.

## Hacer ver, significar y narrar *La guerra que no hemos visto*

Juan Manuel Echavarría, artista y gestor colombiano, a través de la Fundación Puntos de Encuentro<sup>17</sup> realizó a lo largo de dos años cuatro talleres<sup>18</sup> con ex combatientes de diversas facciones del conflicto armado en Colombia: las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia

<sup>16</sup> Juan Pablo Vera, “Memorias emergentes: las consecuencias inesperadas de la Ley de Justicia y Paz en Colombia (2005-2011)”, *Estudios Socio-Jurídicos*, vol. 2, núm. 17, 2014, p. 17.

<sup>17</sup> La Fundación Puntos de Encuentro fue creada en 2006 por iniciativa de Juan Manuel Echavarría. Es una organización sin fines de lucro que trabaja por el desarrollo, la reconstrucción y el fortalecimiento del tejido social en comunidades afectadas por el conflicto armado. Una de sus principales líneas de acción es fortalecer la memoria histórica a partir del arte.

<sup>18</sup> Se organizaron cuatro talleres: el primero con ex combatientes de las AUC; el segundo con ex combatientes de las FARC; el tercero con los soldados del Ejército Nacional heridos en combate, y el cuarto con mujeres excombatientes de las FARC. Cada taller estaba conformado por aproximadamente veinticinco ex combatientes, constantes y muchos otros que asistían de manera intermitente. Todos ellos habían engrosado las filas de estos ejércitos por periodos de tres, cinco, diez y hasta dieciséis años de sus vidas, algunos desde que tenían escasos ocho años de edad. Cada taller duró aproximadamente ocho meses. Véase Fernando Grísales, “La guerra que no hemos visto”, en Juan Manuel Echavarría *et al.*, *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica*, Bogotá, Fundación Puntos de Encuentro, 2009, p. 223.

<sup>19</sup> Existe un antecedente de este proyecto que fue *Memoria pintada: los colores de la verdad* (2007) presentado en la Casa de Cultura la Ceja (Antioquia, Colombia) e impulsado por la organización Concudadanía. Echavarría asistió a la exhibición y pensó en la posibilidad de extender y profundizar en el potencial del proyecto. De ahí surgió *La guerra que no hemos visto*. Véase Daniel Villamizar, “Historias contadas a muchas manos” en *ibid.*

(FARC),<sup>20</sup> las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC),<sup>21</sup> el Ejército de Liberación Nacional (ELN)<sup>22</sup> y las Fuerzas Militares de Colombia (FFMM).<sup>23</sup> Los participantes crearon pinturas donde plasmaban sus memorias de la guerra. “El objetivo de estos talleres no fue enseñarles a pintar sino abrir un espacio de conversación y de confianza que les permitiera pintar sus historias personales en la guerra”.<sup>24</sup> Para la curadora del proyecto, estas imágenes “son registro de la subjetividad de estos actores de la guerra y de los datos del subconsciente que impregnan el manejo de sus códigos visuales”.<sup>25</sup>

En 2009 el Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo)<sup>26</sup> exhibió una selección de 90 de las 420 pinturas realizadas por los ex combatientes. Las obras parecían de una factura inocente, sin embargo eran historias realizadas por víctimas-victimarios<sup>27</sup> plasmaban los horrores de la guerra: torturas, desapariciones,

<sup>20</sup> Es una organización guerrillera insurgente y terrorista de extrema izquierda de inspiración marxista-leninista conformada en 1964, en Colombia es considerada un grupo terrorista.

<sup>21</sup> Surgió en 1990, fue una organización paramilitar de extrema derecha y contrainsurgente, es uno de los grupos criminales más sangrientos y que ha dejado el mayor número de víctimas contabilizadas en el país. Su objetivo era combatir a grupos políticos de izquierda legales e ilegales como las FARC.

<sup>22</sup> Es una organización guerrillera insurgente de extrema izquierda que surgió en 1964. Se define como de orientación marxista-leninista, tiene una fuerte influencia de la teología de la liberación, es considerada una organización terrorista en diversos países.

<sup>23</sup> Conjunto de instituciones castrenses que se encargan de la defensa de la extensión territorial colombiana en cuanto a su parte aérea, terrestre y marítima que hacen parte del país; están bajo el planeamiento y dirección estratégica del Comando General de las Fuerzas Militares de Colombia, cuyo comandante en jefe es el Presidente de la República de Colombia.

<sup>24</sup> En los talleres participaron ochenta ex combatientes, diecisiete ex miembros de las AUC, treinta ex guerrilleros de las FARC, un ex guerrillero del ELN, catorce mujeres ex guerrilleras de las FARC y dieciocho desmovilizados del Ejército Nacional de Colombia. Información tomada del catálogo de la exhibición.

<sup>25</sup> Véase Ana Tiscornia, “Sacando la guerra de la abstracción. Conversación Ana Tiscornia-Juan Manuel Echavarría”, en Juan Manuel Echavarría *et al.*, *La guerra que no hemos visto, op. cit.*, pp. 32-78.

<sup>26</sup> El proyecto fue itinerado por diversos recintos a nivel internacional, algunos de ellos son el Kunstmuseum Bochum, Bochum, Alemania (2014), la 12 Bienal de Cuenca, Cuenca, Ecuador (2014), el Göteborgs Konsthall, Göteborg, Suecia (2012) y el The Patricia and Phillip Frost Art Museum, Miami, Florida (2012).

<sup>27</sup> Uso el binomio víctima-victimario para alejarme de una diferenciación moral y caer en una victimización de los sujetos. Muchos de los ex combatientes se unieron a las diversas facciones del conflicto armado cuando eran niños y varios de ellos bajo represalias. De esta forma la frontera de víctima y victimario se desdibuja, lo que hay son cuerpos y sujetos en medio de un sistema de administración de la muerte.

masacres, cercenados, entre otras estrategias de muerte. Estos objetos en el espacio de exhibición se presentaban como huellas que testimoniaban las acciones de los agentes que participaron en la guerra, o en otras palabras, índices<sup>28</sup> de la guerra en Colombia.

Para Ana Tiscornia “La ingenuidad del lenguaje utilizado es información que nos remite, entre otras cosas, al limitado acceso a la educación de estos actores”.<sup>29</sup> Esta categoría que enmarca y describe un primer acercamiento a las pinturas conlleva una complejidad “¿cómo pintar cuando no se sabe pintar? Si un niño pequeño lo hace, con no menor habilidad lo puede hacer un adulto. El resultado previsible es naif o ingenuo”,<sup>30</sup> sin embargo, “se puede ser ingenuo en los modos de dibujar, colorear o componer, pero no en el tema”.<sup>31</sup>

Estas pinturas se comportan como objetos naifs en un sentido formal, sin embargo resulta inverosímil pensarlos en términos de ingenuidad cuando los sujetos que enuncian y hacen ver la guerra son los agentes que participaron y cometieron actos violentos. El categorizar estas pinturas como naif determina una lectura específica basada en que el sujeto no sólo es ingenuo al pintar, sino que existe una ingenuidad en sus acciones; un sujeto sin juicio crítico propio. El peligro de ocupar esta categoría radica en no reconocer y minimizar la responsabilidad del autor dentro del conflicto armado.

En la sala de exhibición al lado de cada pintura existía un vacío donde debía ir colocado un texto con el testimonio de los excombatientes, “los vacíos en esta muestra no son descuidos sino construcciones que apuntan tanto a remarcar las limitaciones de la palabra como a señalar los riesgos del silencio”.<sup>32</sup> Mostrar los testimonios y la identidad de los autores representaba un peligro, aún continuaba el conflicto armado. En la exhibición los silencios y las pinturas se articulaban para hacer ver una guerra que el Estado colombiano no reconocía.

El Mambo durante la exhibición de *La guerra que no hemos visto* estaba dispuesto como un cubo blanco.<sup>33</sup>

<sup>28</sup> Véase Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America”, *October*, Estados Unidos, vol. 3, 977, p. 69.

<sup>29</sup> Ana Tiscornia, “La guerra que no hemos visto”, en Juan Manuel Echavarría et al., *La guerra que no hemos visto. op. cit.*, p. 28.

<sup>30</sup> Álvaro Medina, “Confesiones pintadas y autoría en dos niveles”, en *ibidem*, p. 68.

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> Ana Tiscornia, “La guerra que no hemos visto”, en *ibidem*, p. 24.

<sup>33</sup> Alfred Barr a finales de la década de 1920 incorporó a la con-

figuración del espacio museográfico del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York nuevas disposiciones formales, entre ellas pintar el espacio de colores neutros y claros, dar una secuencia al montaje de la obra y la incorporación de las fichas técnicas para mostrar las características físicas de la obra y como una forma de explicitar el guión curatorial. El denominado cubo blanco es forma curatorial predominante del arte moderno que ha sido exportado con éxito a través de los museos del mundo. Véase Jonathan Feldman, “Modernidad/posmodernidad: dos casos museísticos”, *ASRI Arte y sociedad. Revista de investigación*, vol. 9, octubre 2015, Argentina, p. 3.

“En esta configuración museográfica la estrategia del museo es doble y simultánea: borramiento y neutralización del contexto original, y negación e invisibilización del dispositivo de exhibición”.<sup>34</sup> A partir de ambas estrategias el Mambo construyó una configuración museográfica desde una tabula rasa, un “espacio puro” del contexto exterior en el museo. Con este “aislamiento de la realidad” brindó a los objetos artísticos un marco de sentido, se estableció un lugar, un significado y una mirada específica. Hablamos del “efecto del museo”.<sup>35</sup> En este sentido, el museo puede elegir mostrar los objetos descontextualizados o hacer hincapié en su momento de producción, porque funge como un aparato regulador del ver, del significar y del narrar, y produce una subjetividad específica en torno a las imágenes, se comporta como un dispositivo.<sup>36</sup>

En *La guerra que no hemos visto* la configuración del museo como cubo blanco permitió potenciar la naturaleza de índice de los objetos al construir una representación y una mirada específica del conflicto armado colombiano: los horrores de la guerra. A lo largo de los talleres se produjeron un total de 420 cuadros; entre las pinturas realizadas abundaban imágenes como Mickey Mouse, Winnie Pooh, palomas de la paz, paisajes idílicos y, sobre todo, recuerdos de infancia.<sup>37</sup> De esos 420

figuración del espacio museográfico del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York nuevas disposiciones formales, entre ellas pintar el espacio de colores neutros y claros, dar una secuencia al montaje de la obra y la incorporación de las fichas técnicas para mostrar las características físicas de la obra y como una forma de explicitar el guión curatorial. El denominado cubo blanco es forma curatorial predominante del arte moderno que ha sido exportado con éxito a través de los museos del mundo. Véase Jonathan Feldman, “Modernidad/posmodernidad: dos casos museísticos”, *ASRI Arte y sociedad. Revista de investigación*, vol. 9, octubre 2015, Argentina, p. 3.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>35</sup> Véase Svetlana Alpers, “The Museum as a Way of Seeing”, en Ivan Karp y Steven D. Lavine, *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 25-32.

<sup>36</sup> Giorgio Agamben denomina dispositivo a cualquier cosa que tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas y los discursos de los seres vivientes. En estos procesos los dispositivos generan una configuración de sujeto, es decir, es el resultado del cuerpo a cuerpo entre los vivientes y los dispositivos. Giorgio Agamben, *Qué es un dispositivo. Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino*, Madrid, Adriana Hidalgo Editora, 2014, p. 18.

<sup>37</sup> Véase Alejandro Gamboa, “Victimas del arte”, *Reconocimientos a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia 2015-2016*, núm. 12, 2017, Colombia, p. 17.

cuadros se seleccionaron y expusieron noventa, ninguno de ellos con referencia a paisajes idílicos, Mickey Mouse o recuerdos que no fueran de la violencia. ¿Por qué esta selección? La respuesta, según Juan Manuel Echavarría, es que “el Mickey Mouse no revela nada sobre la guerra, porque hay que revelar es la atrocidad de la guerra. [...] A mí personalmente me interesaba era esa cosa tan dura y tan difícil de hacer conciencia y confrontarse con su víctima, confrontarse con su memoria. Ese era el sentido del taller, el punto final al que íbamos con el proceso era que nos contaran sobre la guerra”.<sup>38</sup>

El museo puede hacer ver los objetos descontextualizados o hacer hincapié en su momento de producción. *La guerra que no hemos visto* hacía énfasis en el proceso de elaboración de las obras con el objetivo de establecer la relación índice-referente para enunciar las condiciones materiales, históricas y culturales de lo que es la guerra en Colombia. Sin embargo, el momento de producción de las pinturas no se ubica en los talleres realizados por la Fundación Puntos de Encuentro. Esta exhibición nos muestra una guerra descontextualizada que hace visibles sólo los horrores pero invisibiliza los agentes y demás sujetos que participan en el conflicto armado. *La guerra que no hemos visto* en el Mambo no nos deja ver más allá del horror.

No obstante, si entendemos el Mambo como un articulador<sup>39</sup> entre los objetos y la hegemonía,<sup>40</sup> la exhi-

bición de *La guerra que no hemos visto* abrió un espacio de relativa autonomía dentro del mundo de la cultura visual donde las pinturas se hicieron visibles ante el Estado. El museo, entonces, es un espacio de enunciación que se articula con las pinturas de los ex combatientes, deja de ser un lugar estable para configurar una zona gris de constantes articulaciones donde se abren campos de disputa y problematizaciones; su naturaleza de dispositivo permite construir una subjetividad en torno a la guerra. Hizo visible la complejidad del conflicto armado que el Estado se niega a reconocer e inaugura una narrativa dentro del periodo de justicia transicional: las memorias de los ex combatientes

## 2009: *La guerra que no hemos visto*: dispositivo de habla

En 2009, año en que se inauguró en el Museo de Arte Moderno de Bogotá la exhibición de un proyecto que desde su título parecía una toma de postura frente al Estado colombiano en el contexto de la Ley de Justicia y Paz: *La guerra que no hemos visto*, Colombia estaba bajo el mandato presidencial de Álvaro Uribe.

La exhibición supuso una primera fricción ante el programa del Presidente colombiano: mientras el Estado negaba rotundamente la guerra y las víctimas, el título del proyecto y la exhibición declaraban abiertamente desde la institución arte que existía una guerra que no queríamos ver, y con ello a las víctimas-victimarios.

Las pinturas de la exhibición no incidieron o cambiaron las políticas de Estado durante el proceso de justicia transicional en Colombia, su principal objetivo era “mostrar los horrores de la guerra” que el Estado se negaba a reconocer. *La guerra que no hemos visto* desdibujó la frontera víctima-victimario e hizo visible la zona gris donde la población, los grupos armados y el Estado forman parte de un mismo marco de muerte, lo que desplazaba la construcción oficial del término “terrorista”.

El definir y nombrar a un grupo determinado de personas les asigna un lugar en la partición de lo sensi-

<sup>38</sup> *Idem*.

<sup>39</sup> A través de la metodología de la articulación es posible entender la política del proyecto y hacer visibles sus contradicciones. En este trabajo se entiende y define articulación como una forma de caracterizar una formación social sin ser reduccionista o esencialista; epistemológicamente es una forma de pensar las estructuras conocidas como fragmentos en la constitución de unidades. Pensar desde la lógica de la articulación supone que el sentido de cualquier práctica cultural es relacional, no sólo por funcionar dentro de un marco específico sino porque en sí misma la práctica cultural es productora de nuevas relaciones. Los objetos artísticos se articulan con diversos agentes, sujetos y dispositivos configurando un posicionamiento político en la hegemonía; dependen de las articulaciones construidas. Véase Jennifer Daryl Slack, “The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies”, en Stuart Hall, *Critical Dialogues in Cultural Studies*, Londres-Nueva York, Routledge, 1996.

<sup>40</sup> En este trabajo defino hegemonía en tres aspectos: la hegemonía no busca la homogeneidad sobre una visión del mundo, debe consentir el liderazgo de un grupo específico. No es una lucha ideológica, ocurre a lo largo de la vida en sociedad e involucra aspectos sociales, culturales, económicos. Por último, la hegemonía no trata de eliminar la diferencia sino de reorganizarla en unidades no homogéneas. Es dentro de las disputas de las unidades en la hegemonía donde se construye la política. Véase

Lawrence Grossberg, “Entre consenso y hegemonía: notas sobre la forma hegemónica de la política moderna”, *Tabula Rasa*, núm. 2, enero-diciembre 2004, Colombia, pp. 49-57.

ble<sup>41</sup> son contados, numerados, nombrados, e integrados al orden policial.<sup>42</sup> Los autores, al no ser visibles y no localizarse o asumirse dentro de los dos registros policiales del Estado: “terroristas” o “gente buena”, están fuera del registro, no hay quien pueda asignarles un estatuto de sujetos, no sabemos quiénes son ante el Estado.

Los autores de las pinturas se desidentifican de las categorías contables, “gente buena” y “terroristas”, pero se reconocen en otra: “combatientes”. Este momento de desidentificación con el lugar asignado abre un espacio que configuró un momento político donde *La guerra que no hemos visto* es un dispositivo de habla que da la capacidad de enunciar y de abrir otra categoría dentro del reparto de lo sensible.<sup>43</sup> La muestra permite una distancia de lo que se concibe como terrorista y se desdibuja la frontera de víctima-victimario para visibilizar la zona gris y la complejidad del entramado de violencias en Colombia.

Las pinturas realizan una doble operación: más allá de su materialidad pictórica se le semantiza y agencia como un testimonio visual, un registro hecho por alguien que ejecutó o vivió de primera mano la experiencia de la guerra. A través del soporte pictórico se les humaniza y agencia como sujetos sensibles capaces de

hacer producciones pictóricas. Sin embargo, la potencia de sentido de estos objetos no radica en su materialidad, sino en su modo de hacer ver en articulación con el Mambo historias otras de la guerra y dislocar la categoría de terrorista.

## Consideraciones finales: el museo como zona liminal

*La guerra que no hemos visto* es un dispositivo del habla que permite dislocar la ambigüedad de la categoría de terrorista configurada por el Estado. A su vez, hace visible la guerra, sus víctimas-victimarios y la responsabilidad del gobierno al añadir capas, voces y miradas para la problematización y construcción de las memorias del conflicto armado.

Entender *La guerra que no hemos visto* en articulación con el museo permite comprender su inserción y comportamiento en la hegemonía. A partir de estos planteamientos podemos afirmar que las pinturas hacen tangible la violencia durante el conflicto armado desde la perspectiva de los excombatientes sin caer en un enjuiciamiento por facciones o de víctimas-victimarios. *La guerra que no hemos visto* a través del arte logra abrir un espacio de enunciación, los agencia como sujetos.

En un país donde la violencia hacia los cuerpos ha sido un panorama recurrente, Juan Manuel Echavarría toma partido a través de estrategias artísticas que rebasan las lógicas de la representación y de la presentación para abrir espacios de enunciación que cuestionen las categorías del Estado y las memorias oficiales de los conflictos armados.

El museo es un dispositivo, estabiliza lo que es la guerra y los significados de los objetos que la representan; media nuestra relación con los objetos y produce una subjetividad determinada. Mantiene un espacio abierto para el agenciamiento y la construcción de memorias “otras” de la violencia en los estados gore. Su naturaleza de dispositivo permite disputar la configuración de subjetividades, no es un espacio neutral, es una zona de disputas: abre espacios de enunciación y de configuración de subjetividades otras, una plataforma de toma de posición de los artistas. Cabe señalar que el museo no está exento de institucionalizar prejuicios. Por tal motivo, las producciones de violencia

<sup>41</sup> Para Jacques Rancière la naturaleza política del humano radica en su *logos* (palabra), cualidad que lo diferencia de los animales y permite la enunciación de un sujeto parlante con otro u otros sujetos parlantes de lo justo y lo injusto. El pensamiento político de Rancière se basa en la partición de lo sensible y en los “sin parte” no reconocidos en ella. En la *polis* aristotélica existen tres *axiai* o títulos de comunidad: el primero la riqueza de los pocos (los *oligoi*), la virtud o excelencia (*areté*) que da su nombre a los mejores (*aristoi*), y la libertad (la *eleutheria*) que pertenece al pueblo (*demos*). A cada *axiai* da origen a un régimen particular: la oligarquía de los ricos, la aristocracia de la gente de bien y la democracia del pueblo; la combinación exacta de cada *axiai* procura el bien común. Sin embargo existe una cuenta errónea. A diferencia de la riqueza y la virtud, la libertad está dada por el hecho de nacer en Atenas, las personas que no pertenecen al *demos* también son libres, la libertad no es exclusiva del *demos*. Por lo tanto, existe un error en la cuenta de las partes de la *polis*, un error aritmético que genera una distorsión y una condición de posibilidad para la política: los sin parte. Jacques Rancière, *El desacuerdo, política y filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión SAIC, 1996.

<sup>42</sup> Dentro de la partición de lo sensible existe la policía, es el orden dado de hacer y decir, establece la lógica del orden y la dominación; la policía inscribe y define la igualdad comprobable y tangible. Es el statu quo. Véase Jacques Rancière, *Política, policía, democracia*, Chile, LOM Ediciones, 2006, p. 69.

<sup>43</sup> Véase Elkin Rubiano, “La guerra que no hemos visto y la activación del habla”, *Estudios de Filosofía, Universidad de Antioquía*, núm. 58, 2018, pp. 65-98.



presentadas en sus salas deben devenir en objetos que establezcan una relación dialéctica con la hegemonía política.

Establecer una relación dialéctica entre los objetos y la hegemonía permite que no se institucionalicen y estabilicen totalmente los significados de los objetos que enuncian, representan o problematizan la guerra, y sugiere una revisión constante y un cuestionamiento

a los relatos históricos contruidos desde ellos. En las pinturas de *La guerra que no hemos visto* permite dejar de verlas como pinturas naif y de problematizar la guerra en términos víctima-victimarios para situarla en una red política, social y cultural donde emerge con sus agentes, y problematiza la forma en la que construimos y gestionamos el uso político de la historia, de la representación y de la memoria. ▽

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, *Estado de excepción. Homo sacer II, I*, Madrid, Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Qué es un dispositivo. Seguido de El amigo y La Iglesia y el Reino*, Madrid, Adriana Hidalgo Editora, 2014.
- ALPERS, Svetlana, "The Museum as a Way of Seeing", en Ivan Karp y Steven D. Lavine, *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991.
- CALVEIRO, Pilar, *Violencias de Estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*, México, Siglo XXI, 2012.
- DARYL Slack, Jennifer "The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies", en Stuart Hall, *Critical Dialogues in Cultural Studies*, Londres-Nueva York, Routledge, 1996.
- FELDMAN, Jonathan, "Modernidad/posmodernidad: dos casos museísticos", *ASRI Arte y sociedad. Revista de investigación*, vol. 9, octubre 2015, Argentina.
- GAMBOA, Alejandro, "Victimas del arte", *Reconocimientos a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia 2015-2016*, núm. 12, 2017, Colombia.
- GROSSBERG, Lawrence, "Entre consenso y hegemonía: notas sobre la forma hegemónica de la política moderna", *Tabula Rasa*, núm. 2, enero-diciembre 2004, Colombia.
- Grupo de Memoria Histórica, *Trujillo. Una tragedia que no cesa. Primer informe de memoria histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación*, Bogotá, Planeta, 2008.
- KRAUSS, Rosalind, "Notes on the Index: Seventies Art in America", *October*, vol. 3, 1977, Estados Unidos.
- MBEMBE, Achille, *Necropolítica*, España, Melusina, 2011.
- MEDINA, Álvaro, "Confesiones pintadas y autoría en dos niveles" en Juan Manuel Echavarría et al., *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica*, Bogotá, Fundación Puntos de Encuentro, 2009.
- MELO, Orlando, *Historia mínima de Colombia*, México, El Colegio de México, 2017
- PABÓN, Francisco, "Análisis crítico del discurso sobre conflicto armado y desarrollo en los presidentes Álvaro Uribe Vélez y Juan Manuel Santos en Colombia entre los años 2002 y 2013", *CIFE*, año 17, núm. 27, 2016.
- PALACIOS, Marco, *El café en Colombia 1850-1970. Una historia económica, social y política*, México, El Colegio de México, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques, *El desacuerdo, política y filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión SAIC, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Política, policía, democracia*, Chile, LOM Ediciones, 2006.
- RUBIANO, Elkin, "La guerra que no hemos visto y la activación del habla", *Estudios de Filosofía, Universidad de Antioquía*, núm. 58, 2018.
- TISCORNIA, Ana, "Sacando la guerra de la abstracción. Conversación Ana Tiscornia-Juan Manuel Echavarría" en Juan Manuel Echavarría et al., *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica*, Bogotá, Fundación Puntos de Encuentro, 2009.
- \_\_\_\_\_, "La guerra que no hemos visto", en Juan Manuel Echavarría et al., *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica*, Bogotá, Fundación Puntos de Encuentro, 2009.
- VALENCIA, Sayak, *Capitalismo gore*, México, Paidós, 2016.
- VERA, Juan Pablo, "Memorias emergentes: las consecuencias inesperadas de la Ley de Justicia y Paz en Colombia (2005-2011)", *Estudios Socio-Jurídicos*, vol. 2, núm. 17, 2014.
- VILLAMIZAR, Daniel, "Historias contadas amuchas manos" en Juan Manuel Echavarría et al., *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica*, Bogotá, Fundación Puntos de Encuentro, 2009.

## SEMBLANZA DEL AUTOR

**RODRIGO ROSAS** • Investigador independiente y artista visual. Maestro en Investigación en las Artes Visuales y licenciado en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus ejes de investigación son el arte político, los archivos y el museo como espacio de resistencia y memoria. De 2016 a 2017 formó parte del Círculo de Investigación Artística. Ha presentado ponencias en diversos foros académicos como el X Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Buenos Aires, Argentina (2017).