

La ruina como aproximación estética, política y ética a los escenarios de memorias de la violencia.

Catalina Cortes Severino¹

Las leyendas nacen de la necesidad de descifrar lo indescifrable.

Las memorias tienen que conformarse con su delirio, con su deriva,

Chris Marker, *Sans Soleil*



Libia Posada, *Signos Cardinales* (2008-2009)

¹ Magíster en Estudios culturales, Universidad de Carolina del Norte –Chapel Hill. Estudiante de doctorado en antropología, historia y teoría cultural, Istituto Italiano di Scienze Umane, Università di Siena.

Resumen

Este artículo analiza y se aproxima a algunas prácticas y producciones artísticas que están relacionadas con memorias de la violencia, no sólo en el nivel de su “representación” sino también como “trabajos de memoria” que dan la posibilidad de nuevos lenguajes, espacios, temporalidades y e/afectos para aproximarse a esas memorias y, sobre todo, a la recuperación y regeneración de sentido. En consecuencia, este trabajo es una aproximación desde la articulación tiempo/imagen; es decir, lo que me interesa sobremano es analizar cómo estas prácticas artísticas están abriendo espacios para reflexionar sobre otras temporalidades, sobre la memoria como la ruina de la que habla Benjamin, donde ésta no significa la decadencia, “el pasado”, sino, por el contrario, la memoria como la interposición y coexistencia de tiempos.

Palabras claves

Memorias de la violencia, prácticas artísticas y productores culturales, recolecciones sonoras y visuales, arte crítico, crítica cultural

Estamos ante movimientos que son a la vez de integración y de exclusión, de desterritorialización y relocación, nicho en el que interactúan y se entremezclan lógicas y temporalidades tan diversas como las que se entrelazan en el hipertexto a las sonoridades del relato oral con las intertextualidades de la escritura y las intermedialidades del audiovisual.

Martín Barbero

Introducción

E

ste artículo realiza una aproximación a la relación entre las prácticas

artísticas sonoras, visuales, corporales y las memorias de la violencia¹; es decir, se pretende analizar y aproximarse a algunas prácticas y producciones culturales que están relacionadas con memorias de la violencia, no sólo en el nivel de su “representación”, sino también entender estas prácticas y productos como “trabajos de memoria” que dan la posibilidad de nuevos lenguajes, espacios, temporalidades y e/afectos para aproximarse a esas memorias y, sobre todo, a la recuperación de sentido, totalmente fracturado y trasgredido por la cultura del terror (Taussig, 1987).

En este artículo me enfocaré únicamente en algunas prácticas y producciones artísticas, pero quiero dejar claro que concibo como practicas estéticas y políticas también las practicas culturales que se están desarrollando alrededor de las memorias de la violencia (como explicare mas adelante). Mi aproximación es desde la articulación de tiempo/imagen-sonido², para entender de qué forma estas prácticas artísticas están abriendo espacios para reflexionar sobre otras temporalidades, sobre la memoria como *la ruina* de la que habla Benjamin (1997), en la que ésta no significa la decadencia sino que, por el contrario, la memoria se configura donde el pasado, el presente y el futuro se encuentran, *ruinas* que nos remiten a las violencias sedimentadas y los reclamos hacia el futuro. Los trabajos que expondré están desviando la mirada no hacia los archivos, fechas, libros y datos, sino, por el contrario, hacia esas inscripciones de las memorias de la violencia en lugares, objetos, sustancias y cuerpos. Esto nos lleva a la memoria sensorial de la que habla Nadia Serematakis (1996), en la que la sustancia histórica de la experiencia es transformación, es decir, hace surgir el pasado en el presente.

En la última década hemos visto cómo en América Latina el concepto de memoria

¹ Al referirme a memorias de la violencia estoy haciendo énfasis en la elaboración cultural de la memoria desde sus discursos, representaciones, significados y prácticas. Al mismo tiempo, al hablar de memorias de la violencia me refiero a cómo el sufrimiento provocado por actos violentos y de terror es el medio a través del cual se inscribe la memoria en cuerpos y lugares, es decir, la memoria como proceso corporal, emotivo y arraigado en prácticas cotidianas.

² Concepto tomado de Deleuze, donde la imagen-tiempo va más allá de la pura sucesión empírica del tiempo-pasado-presente-futuro. Ésta es, en cambio, la coexistencia de diferentes temporalidades, donde el pasado el presente y el futuro coexisten en un orden no cronológico. Por medio de la imagen-tiempo se hacen visibles estas diferentes relaciones con el tiempo: “Las relaciones y disyunciones entre lo visual y lo sonoro, entre lo que es visto y lo que es dicho, revitalizan el problema y le dan al cine nuevos poderes para capturar el tiempo en la imagen” (Deleuze, 1989: xiii).

se ha constituido en un principio de conocimiento y un terreno de lucha política en la democratización de los países; por ejemplo, en el proceso de las dictaduras a la “democracia” en “democracia” en Chile y Argentina, y en Colombia, en la búsqueda de salidas del conflicto armado interno posterior a los acuerdos de paz. De esta manera, la relación entre memoria y democracia implantada en las últimas décadas por algunos Estados se basa en la idea la idea de “justicia”, “reconciliación” y “reparación”, dentro de marcos planteados institucional-institucionalmente, donde se buscan principalmente el consenso, la “normalización” y el “cierre” “cierre” de la crisis que se ha vivido. Este argumento también nos complejiza el aproximarnos a aproximarnos a “la violencia”, en la que ésta se compone no sólo de masacres, asesinatos, bombas, en fin, sino también de fibras muy sutiles e imperceptibles que tienen también efectos devastadores a través de “discursos legales” que están dentro de relaciones de poder.

El contexto colombiano actual es un ejemplo de estos intentos de democratización de los Estados donde la memoria comienza a tener un rol fundamental en los niveles institucionales. Desde 2005 Colombia está viviendo un período de “justicia transicional”, que consiste en la desmovilización de los grupos paramilitares propuesta dentro de la ley de justicia y paz (Ley 975) por el gobierno del presidente Uribe Vélez, y la creación de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR). Desde esta coyuntura se ha visto un “boom de la memoria” en Colombia, donde paralelamente a dicha institucionalización de la memoria se han visto frente a estos temas un incremento y una mayor movilización de los movimientos de víctimas, movilizaciones sociales, trabajos académicos, producciones culturales y prácticas artísticas, entre otros. Esto no quiere decir que gracias o debido a la CNRR y la Ley 975 han comenzado a surgir estas movilizaciones, trabajos e intervenciones, ya que la mayoría tiene origen desde tiempos atrás, sino que el momento coyuntural ha generado espacios para entrelazar debates alrededor de estas temáticas y visibilizar las complejidades que giran alrededor de los escenarios de memorias.

Este artículo es una forma de aproximación dentro de muchas otras de abordar este momento coyuntural, y pretende, principalmente, dar cuenta de esta complejidad de los escenarios de memorias y, sobre todo, desplazar las formas de entender y acercarse a las memorias fuera de epistemologías positivistas y racionales, que impiden aproximarse a éstas y encontrarlas en los cuerpos, los sentidos, las sustancias. Por lo cual las prácticas artísticas y culturales tienen un rol fundamental, al generar espacios reflexivos y críticos que permitan

abordar desde diferentes costados la coyuntura presente, al cuestionar lugares comunes y proponer nuevas formas de ver, oír y sentir, a través de sus diferentes propuestas políticas, estéticas y éticas del tiempo y de las miradas.

Mi acercamiento a estos temas comenzó hace algunos años cuando empecé a trabajar sobre temáticas alrededor de memorias de la violencia, más específicamente, en la realización de una cartografía audiovisual a través de diferentes escenarios de memorias de la violencia, donde he ido articulando la etnografía y el trabajo audiovisual documental como crítica cultural. Me he detenido en cuatro “trabajos de memoria” de algunas comunidades y movimientos sociales que han surgido en el país, aproximándome a éstos por medio de sus prácticas, representaciones y significados del recordar y del duelo colectivo, con el fin de entender cómo el pasado y el futuro están inscritos en el presente. Dicha cartografía se basa en un recorrido por las costas colombianas, desde el Pacífico sur hasta la península de La Guajira, a través de los escenarios de las memorias del Proceso de Comunidades Negras (PCN), la comunidad de paz de San José de Apartadó y la Organización de Mujeres Wayuu Munsurat.

A lo largo de mi acercamiento a estos escenarios de memorias, comencé a sentir la necesidad de explorar otros lenguajes que estuvieran mas cerca de los tormentos de las memoria², y por lo cual que me permitieran aproximarme a esos silencios, vacíos y fracturas que muchas veces quedan por fuera de lo narrado, lo dicho y lo visible. Lenguajes y practicas que no necesitaran de construcciones de relatos “completos”, “uniformes” y “totalizadores” sino que mas bien pudieran generar sentido a través de las fracturas y residuos que permanecen inscritos en cuerpos, ríos, piedras, cruces, sueños y deseos; delineándonos como la recuperación y regeneración de sentido tiene que hacerse en medio y a través de estas ruinas. Al mismo tiempo que otras formas que dieran cabida a otras temporalidades y espacios y por lo cual que fueran capaces de acercarse a las derivas de las memorias, a la imposibilidad de su enclaustramiento.

A partir de acá y en una constante conversación con mi trabajo visual y sonoro, mi reto consistió en explorar formas para trabajar lo temporal a través de la imagen y lo sonoro, es decir, a manera de preguntas mas precisas: ¿Como lograr evocar el tiempo a través de la imagen y lo sonoro?, ¿Cuales espacios están abriendo las practicas visuales y

sonoras para reflexionar sobre otras temporalidades y otras espacialidades? ¿De que manera a través de lo visual y lo sonoro se pueden crear espacios de duelo y de pérdida?. Así, es desde acá que comienzan mis reflexiones y exploraciones sobre y desde la imagen, lo sonoro y lo textual como forma de investigación e intervención a través del hipertexto del que nos habla Barbero (2010), el cual permite trabajar con múltiples gramáticas del sentido generadas a través de diversas configuraciones significativas, e impidiendo así la clausura y cierre de significados totalizadores.

El trabajar las políticas y estéticas del recordar de los escenarios de memorias de la violencia través de la aproximación visual y sonora también implica situarse en las políticas y estéticas de las imágenes y los sonidos. Por lo cual, una de las apuestas es trabajar entre la relación efectos y afectos donde la recolección de imágenes y los ensamblajes que componen los escenarios de memorias no pretenden simplemente informar, visibilizar y mostrar sino crear espacios reflexivos y dialógicos a través de formas que afecten y movilicen otras maneras de aproximación, traducción e intervención hacia lo temporal. De esta manera y como hemos visto anteriormente la relación entre estética y política es totalmente entrelazada ya que estas intervenciones artísticas en medio de contextos específicos están permitiendo la creación de otras temporalidades, es decir, otros posibles pasados, presentes y devenires. Por lo cual estas prácticas artísticas permitan abordar desde diferentes costados la coyuntura presente, al cuestionar lugares comunes y proponer nuevas formas de ver, oír y sentir, a través de sus diferentes propuestas políticas, estéticas y éticas del tiempo y de las miradas.

Uno de los propósitos principales de este artículo es visibilizar cómo estos trabajos nos están permitiendo analizar desde dónde pueden hacerse las conexiones y los encuentros entre las ciencias sociales, el arte y la crítica cultural, es decir, dónde la investigación, la reflexión y la creación van de la mano al buscar modos de expresión, mediación, traducción y creatividad entre la forma y el contenido, donde estos dos no son antagónicos sino que conjuntamente conforman los productos culturales, produciendo diferentes saberes y sentires. Como lo señala Deleuze, es necesario la conjunción de le las artes, las ciencias, la filosofía y en general de otros saberes que estén alterando los espacios y los tiempos política y estéticamente; “Ahí es donde los conceptos,

las sensaciones, las funciones se vuelven indecibles, al mismo tiempo que la filosofía, el arte y la ciencia indiscernibles, como si compartieran la misma sombra, que se extiende a través de su naturaleza diferente y les acompaña siempre” (1999:220).

Interacciones e intervenciones estético/políticas a través de prácticas artísticas: nuevas configuraciones temporales y espaciales

Memorias inscritas en el cuerpo y en los objetos por medio de un descenso a la cotidianidad, a través de prácticas y momentos fugitivos y banales, en obras como *Una cosa es una cosa* de María Teresa Hincapié; el hacer presentes las violencias íntimas, naturalizadas y marcadas en las fibras más sutiles de cuerpos desplazados *Signos Cardinales* (2009) de Libia Posada; la presencia de rostros gigantes de mujeres víctimas de la violencia navegando junto a la Llorona por el río Cauca revelando las ausencias que este arrastra, en el trabajo de Gabriel Posada *Magdalenas por el Cauca* (2008); el hacer que aparezcan los espectros que conforman nuestro presente en el olor del banano podrido, en *Musa Paradisiaca* (1994) de José Alejandro Restrepo, el trabajar en medio de lo visible e invisible, como se verá en la obra *Campo Santo* (2006) de Juan Fernando Herrán.

Éstas prácticas artísticas están permitiendo evocar y re-imaginar lo social y cultural a través de prácticas estéticas que proponen otras relaciones con el pasado el presente y el devenir al crear otros regímenes de lo sensible y lo inteligible, visibilizando la complejidad de las inscripciones de las memorias en cuerpos, lugares, objetos, sustancias y cuya sustancia es la cotidianidad.

Hay que volver a los sentidos como testigos y medios de registro de la experiencia histórica, y es ahí donde las ciencias sociales pueden abrirse hacia los lenguajes po-éticos y alegóricos utilizados por el arte, y mediante ellos aproximarse hacia una epistemología de los sentidos. Esto, al mismo tiempo, nos hace repensar «la linealidad» de causa y efecto con la que las ciencias sociales han estado familiarizadas, y explorar esas «deslinealidades» que el arte nos deja ver al privilegiar el acontecimiento, la alegoría y las

intensidades.

También, el hablar de la imagen-tiempo, Deleuze (1989) resalta cómo las relaciones y disyunciones entre lo visual y lo sonoro nos conducen a pensar en la manera de capturar, re-imaginar e intervenir en el tiempo a través de la imagen y los sonidos afectando su percepción, y es precisamente desde ahí donde muchos de los trabajos acá expuestos están operando.

Estas políticas y estéticas de las memorias de la violencia propuestas por los diferentes trabajos operan conjuntamente en la *división de lo sensible* lo que quiere decir para Ranciere como política y estética se constituyen mutuamente y no se pueden entender por separado, ya que la actividad política es “la que desplaza al cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado mas que como un ruido”. (2008: 45).

Río como memoria

Los ríos Magdalena y Cauca son los principales afluentes del país, y allí la muerte ha estado presente y rondando continuamente por sus aguas, ya que desde el período de La Violencia la práctica de arrojar cadáveres al río ha sido frecuente, para perpetuar el anonimato de las víctimas y, al mismo tiempo, como forma de crear terror, al hacer pasar los cadáveres flotando río abajo. Cuando los paramilitares declararon que los ríos de Colombia eran quizás las fosas comunes más grandes del país, justificaron la práctica de arrojar cadáveres al agua como un modo de borrar evidencia. Los testimonios declaraban que si se secaran las aguas de los ríos colombianos, se encontraría el mayor cementerio del país (Orrantia 2009).

El río es el lugar donde los cuerpos reposan, y es testigo del horror que cargan los paisajes de terror al evocar a través de los sonidos y las imágenes lo que queda inscrito y encarnado en los lugares y cuerpos. Las derivas de los silencios. Acá, la *ruina* es el río, al remitirnos a esos actos de horror que han tenido lugar ahí y que hoy a simple vista no son perceptibles pero, igualmente, constituyen el presente y reclaman un posible devenir, en el que su espacio no sea el olvido sino un espacio de duelo. A través de la descripción de algunas practicas estéticas y políticas que desarrollare en esta parte pretendo mostrar de que manera estas practicas están interviniendo e interactuando en “el río como memoria” tanto espacial como temporalmente.

Balsas con rostros enormes de mujeres que recorren el río Cauca al lado de la Llorona hechas con retazos de telas, plásticos y demás residuos arrojados al río, dejan en el aire la sensación de las ausencias que forman parte de él y del presente como tal, y generan, así sea por unos minutos, un silencio que acompaña el duelo de tantas personas víctimas de la violencia. La exposición-procesión *Magdalenas por el Cauca*³ del artista Gabriel Posada, realizada en el 2008, fue el proyecto ganador de una de las residencias artísticas Nacionales 2008 del ministerio de cultura. Dice Posada: Esta reconstrucción del dolor a través del arte la pinté en tres rostros de mujeres en telas de gran formato (6 x 4 metros), instaladas sobre balsas de guadua de 9 x 5 metros junto a dos instalaciones y tres pinturas más sobre costales de plástico y cabuya en un formato de 5 x 4 metros sobre balsas de igual tamaño.

La exposición partió desde el puente Anacaro en la población de Cartago (Valle) siguiendo el rumbo incierto que toman tantos desaparecidos de nuestro país. Fue una exposición-procesión lenta y conmovedora como una oración en el vacío. Las obras fueron acompañadas por balseros hasta La Virginia (Risaralda) y allí las abandonamos. El cauce del río hizo de ellas un destino que hoy desconocemos [...] Los habitantes del Cauca nos contaron muchos cuentos y muchas historias pero la historia que más se repitió en cada una de las cuatro veredas que visitamos, fue la de la Llorona, aquel mito extendido por casi toda Latinoamérica de una mujer desconsolada que llora y llora a perpetuidad la muerte de sus hijos y que en cada uno de los cuentos visibilizaba la muerte. La Llorona la escenificamos con la ayuda de la comunidad.

Esta práctica artística tiene que entenderse más como un proceso que como un producto en sí, ya que el proyecto llevó al artista a convivir durante tres meses con los casi doscientos habitantes de la vereda Guayabito (Cartago, Norte del Valle), y a recorrer poblaciones ribereñas como La carbonera, Caimalito, Pereira y Beltrán, donde, un remolino atrapa siempre a los muertos que bajan flotando. Las conversaciones con las comunidades ribereñas que tuvieron lugar en los talleres y encuentros que realizó Posada fueron fundamentales para el desarrollo del proyecto, ya que en ellos fueron apareciendo testimonios, leyendas, historias, anécdotas, rumores, en fin, la sustancia material del trabajo.

Varios de los jóvenes participantes colaboraron en la fabricación de las balsas y de los rostros de mujeres, y en el proceso, como me contaba Posada, fueron apareciendo

³ <http://magdalenasporelcauca.wordpress.com/>

recuerdos inesperados. Estos espacios generaron conversaciones que indudablemente hicieron parte fundamental de la obra y dieron paso a que la práctica artística no quedara solo en el producto en sí, sino que las relaciones y conversaciones suscitadas se convirtieran en parte constituyente de la exposición-procesión. Por ejemplo, uno de los rostros que el artista hizo fue el de doña María Isabel Espinosa, de la vereda Guayabito, quien, en palabras de Posada, fue una de las mujeres que más aportó a este proyecto con sensibilidad y laboriosidad: ella ha visto la muerte pasar al borde del patio de su casa por una curva que el río hace allí; por eso acumula rastros, señales, indicios, de cuanto cadáver pasa y escribe poemas.

Vemos que también los testigos de esta obra son parte constitutiva de ella; es decir, el ser testigos forma parte de la elaboración del duelo que genera *Magdalenas por el Cauca*, creando así espacio para «un sentir con los otros». *Magdalenas por el Cauca* hace presentes las ausencias que habitan el río Cauca y tantos otros ríos colombianos. Allí la memoria es el mismo río, pues el río Cauca es, en muchos casos, el único testigo de miles de crímenes ocurridos en sus riberas y en sus aguas; es el lugar donde los cuerpos reposan, convirtiéndose en testigo del horror, en portador de evocaciones que, por medio de los rostros, revelan lo que queda inscrito y encarnado en los lugares y cuerpos, las derivas de los silencios. La memoria-río está en continua relación con niveles materiales e inmateriales, vivos, muertos, animales, vegetales; es decir, nos muestra que la memoria liga diferentes agentes y temporalidades en el presente.

La exposición-procesión deja ver esas memorias que escapan a la monumentalización, a la fijación y a la sacralización por medio de actos efímeros como el pasar de las balsas con la Llorona y los rostros de algunas mujeres, que en ese momento forman parte del paisaje y que en algún remolino del río Cauca desaparecerán, pero que dejan la huella de su paso y el llamado a visibilizar la coexistencia tanto con los espectros como con el devenir. Las políticas y po-éticas del tiempo desplegadas en este trabajo visibiliza los espectros que habitan el presente y nos recuerda que viven en medio de nosotros por medio de múltiples formas. *Magdalenas por el Cauca* tiene lugar en el río Cauca, pero es al mismo tiempo una evocación de otros ríos que también han sido cementerios y testigos de la violencia del país.

Recolecciones de sustancias y objetos

Los sentidos representan estados internos que no se muestran en la superficie, pero también son localizados en campos sociales y materiales afuera del cuerpo. [...] Benjamin, Bloch y Ernest creían en la recuperación de un sentido utópico, en la alteridad y la procreación cultural en lo perdido, lo negado y lo des-comodificado del ático y las bases de la vida cotidiana. Fue en estos sitios que ellos relocalizaron la memoria social como una esfera que desnuda los cierres de la memoria pública, las historias oficiales y la idea del progreso. Los sentidos son estados interiores, pero también son localizables en el campo social material fuera del cuerpo y en la cultura material, lo cual nos hace reflexionar sobre cómo la representación y la experiencia histórica están inscritas en la cultura material.

Serematakis

Como ya lo he enunciado anteriormente, uno de los aspectos que más me interesa de estas prácticas estéticas es su potencialidad en afectar la temporalidad; las formas en las que se le da sentido al tiempo y a los espacios. El situar las sustancias y objetos en su dimensión temporal nos pone frente a la importancia de adentrarnos tanto a nivel de forma como de contenido en su temporalidad histórica, en los espirales del tiempo y la profundidad narrativa que los constituyen.

Las memorias a la deriva habitan también a través de la cultura material, es decir, por medio de las biografías de los objetos y de la relación entre las personas y estos. Las memorias inscritas en esta relación son las que llenan de sentido la cultura material, por eso el aproximarnos a los espirales de tiempo considero necesario detenernos en este aspecto, ya que implica aproximarnos a las diferentes articulaciones entre los objetos y las memorias, es decir, en como los sentidos como registros y testigos que están localizados en la cultura material.

Estas formas de expresión e incrustación de las memorias a través de la cultura material surgen tanto de manera colectiva como de manera íntima; intervalos de la memoria, donde algunos fragmentos de los escenarios de memorias aparecen de manera íntima, repentina e inesperada (Orrantía 2009), y otros en que los actos y eventos del recordar y del duelo colectivo son más explícitos y tangibles; pero siempre hay un

intervalo donde las memorias habitan, se encuentran, se contraponen y yuxtaponen.

La obra fotográfica *Campo Santo* (2006) de Juan Fernando Herrán se aproxima a esos actos del recordar y del duelo en medio del silencio, de la acción íntima y personal de hacer y dejar una cruz en medio de un campo donde habitan muchas cruces anónimas y camufladas en medio del paisaje, creando así una manifestación colectiva y silenciosa. Se trata de imágenes tomadas en un área rural a las afueras de Bogotá -el Alto de Las Cruces-, que se encuentra sembrada literalmente de cruces. En medio del silencio y serenidad que impregnan esta obra afloran las memorias íntimas en el acto de la fabricación de cada cruz, mostrándonos un paisaje donde matas, pasto, palos y cruces son las materialidades de esas memorias a la deriva que se niegan a habitar monumentos y placas conmemorativas. No es una puesta en escena sino actos de memoria íntimos, personales, donde sólo el “acto”, el “acontecimiento” en sí, es el que da el sentido a la obra y a la práctica misma en el Alto de Las Cruces. En una conversación que tuve con Juan Fernando Herrán me contó que había hecho varias veces el camino al Alto de Las Cruces y que fue poco a poco que había comenzado a ver las cruces que al comienzo no veía, ya que muchas no son tan visibles y se camuflan fácilmente con el paisaje; su interés en documentar y ser testigo de ese acto de recordar vino de su fascinación con esas estéticas sociales fuera del “arte per se”, ya que esas cruces llevan componentes estéticos, significados y actos. Las imágenes son parte de regímenes de conocimiento y de mecanismos de poder, pero al mismo tiempo pueden ser formas de subvertirlos, como en la obra de Herrán, donde estas cruces están dejando ver esas memorias que escapan de la monumentalización, fijación y sacralización a través de actos banales y anónimos que permanecen ocultos y camuflados en el paisaje.

De esta manera, las políticas y estéticas de la imagen abren la posibilidad de nuevos significados y formas de conocimiento, que al mismo tiempo introducen el pasado en actos cotidianos del presente y del devenir. Herrán, al fotografiar esos actos íntimos, está situando lo cotidiano y banal dentro de espacios públicos al dejar ver ese intervalo entre el “adentro” y “el afuera”, al mismo tiempo que evoca esos actos como formas de resignificación, ya que “extrae” y vuelve “extrañas” a las miradas esas cruces que reposan camufladas en el paisaje, producto de acciones comunes y continuas en medio del silencio, la soledad y la intimidad. Aquí, tanto la práctica de fotografiar esas cruces como la fabricación de éstas hacen ver y sentir de forma

diferente esas momentos ordinarios, banales y fugitivos que muchas veces pasan desapercibidos y que son la sustancia misma de lo social, lo histórico y lo cultural, al mismo tiempo que la configuración de otros espacios y tiempos. Herrán convierte lo ordinario en algo extra-ordinario al fotografiarlo, proponiendo una inversión entre lo público y lo privado, entre lo que se dice y lo que se oculta, entre lo que se reconoce como producción cultural, estética, y lo que se niega como tal.

“Aunque la calle estuviera vacía, me detuve ante el semáforo en rojo, a la japonesa, para dejar paso a los espíritus de los coches destrozados. Aunque no esperaba ninguna carta, me detuve frente al portillo de correos, ya que hay que honrar a los espíritus de las cartas rotas, y en la ventanilla del correo aéreo para saludar a los espíritus de las cartas que no se enviaron. Medí la insoportable vanidad de Occidente que no deja de privilegiar al ser por encima del no ser, lo dicho por encima de lo no dicho”. En este fragmento Chris Marker en *Sans Soleil* (1983), evoca como las imágenes construyen memoria y, consecuentemente, crean una cierta percepción del mundo, seleccionando qué debemos recordar o qué se elige para recordar y qué no; por eso hay una gran responsabilidad al trabajar a través de la imagen, y aún más al ser conscientes del lazo fuerte que existe entre memoria e imagen en la configuración y percepción de lo temporal.



Juan Fernando Herran, Campo Santo (2006)

Derivas de las ruinas

Como lo expone Deleuze (1989), las relaciones y disyunciones entre lo visual y lo sonoro nos tienen que hacer pensar en cómo poder capturar e intervenir en el tiempo en la imagen y los sonidos; y es precisamente desde ahí donde muchas de las obras acá expuestas están trabajando. El artista José Alejandro Restrepo nos hace aproximarnos a la naturaleza como representación alegórica de la historia, donde ninguna categoría histórica existe sin sustancia natural y ninguna sustancia natural existe sin su filtro histórico⁴¹; por ejemplo, en su instalación *Musa paradisiaca* (el nombre científico de una de las variedades del banano común) (1993-1996) combina racimos de bananos con televisores que penden de ellos; éstos presentan las imágenes en paralelo de una pareja desnuda en medio de fértiles platanales con otras de masacres ocurridas en la zona bananera. En medio del olor a podredumbre de los bananos después de varios días de exposición, emerge el fantasma decadente y violento del banano.

Esta video-instalación surgió de un grabado con el que se topó el artista Charles Saffray, en *Voyage a la Nouvelle Grenade* (Viaje a la Nueva Granada), titulado *Musa paradisiaca*, en el cual se veía a una mulata sentada a la sombra de un racimo de bananos. Lo revelador para Restrepo fue encontrar que *Musa paradisiaca*, o también *Musa sapientum*, correspondía a la clasificación científica del banano, fruto que en los grabados del siglo XIX tomó la connotación del fruto del Paraíso y del “exotismo” y abundancia de las Indias, pero que durante el siglo XX se vincula a las masacres en Colombia. Esta contraposición de significados y sentires hace un llamado a la sedimentación de las diferentes violencias que se llevan desde los tiempos de la Conquista y las ambigüedades que éstas cargan.

En *Musa paradisiaca* Restrepo hace visible las sedimentaciones y yuxtaposiciones de violencias históricas a través del cultivo del banano, centrándose principalmente en la región de Urabá pero al mismo tiempo también se remonta a la época de la United Fruit Company en Ciénaga, Magdalena, donde fue introducido por primera vez este cultivo a gran escala y donde también se desató una gran ola de violencia alrededor de éste; uno de los ejemplos fue la conocida masacre de las bananeras de 1928. Ambas regiones están plagadas de historias de terratenientes, masacres, sindicatos, explotación y capital

extranjero.

De esta manera, esta instalación es un “trabajo de memoria” sobre la violencia desde la experiencia histórica alrededor de las plantaciones de banano, una aproximación sensorial donde el olor de la descomposición del banano es una alegoría de la deriva de esa *ruina* que nos remite a las violencias sedimentadas y continuas ligadas a las plantaciones del banano en Colombia. La obra de Restrepo abre varios espacios para repensar “el hacer Historia” y el potencial del arte crítico en esta tarea; donde ese “hacer Historia” no sólo pertenece a los historiadores, sino que obras como la de Restrepo están “haciendo historia” desde otras perspectivas, al hacer aflorar la experiencia histórica.

Musa paradisiaca visibiliza la interposición de violencias a través de material de archivo de las masacres de las bananeras en Ciénaga y Urabá, imágenes de una pareja en el paraíso, bananos en descomposición, y a través de este montaje resignifica y reconstruye esa parte de la historia del país. De esta manera, no sólo está resignificando y deconstruyendo la Historia sino que al mismo tiempo introduce la evidencia de los mecanismos formales de construcción de esa Historia. Paralelamente, otro elemento fundamental en la obra de Restrepo es el cuerpo, ya que, como dice, el cuerpo aparece en una encrucijada, en un cruce de caminos, donde se encuentran y chocan permanentemente la historia, el mito, el arte y la violencia. Foucault mostró cómo el cuerpo esta impregnado de historia y cómo la historia destruye los cuerpos. De manera traumática o de forma sutil siempre es posible leer estos cuerpos gramaticalmente, como emisores de signos y como superficies de inscripción. Restrepo nos deja ver cómo las memorias del sufrimiento están inscritas en los cuerpos, es decir, el cuerpo como el principal registro y testigo de la historia, y el sufrimiento como el medio a través del cual la memoria se inscribe en los cuerpos; pero también el cuerpo como generador de sentido: “El cuerpo es el lugar de inscripción desde tiempos inmemorables, pero también de ‘descripción’, expulsión y excreción de sentido” (Restrepo 2006).

El lograr repensar las fuentes y formaciones históricas más allá del textocentrismo abre un campo infinito para trabajar a través de las experiencias históricas y las materias del recuerdo, por medio de los diferentes saberes y sentires que las han constituido y que la mayoría de las veces han quedado anulados y silenciados por los relatos históricos. La *ruina* de la que nos habla

Benjamin muestra esa trans-hitoriedad que nos deja ver Restrepo a través de *Musa Paradisiaca*.

Corporalidades y Cotidianidades

La ritualización refinada de acciones elementales se me ha vuelto más preciosa que la persistencia de las hablas y los textos, porque las técnicas del cuerpo están mejor protegidas de la superficialidad de las modas, porque ahí está en juego una fidelidad material más profunda y más pesada, una manera de estar en el mundo y de hacer aquí su morada.

Giard

El cuerpo no es solo la presencia física del individuo en el mundo sino también el lugar en el que el pasado ha dejado su marca, por lo cual, la historia encarnada en el cuerpo es el lugar donde coexisten el pasado, el presente y el futuro. Esto nos impide escapar del determinismo de la temporalidad; es decir, nos lleva a la imposibilidad de situarnos «fuera» del tiempo. Sin embargo, existe la posibilidad de generar diferentes relaciones con el tiempo, tanto con los fragmentos del pasado como con los deseos del futuro.

Signos Cardinales (2008-2009), uno de los últimos trabajos de Libia Posada, consistió más que todo en una practica artística en interacción con comunidades desplazadas, donde el fin de Posada fue generar diálogos, conversaciones, e intercambios de conocimientos, más que un “producto artístico”. Dicha practica artística consistió en “un ejercicio de levantamiento, de una serie de “Mapas”, de los recorridos descritos por diferentes comunidades desplazadas, desde sus territorios de origen, hacia las principales ciudades del país. Con la colaboración de un grupo representativo de personas, el proyecto constituye un ejercicio individual y colectivo de descripción, visualización, ubicación, representación y comprensión, de la experiencia de desplazamiento de cada persona participante, en relación tanto con el territorio geográfico, como con el territorio del cuerpo individual, entendido este, como el terreno de representación de la experiencia. A partir de la reconstrucción oral, de la historia de desplazamiento y con la ayuda de mapas físicos y políticos de Colombia, se dibuja el recorrido trazado por cada persona, sobre sus piernas y pies y luego se fotografía” (Posada 2008).

El trazar los desplazamientos por los que han pasado estas personas y diseñarlos en sus piernas es una alegoría a como la historia se escribe en los cuerpos y paralelamente un

acto de duelo que evoca lo que implica el volver a “pisar” y a habitar los lugares tocados por la violencia, ya que el acto de recordar lo que pasó y sigue pasando en su territorio a través del “pisar” hace parte de esa reconstrucción social que están llevando a cabo, “los pies constituyen la parte del cuerpo que posibilita el desplazamiento y al mismo tiempo, el detenerse, plantarse, asentarse, llegar” (Posada 2008).

Asimismo, ésta practica artística es una forma de resignificar a través de las narraciones y los mapas esos lugares de los cuales fueron desterrados y los lugares donde han vuelto a rehacer sus vidas, permitiendo así, una reconfiguración espacial y temporal a través de la experiencia de “inaugurar caminos, describir rutas urgentes, difíciles de localizar, reconocer, y comprender, no solo en la memoria de los que huyen, sino en esa representación del territorio, denominada mapa” (Posada 2008). Una forma de cartografiar un territorio a manera de mapear las practicas de lugar a partir de la vida cotidiana, las tácticas de re-habitación, de movilidad, sobrevivencia, en fin; es decir, contraponer la forma de mapear a través de cronología, datos, medidas exactas, linealidades, cuadrículas, con una que surge de la yuxtaposición de historias personales, encuentros, recorridos, sonidos, silencios, y otras fuentes de información y expresión que se salen de los parámetros de registros oficiales y cuya sustancia es la cotidianidad.

¿Mercantilización de las memorias de la violencia?, ¿“Boom” de la memoria como nueva exigencia del mercado y de los discursos restauradores para las producciones culturales?

Aunque este artículo se centra principalmente en algunas producciones culturales que están ampliando y complejizando la aproximación, intervención e interacción con lo temporal, en esta parte que se desarrollara a continuación me interesa a la vez problematizar la relación arte = democracia y paz que se ha creado en los últimos años y que más específicamente ha entrado a hacer parte de los planes de reparación y reconciliación. Igualmente algunos artistas han mercantilizado las memorias de la violencia colocándolas dentro de relaciones de poder que operan a través del consumo de imágenes de las víctimas y de la violencia, impidiendo de esta manera la creación de una perspectiva crítica y reflexiva, y construyendo así una visión peligrosa

y poco compleja de la relación imagen-tiempo, el testimonio, las víctimas, los contextos, en fin.

Ana Ochoa (2006) nos recuerda de la inmensidad de peligros que surgen de la asociación entre música, violencia y convivencia, partiendo de la celebración por parte de algunas políticas públicas y de lo privado de la música como respuesta a la violencia y hace parte de lo que George Yudice (2003) ha señalado como una transformación general en el valor y episteme de lo cultural en el mundo contemporáneo, donde la cultura y las artes se han convertido en medios para solucionar problemas políticos y sociales. También, Ochoa expone como la música ha sido asociada a diferentes ideas de trascendencia espiritual y constitución moral del sujeto, que como veremos más adelante hace parte del sentido que muchas políticas de reparación hoy en día le dan al arte para procesos de reintegración social. Lo esencial del trabajo de Ochoa es que deja entrever la verdades asumidas sobre el sentido y valor de lo musical, y propone nuevos usos y sentidos de la música más allá de la relación simplista música= paz. Así, desde esta perspectiva, pretendo también cuestionar la relación arte = democracia y paz dejando ver los peligros y desaciertos que esta relación lleva y como vimos anteriormente a través de los trabajos expuestos, abrirle espacio a nuevos sentidos desde la imagen y lo sonoro donde tenga cabida nuevas configuraciones de sentido inesperadas y abiertas en cambio de sentidos cerrados y homogéneos que silencian los tormentos de las memorias.

Dibujos en óleo realizados por desmovilizados de la Farc y los paramilitares testimoniando los crímenes cometidos y expuestos en el museo moderno de arte de Bogotá son un producto de Memoria Histórica para recopilar y “construir” las memorias del conflicto armado; colchas tejidas por mujeres de Mampujan testimoniando las violencias en las que habían vivido desde la época de la esclavitud, compradas por un artista para luego ser expuestas en algún museo; planes de reparación por medio de escuelas de formación artística para la reintegración a la sociedad de los desmovilizados; son algunas de las producciones culturales que están bajo el eje arte = democracia y paz tratando de consolidar y de darles un sentido a las memorias del conflicto armado en medio de discursos con efectos moralizadores.

La exposición “la guerra que no hemos visto” consiste en 90 pinturas realizadas por 35 hombres y mujeres que participaron de la guerra colombiana bajo la supervisión del artista Juan

Manuel Echavarría y realizadas con el apoyo económico de la Fundación Punto de Encuentro de dicho artista. Las personas que realizaron las pinturas pertenecieron a grupos paramilitares, a movimientos guerrilleros, o al Ejército Nacional. Todos, fueron soldados rasos, hoy desmovilizados ya sea por la Ley de Justicia y Paz, por haber desertado, o por haber sido heridos en combate. “A lo largo de dos años pintaron sus experiencias personales; ilustraron la tragedia de los campesinos, el despojo de tierras y los desplazamientos forzados; escenificaron la crueldad, plasmando un repertorio doloroso de episodios de violencia que en Colombia, desde hace muchos años, discurren junto a la vida diaria confundidos con la normalidad. La paz en Colombia a menudo parece estar condenada a una historia de derrotas. Que los hechos narrados en estas pinturas coexistan con la institucionalidad democrática, pareciera estar refrendando ese camino de capitulaciones. (...) Sin duda las pinturas tienen la relevancia necesaria para ser parte del patrimonio histórico de Colombia, de la edificación socio-cultural de su memoria. En esa medida, es nuestra esperanza que también sean partícipes de la derrota de la guerra”⁴.

Dicha exposición fue realizada como un proyecto del grupo de Memoria Histórica de la CNRR a manera de una iniciativa más de construcción y recopilación de las memorias del conflicto armado a través de el “darle voz” a los victimarios y a los espectadores el permitirles ser partícipes de la “derrota de la guerra”, como es expuesto en el párrafo anterior. Sin dejar de reconocer el valor que tienen estas pinturas a nivel testimonial y afectivo tanto para quienes las realizaron como para los que las ven, la muestra no abre espacio para una reflexión mas densa del proceso de desmovilización, sobre lo que esta detrás y al borde de esos dibujos, esas opacidades de la imagen que son las mismas que la conforman como esas violencias de raza, clase, exclusión social, abandono de un Estado o también la violencia de éste, al igual que los “otros” protagonistas de esos horrores que no estuvieron presentes en esos hechos pero que “movían los hilos” desde atrás: parapolíticos, industriales, multinacionales, en fin, según la exposición esos dibujos son realizados por “los protagonistas de la guerra”. Paralelamente también me da curiosidad sobre donde queda en todo este proyecto el rastro del trabajo del artista Juan Manuel Echevarria, es decir, su forma de recolección y puesta en escena de los testimonios, la idea de pintarlos en acrílico, la conformación del grupos de los jóvenes desmovilizados , en fin fue gestionada por el artista, pero estas huellas no se dejan ver y simplemente se muestra estos

⁴ laguerraqueno hemosvisto.com/

testimonios en su “estado mas puro y natural”.

A través de esta exposición, Echevarria y el grupo de Memoria Historia pretendieron generar un sentido de “esa guerra que no hemos visto” por medio de testimonios dibujados por desmovilizados, lo cual según el proyecto permitiría “mostrarle al publico la cruel realidad de la guerra”, pero ¿dónde quedan las otras capas que han conformado esa guerra? ¿A que se están refiriendo con la derrota de la guerra, al “éxito” de una desmovilización y de un post-conflicto por el hecho de que existan testimonios de los desmovilizados puestos en escena por instituciones democráticas? ¿Será que este proyecto entra dentro de la ecuación arte = democracia y paz donde el pintar y testimoniar lo ocurrido lleva a los caminos de paz y reconciliación?

Igualmente este proyecto pretende la definición de un sentido de la guerra a través de la “recopilación” de las memorias, esta vez, de los victimarios para la construcción del patrimonio histórico y de la memoria colectiva a través de los pinturas-testimonios, “Sin duda las pinturas tiene la relevancia necesaria para ser parte del patrimonio histórico de Colombia, de la edificación socio-cultural de su memoria”; ¿Pero estos pinturas-testimonios son la forma “mas real y precisa” de salvaguardar las memorias de la violencia? ¿Se esta entendiendo memoria igual a testimonios pintados y narrados, donde quedan las memorias inscritas en cuerpos, sustancias, lugares y la cotidianidad misma?.

Beatriz Sarlo nos recuerda como “el sujeto testigo es menos importante que los efectos morales de su discurso. No es el sujeto el que se restaura a si mismo en el testimonio, sino una dimensión colectiva que, por oposición y por imperativo moral, se desprende de lo que el testimonio trasmite” (2005: 46), y eso precisamente es lo que sucede tanto con las pinturas-testimonio al ser homogenizadas bajo un discurso restaurador, sanador, liberador y testimonial de “experiencias reales” que son las “mas verdaderas” representaciones de la realidad de la guerra, donde el pintarlas, cocerlas y narrarlas van a hacer parte de la “derrota de la guerra” y consecuentemente de los caminos de la paz. De esta manera también, hay testimonios que sirven más que otros para restaurar esos efectos morales del discurso, haciendo así que unos testimonios se “consuman” y se “vendan” mas que otros, al igual que es a través de estos que se van a construir los “caminos de superación”.

Nuevamente, volviendo a Sarlo, sus planteamientos nos hacen reflexionar sobre la necesidad de problematizar el testimonio como la “verdad de la experiencia” y entenderlo dentro

de sus “usos”, contextos y construcciones de sentido. Al igual que hace un llamado a la necesidad del extrañamiento y la imaginación para darle cabida a nuevos sentidos.

Crítica cultural: entre las ciencias sociales y el arte crítico

Son los zigzags de la crítica cultural y sus entremedios los que me hacen confiar en que pueden conjugarse el análisis sociopolítico de los conflictos y antagonismos de poder con las pasiones intelectuales que agitan el debate teórico y, también, con las vocaciones de estilo que obsesionan al arte y la escritura.

Nelly Richard

En este capítulo, a lo largo de la exposición de las diferentes prácticas artísticas, aquellas con un posicionamiento crítico y reflexivo, más que una propuesta para generar una especie de diálogo entre el arte y las ciencias sociales quiero resaltar los espacios donde estos dos pueden trabajar conjuntamente, de forma complementaria, retadora e innovadora. Como lo he dejado ver, mi interés y mis preguntas se enfocan específicamente en la articulación entre imagen-sonido/tiempo, y por lo cual es ahí donde quiero ver las posibilidades que dan los puntos de encuentro entre el arte, la historiografía, la antropología, los estudios culturales y visuales al abordar estas dos variables.

La antropología, al utilizar la etnografía como método de aproximación, análisis y crítica cultural, puede aportar y al mismo tiempo dejarse afectar por los lenguajes del arte; hay un trabajo fuerte que se ha hecho desde la antropología, y es el de la reflexión sobre el poder epistemológico y la responsabilidad ética y política de trabajar y escribir sobre el dolor de “los otros”, el sufrimiento, la marginación, las prácticas de resistencias en medio de contextos de violencia y los mecanismos del poder, como en las obras de Veena Das, Allen Feldman, Michael Taussig, Serematakis, entre otros. Por medio del trabajo etnográfico estas obras se han basado en las prácticas cotidianas y discursivas, en las tensiones entre lo “local” y lo “global”, el centro y la

periferia, con un fuerte énfasis en el contexto social, político, histórico y cultural.

De esta manera, la antropología y los estudios culturales y visuales abren un espacio para reflexionar sobre el estudio cultural del arte, es decir, acerca de sus aspectos políticos, sociales, económicos, tecnológicos y estéticos, al mismo tiempo que sobre su producción de conocimiento; y es desde esas perspectivas que pueden afectar las producciones artísticas y culturales al hacerlas reflexionar sobre sus posicionamientos sociales e históricos, sobre el tipo de conocimiento que están generando, y de qué forma, dónde, cómo y a quién está siendo transmitido y de qué forma está siendo apropiado.

El arte crítico crea las posibilidades de trabajar en medio de la experiencia histórica y social a partir de la producción de nuevas relaciones y el ensanchamiento de lo real, como no los recuerda Gil, “el arte, produce un conocimiento fiel y ligado a lo sensible; muchos aspectos de la vida no requieren explicaciones, sino comprensiones sentidas, imaginadas, soñadas, es decir, la emergencia de un sujeto estético” (2007:10). De esta manera, las posibles y múltiples intersecciones que se pueden dar entre las ciencias sociales y el arte crítico, nos acercan a pensar conjuntamente el análisis sociocultural y los lenguajes estéticos para la reconfiguración de nuevas temporalidades y especialidades.

La traducción como práctica estética y política

La traducción es un proceso, una práctica sin cierre.

Trinh-Minh-ha

El arte crítico tiene que ser visto a la vez dentro de sus prácticas de traducción, donde ésta tiene que ver más con la creatividad que con la exactitud y la copia exacta de la “realidad” que se está traduciendo, es decir, la traducción se basa principalmente en la relación recíproca entre dos lenguas o dos “realidades”, “espacios” que se afectan mutuamente, lo que nos lleva a entender las prácticas de traducción a través de esta

relación, y, consecuentemente, su posibilidad de producir algo diferente viene es desde acá. Las obras de arte crítico se están moviendo en medio de prácticas de traducción que permiten la configuración de diferentes gramáticas del sentido, y es ahí donde radica el potencial de su labor, ya que al trabajar con memorias del sufrimiento, de la violencia, lo están haciendo continuamente con fragmentos de memorias personales y colectivas, privadas y públicas, silenciosas y bulliciosas, latentes y sedimentadas.

Estoy denominando prácticas de traducción a esas diferentes formas de ensamblar fragmentos en un todo unificado, pero no cerrado, lo cual permite trabajar por medio de éstos a través de ensamblajes y reensamblajes, abriendo espacios para explorar y aproximarse a diferentes temporalidades, velocidades, rupturas, silencios y sonidos de la imagen y las memorias. La creación por medio de asociaciones, yuxtaposiciones, repeticiones y resonancias permite abordar las diferentes memorias y trabajar con ellas, al mismo tiempo que la labor del arte crítico se convierte en un trabajo de recolección y reensamblaje de imágenes y memorias, que, al acercarse a los escenarios de memorias de la violencia, desde la políticas y po-éticas del recordar y las políticas y po-éticas de la imagen y el sonido, están creando modos de expresión y sitios de mediación, traducción y creatividad.

Paralelamente, el aproximarse al arte crítico entendidas dentro de prácticas políticas y estéticas de traducción implica también hablar y situarse en los problemas que éstas cargan al trabajar en medio de lo irrepresentable e intraducible. Los lenguajes alegóricos utilizados por estas prácticas artísticas les han permitido moverse en medio de esos bordes y zonas donde las ciencias sociales no logran llegar o nombrar y simplemente ignoran o “dejan por fuera”. El trabajar a través de “fuentes” no oficiales como el eco de los gritos de los desaparecidos, cruces camufladas en el paisaje, retratos de escuelas abandonadas y bombardeadas, dibujos de caras ausentes, olores del banano en descomposición, permite aproximarse a la historia del presente en medio de sus choques de temporalidades, espacios y ecos imposibles de representar, creando lenguajes figurativos y alegóricos que dan la posibilidad de aproximarse tangencialmente para evocar lo intraducible e irrepresentable. Así, la traducción da pie a practicas mas interpretativas y criticas que permiten una amplitud mayor de significados a diferencia de sus clausuras y cierres.

Como señala Nelly Richard, los lenguajes oficiales que hablan de la memoria (ONG, Estado, organizaciones de Derechos Humanos, ciencias sociales, etc.) no son capaces de

practicarla ni de expresar sus tormentos: Practicar la memoria implica disponer de los instrumentos conceptuales e interpretativos necesarios para investigar la densidad simbólica de los relatos de la historia, expresar sus tormentos supone recurrir a figuras de lenguaje (símbolos, metáforas, alegorías) suficientemente conmovidos y conmovibles para que entren en relación solidaria con el pasado victimado (2007: 136).

La relación imprescindible entre estética y política y entre arte crítico y ciencias sociales y crítica cultural está anclada a la relación entre las decisiones estéticas y las políticas de la forma y el contenido. Consecuentemente, es crucial resaltar la crítica cultural hecha por estas obras y sus articulaciones políticas a través de las diferentes formas que permiten moverse entre los intervalos de pasado/presente, “realidad”/ficción, adentro/afuera, imagen-sonido/texto. Estos espacios “entre” son los que permiten trabajar en el intervalo, ese tercer espacio, que sería precisamente el espacio de la traducción, donde se combina la creatividad con la intervención crítica y los lenguajes visuales, sonoros y textuales, a través de diferentes texturas, escalas y movimientos.

Este tercer espacio permite trabajar con resonancias que impiden las formas de centralización de los conceptos, abriendo la posibilidad de intervenir en diferentes espacios a través de la capacidad de los múltiples lenguajes de resonar de un contexto a otro. De esta manera, la relación entre historia, memoria, narrativa, deseo e imaginación, consiste en lograr trabajar con esos fragmentos de la experiencia, de las memorias, del tiempo en sí y ensamblarlos de diferentes maneras para que permitan un cuestionamiento de la realidad más allá de las “presencias” en interacción con el pasado y el futuro.

Éstas prácticas de traducción tienen que ser entendidas también desde la creatividad y la subjetividad, lo que nos lleva a pensar de que manera los conocimientos situados (Haraway 1991) desde los que estamos produciendo conocimientos y sentidos marcan el proceso de traducción, ya que pertenecen a contingencias históricas particulares. Por lo cual, los que trabajamos alrededor de estos temas tenemos la responsabilidad de ser conscientes desde donde estamos traduciendo y que posibles intervenciones y limitaciones están abriendo las formas con las que estamos trabajando. Claramente no es posible intervenir en todos los espacios y tiempos, pero sí es necesario tener presente de que maneras y en que lugares queremos intervenir y desde ahí generar

conexiones con otras perspectivas parciales.

Bibliografía

Barbero 2010: Jesús Martín Barbero, Mutaciones culturales y estéticas de la política en Revista de Estudios Sociales # 35 volumen II. Pp 15-25. Bogota

Benjamin 1997: Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*. Einaudi, Torino.

Deleuze 1989: Gilles Deleuze, *Cinema 2, The Time-Image*. Minnesota, University of Minnesota Press.

Deleuze y Guattari 1999: Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Que es la Filosofia?*. Barcelona, Anagrama.

Derrida 1994: Jacques Derrida, *Specters of Marx. The State of The Dept, The Work of Mourning, and the New International*. Londres, Nueva York, Routledge.

Gil 2007: Javier Gil, Pensamiento artístico y estética de la experiencia: repercusiones en la formación artística y cultural, en Cuadernos Grises # 4 Facultad de artes y humanidades. Universidad de los Andes. Bogota. pp. 10

Haraway, Donna.1991.Situated Knowledges: The science question in feminismo and the privilege of partial perspective. En *Simians, Cyborgs, and Women*. Routledge

Minh-ha 1999: Trinh Minh-ha, *Cinema Interval*. Nueva York, Londres, Routledge.

Ochoa 2006: Ana María Ochoa, La materialidad de lo musical y su relación con la violencia”, *Transcultural Music Review*, No. 10.

Orrantia 2009: Juan Carlos Orrantia, *Aqueous recollections. moments of the banality, intimacy and unexpectedness of the aftermath of terror in colombia* tesis doctoral S.f. Yale University.

Posada 2008: Libia Posada, *Signos Cardinales*. Documento sin publicar. S.f

Restrepo 2006: José Alejandro Restrepo, *Cuerpo gramatical. cuerpo, arte y violencia*. Bogotá: Ediciones

Richard 2007: Nelly Richard, *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina S. 2007

Sarlo 2005: Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo en discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. 2005. pp. 46.

Serematakis 1996: Nadia Serematakis, *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago, University Press. 1996

Yudice 2003 citado en en Ochoa 2006: Ana María Ochoa, La materialidad de lo musical y su relación con la violencia”, *Transcultural Music Review*, No. 10.

Giard 2006: Luce Giard, Hacer de comer», en: *La invención de lo cotidiano ii. Habitar y cocinar. México: Universidad iberoamericana.*

Revistas

Revista arcadia. 22 de mayo de 2007. «La nueva compañía de los prohombres de la patria». http://www.semana.com/wf_imprimirarticulo.aspx?idart=103919

María Teresa Hincapié en Semana.com. 12 de febrero de 2006. «Por las galerías». <http://www.semana.com/noticias-cultura/galerias/91171.aspx>

Roca 2000: José Roca, Los espacios y las cosas, el mundo interior de maría teresa Hincapié, en: columna de arena, reflexiones críticas desde colombia No 23. disponible en: <http://www.universes-in-universe.de/columna/col23/col23.htm>

Filmografía

Chris Marker, *Sans Soleil*, Francia (1983). 104 minutos.

Obras

Herrán, Juan Fernando, 2006. *Campo Santo*.

Hincapie Maria Teresa, 1990 , *Una cosa es una cosa*

Restrepo, José Alejandro, 1993-1996. *Musa paradisiaca*

Posada Libia, 2007-2008. *Evidencia Clinica I Y II*

2008-2009. *Signos Cardinales*