

## SENTIDOS DEL ESPACIO

### Geopolítica de la imagen en el arte: nuevas estrategias de expansión

Lucrecia Piedrahita<sup>1</sup>

#### Resumen

Del sentido del espacio, a las relaciones entre el hombre y su entorno, de la expresión del arte a las prácticas artísticas contemporáneas, al tránsito de los actos visuales y por ellos y entre ellos la imagen como una relación, como un desvío, como un -factor pragmático de producción política de comportamientos y subjetividades- (L. Puelles). Todo esto constituye lenguajes, formas de participación, estrategias de consenso y disenso, espacios de opinión pública que se asientan en la construcción del imaginario y que permiten levantar cartografías para identificar territorios en donde tenga cabida un contramapa<sup>2</sup> de la geopolítica a partir de las micropolíticas hasta el tránsito de la imaginación, entendida esta última, en términos de Hannah Arendt, como la facultad de hacer presente aquello que está ausente.

**Palabras Clave:** Geopolítica, Geoimaginación, Estéticas Políticas, Micropolíticas.

---

<sup>1</sup> Museóloga / Curadora / Investigadora. Especialista en Política y Periodismo. Universidad Internacional del Arte, Florencia-Italia. Universidad Eafit / Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín – Colombia. Cursa la Maestría en Teoría Crítica en 17, Instituto de Estudios Críticos de México, con la investigación *Sentidos del espacio. De las micropolíticas a la geoimaginación*

<sup>2</sup> Este contramapa lleva implícita una carga conceptual que lo vincula al estadio de la imagen dotado de múltiples puntos de vista políticos para hacer visible -otros objetos y otros textos visuales- que se insertan en la recepción pública y redefinen las estéticas políticas y sus fines: *la capacidad de dotar a la imagen producida de un "sentido otro", potencialmente político por ser capaz justamente de desenmascarar el orden de relaciones que estructura "lo real". La potencia político-subversiva de -(el contramapa entendido como la imagen)- (la fotografía) se expresa justamente entonces como la eficacia de 'su inconsciente' óptico: él es capaz de poner de manifiesto todo aquello que una economía interesada de la representación pretende mantener oculto, forcluso* (J. L. Brea. El inconsciente óptico y el segundo obturador.).

**SENSES OF SPACE**  
**Geopolitics of the image in the art: new strategies for expanding**

Lucrecia Piedrahita<sup>3</sup>

**Abstract**

The sense of space and the relationship between man and his environment, the expression of art to contemporary art practices, the transit of visual acts and them and between them the image as a relationship like a-pragmatic factor of production policy of behaviors and subjectivities- (L. Puelles). All this is languages, forms of participation, consensus and dissent strategies, spaces of public opinion that are based on the construction of imaginary maps that allow lift to identify territories where is possible a –*contramapa*- of geopolitics from the micropolitics to transit of the imagination, understood in terms of Hannah Arendt, as the power to make present what is absent.

**Keywords:** Geopolític, Geoimagination, Aesthetics Politics, Micropolítics

---

<sup>3</sup> Museóloga / Curadora / Investigadora. Especialista en Política y Periodismo. Universidad Internacional del Arte, Florencia-Italia. Universidad Eafit / Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín – Colombia. Cursa la Maestría en Teoría Crítica en 17, Instituto de Estudios Críticos de México, con la investigación *Sentidos del espacio. De las micropolíticas a la geoimaginación*

## SENTIDOS DEL ESPACIO

Geopolítica de la imagen en el arte: nuevas estrategias de expansión

Lucrecia Piedrahíta



*La imagen es lo que nos recuerda que no estamos solos en el mundo incluso si somos los más fuertes.*

(S. Daney)

## Una mirada histórica

La geopolítica implica una reorganización del mundo. Sus orígenes se cruzan con los estudios geográficos y su ubicación histórica los enmarca en el siglo XIX, cuando se produjeron avances científicos y técnicos que modificaron los principios del conocimiento, de las técnicas y de las formas de vida de las sociedades de entonces.

Básicamente los trabajos de Charles Ritter (1779-1859) y los de Alexander von Humboldt (1769-1859) destacaron las *relaciones entre el hombre y su entorno*. Hacia finales del siglo XIX Friedrich Ratzel (1844-1904) adhirió a la hipótesis del *determinismo geográfico* y subrayó la importancia de conectar la Geografía, con la Historia y con la Política. En su famoso texto *Geografía Política* (1897) desarrolla el concepto de *Sentido del espacio*, -un concepto construido sobre la observación de los cambios que los hombres realizan en su hábitat y que habría de llevarlo a formular la idea del *espacio vital o lebensraum*, dramáticamente mal interpretada después por el nazismo. Es de aclarar que el concepto de *sentido del espacio y de espacio vital* son contrarios a la idea del determinismo geográfico, según el cual son las características del espacio físico los que moldean el carácter, la economía, la política y la vida de los pueblos. De ésta manera y sin saberlo Ratzel sentó las bases del conocimiento geopolítico al crear un campo analítico, específico desconocido hasta ese momento. Será a comienzos del siglo XX cuando Rudolf Kjellen, en su obra *El Estado como forma de vida*, muestra a éste como la unidad de enorme significación. Partidario del organicismo estatal, afirmaba que los Estados debían pelear para mantener su supervivencia. Es así entonces cuando precisó su perspectiva analítica a la que identificó como una nueva ciencia: *La Geopolítica*. Ciencia que sistematizó, dotó de un método científico, la separó de la Geografía y la ubica dentro del área de las Ciencias Políticas. Después vendrán autores que desarrollarán importantes análisis, entre los investigadores y teóricos se encuentra el norteamericano Alfred Mahan quien sostenía la tesis de *quien domina el mar, domina el mundo*. En su tesis era claro que quien dominara los mares y desarrollara un gran poderío naval era dueño del mundo, además porque así lo demostraba la historia (Grecia Antigua e Imperio Británico); por su parte, el inglés

Halford Mackinder sostenía la relevancia del dominio continental. Según el analista, *el área o región pivote* – la cual se funda en el concepto las *tierras de importancia decisiva o Heartland* – se extendía desde las llanuras de Europa Oriental hasta Siberia, incluyendo la región del Medio Oriente. Así entonces Mackinder subrayó la importancia entre las relaciones binarias de mar y tierra, pues la lucha por estos dos espacios constituía el *núcleo unificador en la Historia*.<sup>4</sup>

Después llegará *Karl von Haushofer* quien creó y dirigió por más de 20 años la Escuela Geopolítica de Munich. Alemania, después de los hechos de la Primera Guerra Mundial y sus nefastas consecuencias se centraba en un autoestudio para evaluar la derrota del país. Nadie mejor que Haushofer para penetrar en las venas de este escenario. Sus consideraciones se centraban en el *poder aéreo y submarino* y a la elaboración de un modelo de proyección internacional. Haushofer dotó a Alemania de un – manual geopolítico- . El que absurdamente fue interpretado durante el nazismo. Después de la derrota de Alemania en la Segunda Guerra Mundial, muchos se sintieron indignados con los postulados de Haushofer negándole a la Geopolítica su cientifismo y considerándola un instrumento ideológico al servicio de los nazis y los fascistas.

Después de años de descrédito la geopolítica retoma un espacio de importancia para los análisis de espacio, territorio, poder y durante la Guerra Fría sirve de marco para el diseño de política exterior de ambas superpotencias. Después de la desintegración de la Unión Soviética en 1991 la Geopolítica resurge con vitalidad y acierto y hoy, después de que se enuncia a manera de titular, una segunda Pos-Guerra Fría ésta tendrá mucho que aportar.

La geopolítica contemporánea contempla varias etapas que se desplazan desde escenarios unipolares a escenarios multipolares en donde interactúan actores múltiples globalizados que estructuran sus relaciones simbólicas y sus imaginarios visuales en medio de flujos mediáticos. Así mismo la redefinición de procesos identitarios valora las dimensiones de orden político, social, antropológico, económico y perceptual, entre otros.

Del sentido del espacio, a las relaciones entre el hombre y su entorno, de la expresión del arte a las prácticas artísticas contemporáneas, al tránsito de los actos visuales

---

<sup>4</sup> Ver: Kreibhom, 2007.

y por ellos y entre ellos la imagen como una relación, como un desvío, como un factor pragmático de producción política de comportamientos y subjetividades. La imagen contenida en el campo de la imaginación –entendida como el puente entre la estética y la ética–, como facultad política y necesaria para *poder ver*.

De las micropolíticas a la geoimaginación como rutas necesarias para definir un nuevo orden mundial.

### **‘Soy de donde pienso’**

Asistimos a la crisis de occidente y a la visibilidad de pensamientos fronterizos. Históricamente la geopolítica se ha considerado como una disciplina que estudia la causalidad espacial de los sucesos políticos, económicos y raciales y sus futuros efectos. Hoy, después de muchas migraciones y desplazamientos del concepto geopolítico, se entiende como un instrumento de síntesis que permite entender la actualidad de la vida de los pueblos en sus territorios (Alain Maurech-Siman). Así mismo pretende observar las interacciones dinámicas que se dan entre las culturas locales y un sistema global que ya agotó el modelo centro-periferia.

La frase ‘soy de donde pienso’, de Walter D. Mignolo repiensa la geopolítica en términos ampliados: espacio, población, desterritorialización, migraciones, comunicación, mercado, imagen, imaginación, representación como campos entrecruzados y como ejemplos de hibridación de prácticas diversas.

Es importante saber que la representación, definida como figura, imagen o idea que sustituye a la realidad, en geopolítica ancla tres conceptos fundamentales:

- El espacio habitado y habitacional determina el desarrollo humano
- El hombre y el territorio en sus relaciones
- Y las percepciones, influencias e imaginarios que se dan entre el territorio y la interpretación del mundo.

Según el geógrafo francés Yves Lacoste revolución nuclear, geofinanzas y el mundo de las imágenes son los tres factores que determinaron una renovación de la geopolítica actual. La revolución nuclear cambió los parámetros de la Seguridad internacional, porque sobrepasó el concepto de seguridad que se liga indeclinablemente a territorio.

El liderazgo mundial de la economía y de los mercados financieros replanteó el contenido del fundamento territorial de los Estados: la Soberanía. Si hoy se sostiene que los Estados han dejado de ser totalitarios, son muchos los investigadores que sostienen que la economía y más aún las finanzas - siendo las transacciones financieras diez veces superiores a la de los intercambios comerciales- se perfilan como espacios totalitarios en el siglo XXI.

Y por último las representaciones en un mundo dominado por las imágenes mentales. En medio de un mundo saturado de imágenes y de informaciones circulantes, la imagen adquiere un estatuto esencial para definir esferas de poder. La imagen constituida de tiempo, espacio y fronteras móviles define un escenario geopolítico de incalculable valor para las lecturas en el mundo contemporáneo. Como afirma Joan Costa: *La imagen es lo que resta en el imaginario colectivo cuando todo ha sido dicho, realizado, consumido, medido y olvidado en la marea del trajín diario.*

En el entorno actual se instala un régimen de lo visible, las imágenes se multiplican y circulan a grandes velocidades y amplias visibilidades. Según Alain Maurech-Siman La Imagen Objetiva, La Imagen Subjetiva, La Imagen Prospectiva y La Imagen Internacional o Pública constituyen la representación global en geopolítica.

### **La Imagen Objetiva**

La única de las cuatro imágenes en ser objetiva, con ciertos matices subjetivos a pesar de todo, presenta un balance de lo que son y hacen, realmente, una entidad territorial y sus habitantes.

Es una realidad identitaria fundada objetivamente en el espacio: geografía, y en el tiempo: historia, cuyas características (etnia, idioma, tradición política, religión, bandera, Armas nacionales) pueden ser reunidas bajo el término genérico de perfiles geopolíticos.

## La Imagen Subjetiva

Representación por excelencia que cada pueblo (y sus dirigentes) tiene de sí mismo y del territorio que ocupa o codicia, como el grifón mítico de Dante en la canción XXXI de la Divina Comedia: *sin dejar de ser el mismo, se transforma en su imagen*.

Conforme al razonamiento de Costa podemos decir que la Imagen subjetiva es la representación mental en el imaginario de los habitantes, y dirigentes, de un territorio de atributos y valores que funcionan como estereotipo y determina la conducta y opinión de estos habitantes y de sus dirigentes. (Costa, s.f.: 53)

Como es *inconcebible la existencia de una Sociedad sin canciones, mitos u otras expresiones poéticas* (Paz, 1996: 69), la Imagen subjetiva es el terreno propicio para librarse de la realidad y favorecer:

- las *construcciones míticas* (la imagen de los descendientes de Nabucodonosor usada por Saddam Hussein para justificar sus miras regionales o las del *Eretz Israel* para justificar la anexión de territorios *dados por Dios a los Hebreos*),

- la *exaltación de las virtudes reales o imaginarias* (las intervenciones estadounidenses como protonotarios emblemáticos de la democracia, cuando son aliados con los peores regímenes antidemocráticos),

- y de la *interpretación del pasado* bajo un prisma valorizador que excluye todas -o por lo menos la mayoría- de las zonas negativas (la valorización de la aportación civilizadora del colonialismo francés borrando las masacres *pacificadoras* en Madagascar por ejemplo).

Estas representaciones/pretextos permiten transformar el transcurrir histórico en un arquetipo justificativo puesto que, a la manera de Gabriel García Márquez (2000: 138) podríamos decir que la vocación (apaciguadora, democrática o civilizadora) es hija ilegítima de la valorización a posteriori en la conciencia colectiva de unas acciones normativamente negativas.

## La Imagen Prospectiva

*El poder permite hacer eficaz su propia ficción* (Fuentes, 1972: 195), y a los dirigentes les gusta proclamar una representación prospectiva idealizada *aspirina electoral*, que funciona porque como bien lo describió Carlos Fuentes: *el Hombre se atreve a soñar, es decir, utiliza lo posible para alcanzar lo improbable*. (Geary, 2004: 17)

La Imagen prospectiva es lo que los dirigentes y habitantes de un territorio quieren que el mismo sea y el papel que quieren desempeñar a nivel de grupo. Con la dicotomía resultante, muy a menudo, entre la realidad del ser del territorio considerado (Imagen Objetiva) y la representación (Imagen Subjetiva) del mismo para sus habitantes y dirigentes, actores incontestables de su porvenir.

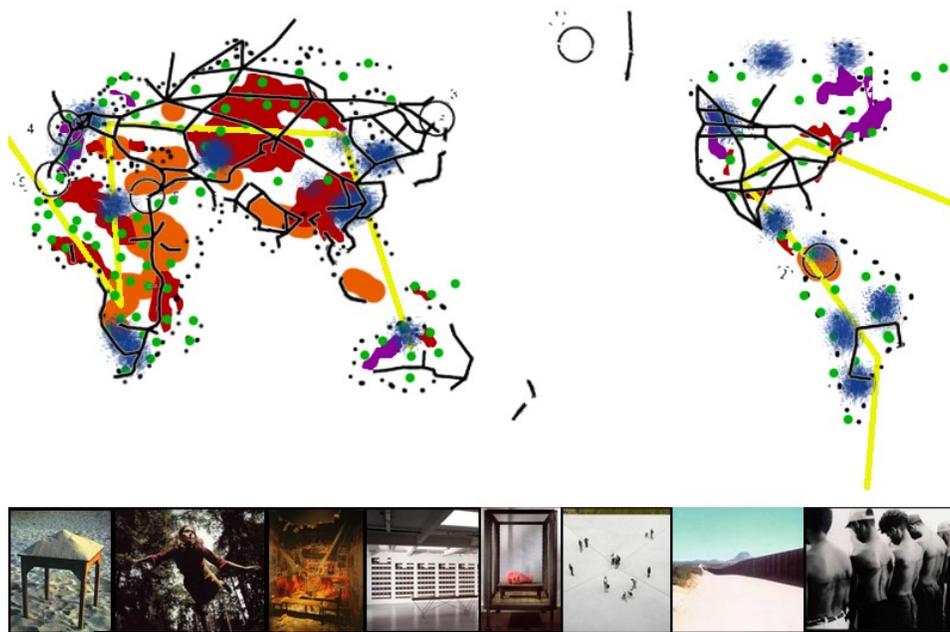
## La Imagen Internacional o Pública

Se trata de la Representación que la Comunidad Internacional tiene de lo que son y hacen el territorio y sus habitantes<sup>5</sup> (El caso de Serbia es perfectamente ejemplar). En la mayoría de los casos existe una gran diferencia en las percepciones endógenas y exógenas del mismo territorio y de sus moradores, aunque las dos percepciones funcionaran con representaciones.

---

<sup>5</sup> El caso de Serbia es perfectamente ejemplar. Situada en el cruce de las dos líneas de fractura norte-sur entre mundo cristiano y musulmán, y este-oeste entre mundo católico- protestante y mundo ortodoxo, en el corazón de una región donde los pueblos fueron a lo largo de los siglos, mezclados y desplazados por varias potencias y responsables políticos, como consecuencia de estrategias específicas y muy a menudo contradictorias, Serbia fue formada más por la historia (con todo lo que conlleva como mitos y representaciones "presumidas" identitarias) que por la geografía. (Lutard, 1988: 5).

## Imágenes transitadas: Relaciones / Metamorfosis / Transformación



La idea de representación adquiere validez para definir el nuevo escenario geopolítico que se propone desde las prácticas artísticas, asimilándola como el conjunto de ideas y percepciones colectivas de orden político, económico, cultural, religioso u otro, que anima los grupos sociales y que estructura el imaginario colectivo y la visión del mundo de los mismos (Joan Costa). Concepto fundamental porque esas percepciones se transforman en intenciones y, luego, en justificaciones de acciones e inspiraciones de posturas geopolíticas. Rápidamente establezco la correspondencia con Chávez y el movimiento bolivariano para referenciar la 'iconoadicción' que ha permeado la profundidad de la cultura. Donde significado se oculta tras los simulacros y asistimos a la asincronía, el vaciado de la razón y el ser de la historia. (Jameson)

En los tránsitos de la representación ésta deviene imagen. En términos contundentes Serge Tisseron distingue entre *representaciones* e *imágenes* aduciendo que la representación es *un contenido sin cuerpo*, en cambio la imagen es una relación, es motriz,

es socializante. Podría argumentarse que -la representación es planimétrica, la imagen posee un espesor sensorial y un contenido que funciona como cohesionador-.

Si trasladamos estos esquemas a la geopolítica de la imagen en el arte es necesario referenciar los conceptos que sobre la imagen han desarrollado algunos críticos y teóricos que ayudan a conceptualizar desde este campo. Serge Daney, crítico de cine distingue entre lo visual, la imagen y las visibilidades. Entiende lo visual como lo óptico, nos conduce en términos de verificación óptica de cualquier procedimiento de poder (técnico, político, publicitario o poder militar).

Para Daney lo visual no tiene contracampo, no admite añadidos. Lo visual que predomina en la televisión, no remite a otro, sólo a sí mismo, su esencia es la tautología. La imagen, en cambio, testimonia una alteridad. La imagen tiene lugar siempre en la frontera de dos campos de fuerza. Y las visibilidades no son más que imágenes sin significación.

Por su parte el director de cine francés Jean Luc Godard diferencia entre lo visual y lo visible y destaca que es en el lugar de lo visible donde se asienta la imagen. Y para Ranciere la imagen es siempre una relación, un desvío. Significa y muestra a la vez, es plural: *En la imagen siempre hay una desviación entre lo que muestra y lo que significa [...] una imagen no es un icono que está ahí, un dato visual, una unidad visual. No es un cuadro ni un plano [...] la imagen es siempre una relación, un desvío, una separación entre una función de significación y una función de mostración, pero también una separación entre dos imágenes, entre la mostrada y otras que serían posibles. La imagen siempre es plural. La vida de las imágenes se hace con otras imágenes [...] Una imagen está muerta si está dada y se interrumpe. La imagen es siempre un intervalo o una expansión. Metamorfosis, desestabilización, transformación.* (Bernárdez Sanchís, 2005)

El poder de las imágenes, radica entre otras cosas, en su versatilidad y su ductibilidad. *Es irrompible porque es capaz de admitir todo cambio posible sin la menor resistencia* (Luis Puelles). Podemos entonces concluir que la imagen es una frontera móvil y mutante y es un factor determinante de la producción simbólica y las prácticas artísticas contemporáneas. Por las imágenes y sus fisuras y escondites son muchos los artistas y colectivos que re-piensan el mundo y proyectan los sentidos del espacio.

Todo esto constituye lenguajes, formas de participación, estrategias de consenso y disenso, espacios de opinión pública que se asientan en la construcción del imaginario y

que permiten levantar cartografías para identificar territorios en donde tenga cabida un contramapa de la geopolítica a partir de las micropolíticas al tránsito de la imaginación, entendida esta última, en términos de Hannah Arendt, como la facultad de hacer presente aquello que está ausente. Tanto Arendt como Kant plantean una interpretación de la imaginación como facultad política, es decir, *la imaginación es el puente entre la estética y la ética. [...] la imaginación es la facultad de tener intuiciones sin la presencia del objeto.* Es productiva cuando se trata de la artística. Es *la condición de la memoria.* Por lo tanto referenciarla temporal y espacialmente es otorgarle sus múltiples sentidos y de materializarla como facultad que tiene de dar cuerpo a lo que está ausente, por ello la *Geoimaginación* es el aporte a este instrumento de análisis para llegar a un mapa interpretativo a través de las obras y proyectos de algunos artistas que miraremos.

Así entonces la imagen en el arte se entiende como una mirada al mundo mismo, como un ensayo visual de las prácticas, acciones, contextos y actos que permite analizar el orden mundial y sus producciones y en este caso, haciendo una apuesta desde el concepto de las micropolíticas a la geogeográfico para ir más allá del significado de reparto espacial del poder mundial y de situaciones de subordinación política, económica y cultural.

Nos dice *Eduardo Pavlovsky: la micropolítica propone otros territorios sociales existenciales, abiertos a la comunidad. Es aquello que no pueden capturar los sistemas de representación – que no puede capturar fácilmente el Estado. Tiene que ver con lo resistencial y lo incapturable. Se maneja siempre fuera de los sistemas de representación habituales.* Es lo que Deleuze define como acontecimientos o devenir.

Por su parte el antropólogo Arjun Appadurai, abre un campo expandido para la imaginación y la entiende como un campo de prácticas sociales organizadas, es una forma de trabajo. Para Appadurai el trabajo de la imaginación colectiva es la materia prima sobre la que operan los individuos para proyectar sus vidas y la facultad *a través de la cual emergen nuevos modelos colectivos de disenso, de desafección y cuestionamiento de los patrones impuestos a la vida cotidiana*”. *La imaginación es una herramienta para enfrentarnos a los cambios económicos, sociales y políticos de la globalización.*

Trasladándonos al campo de las prácticas artísticas y culturales, al artista contemporáneo no le interesa el discurso progresista, más bien propone desde nuevas subjetividades y este es precisamente el espacio de las micropolíticas cuyo lema es: lo

personal es lo político. Relaciones familiares, identidades locales, consciencia sobre su propia cotidianidad, son características de los artistas que se inscriben en esta esfera. No es denunciante de su entorno político, económico o social, podría decirse que su mundo está circunscrito a la esfera de lo privado, *del oikos*, de lo reservado.

Antonio Negri le preguntó a Deleuze sobre el tema de los devenires micropolíticos: ¿qué política puede prolongar en la historia el esplendor del acontecimiento y de la subjetividad? Lo que más nos falta es creer en el mundo. Perdemos el mundo y nos ha sido tomado. Creer en el mundo es también suscitar acontecimientos, producir nuevos sentidos y subjetividades – aún pequeños-- que escapen el control o hacer nuevos espacios tiempos, aunque sean de superficie y volumen reducidos. Es a nivel de cada tentativa que son juzgadas la capacidad de resistencia o por el contrario la sumisión a un control. Son necesarios al mismo tiempo creación y pueblo.

Gabriel Orozco quien representa las estrategias de dislocación y expresa su condición nómada de manera fina y acertada, *Eija-Liisa Ahtila* quien trabaja las iconografías femeninas a través de sus películas que califica de – dramas humanos- , *Ilya Kabakov* analiza el entorno público y privado para narrar con crítica los desmanes del poder. Por su parte *Hanne Darboven* traslada el acto monotématico de escribir y repetir para analizar el paso del tiempo como una experiencia subjetiva. *Louise Bourgeois* porta las experiencias autobiográficas a interesantes espacios escultóricos *Alicia Framis* propone espacios para ser habitados y no para ser vistos. *Bruce Nauman* y sus relaciones entre arte y tecnología para entender el mundo. *Ann-Sofie Sidén*, *Catherine Opie*, *Martín Parr*, , *Andrea Zitte* quien crea su propia Factoría, sus unidades de vivienda para reflexionar sobre desplazamientos y nomadismo. *Tracey Emin*, *Nan Goldin* documenta su entorno emocional, familiar, sexual para dar cuenta de una generación y *Chantal Ackerman* potencia historias situadas a través del cine expandido. Y en nuestro medio *Doris Salcedo*: cuerpos que callan, *María Teresa Hincapié*: el cuerpo como redención, *Clemencia Echeverri*: visitar lo privado. *José Alejandro Restrepo*: el mundo con otros ojos. *Miguel Ángel Rojas*: la memoria radicada, *Johanna Calle*: atender el silencio.

Estos son algunos de los artistas que se inscriben en una producción desde las micropolíticas. Todos ellos se hace expresa una resistencia a la colonización de la vida cotidiana.

El mapa como idea y representación sirve de contexto para georeferenciar propuestas, obras y proyectos y narrar -la construcción político – visual del presente-, parafraseando a Hardt y Negri, en su ensayo Imperio -la construcción política del presente-.

### **La dimensión estética de la catástrofe. La incidencia en el recurso humano, natural y simbólico**



A través de los medios de comunicación, las nuevas tecnologías y sus reapropiaciones el mundo ha sido testigo, muchas veces, en vivo y en directo, de hechos que han transformado las maneras de habitar de los hombres y las visualidades contemporáneas lo que arrastra consigo: diversas maneras de percibir y diferentes

capacidades interpretativas en un mundo multi- narrativo que se cuenta desde las prácticas de producción de imaginarios visuales, desde la geoeconomía y la geoinformación, desde los cambios que se operan en la noción de la *política* hacia lo *político*, desde las prácticas simbólicas, desde el fin de los derechos humanos.

Es indudable que los sucesos del 11 de Septiembre de 2001 marcaron un punto de quiebre en la trayectoria histórica del terrorismo y trasformaron los parámetros de seguridad, política y convivencia del Sistema Internacional en su conjunto.

Estamos inmersos en el poder de los medios. En tiempo real estamos asistiendo a los algunos denominan *invisibilidad del acontecimiento*. Guerras en vivo y en directo, actos terroristas, catástrofes, desastres, dramas, violencias multiformes y atrocidades confieren a éstos una dimensión estética en el sentido que le otorga efectos de simbolicidad, potencia el poder comunicativo de este tráfico de imágenes que no van más allá del orden visual. Recordemos que lo *visual no tiene contracampo, no admite añadidos. Lo visual que predomina en la televisión, no remite a otro, sólo a si mismo, su esencia es la tautología. Por ellos – la dimensión estética de la catástrofe: lo estético no es vacuo y punza en las determinaciones éticas, en cómo se nos construye políticamente y en la conformación de las subjetividades.*

Hoy el arte amplía sus campos o extiende la mirada al repertorio de las imágenes, los objetos, comportamientos y actitudes que materializan las ideas en formas para comunicar y entonces atrevemos a considerarlas *arte* o elementos que afectan nuestra subjetividad y se instalan en lo experiencial y en lo advertido. Siguiendo a J.L Brea en la referenciación de imágenes que son arte y otras que *no son arte* pero se instalan en el campo simbólico para movilizar, trastornar y transformar las sociedades actúales (J.L Brea), citaré unos casos.

## Cosmos y Damian



Joseph Beuys, es el máximo representante del arte conceptual, quien rompió y rebasó los límites de la concepción tradicional del arte. Fue él quien asumió el arte como riesgo, contradicción, confrontación pero ante todo como una dimensión de la libertad.

Beuys es considerado un maestro inteligente con normas severas. Fue él quien hizo de las cosas sencillas de la vida cotidiana elementos integrantes de su arte. Él confiaba mucho más en la imaginación, en las facultades que están latentes en cada ser humano, que en los talleres perfectamente instalados y en las máquinas más modernas. Pero hay que aclarar que no era en absoluto, un enemigo de la técnica.

Sus obras plantearon en su momento, años 60, 70 y 80, preguntas que afectaban a todo ciudadano: la relación entre el hombre y la técnica, entre naturaleza y civilización, entre el arte y la vida, temas que hoy recobran una actualidad contundente.

Hoy cuando se reflexiona sobre la geopolítica de la imagen en el arte, específicamente en el campo de la dimensión estética de la catástrofe esta zona permite evaluar no sólo su incidencia física, social, política y material sobre la arquitectura o el paisaje y cómo interactúan estos elementos, le dañan o le transforman sino su valencia de tipo cultural y simbólico: Cosmos y Damián, realizada en 1974.

Todos reconocemos el horror que causó la catástrofe del 11 de septiembre. Las imágenes de televisión transmitían cuando las torres gemelas se desplomaban a causa de los ataques de aviones civiles al centro financiero de Nueva York. Pero una catástrofe histórica de tales dimensiones cambia, por lo contrario, la aparición de las obras de arte, como por ejemplo, la de la obra de J. Beuys de 1974, Cosmos y Damián – que transforma tarjetas postales del World Trade Center en tres múltiples variantes.

Según el artista alemán, un cubo frío de cemento o de acero imposibilita la transformación y por ello se convierte en expresión de un estado terminal mortal. En el lado opuesto, el fieltro termoaislante, el cobre conductor y la grasa que se derrite por el calor, son materiales diversos que deberían ilustrar y poner en evidencia potencialmente, los estados de agregación del arte. Sin ser, en el sentido real *símbolos* de ciertos contenidos. Y es que el entendimiento común del concepto de capital estaba considerado por Beuys como No artístico – y sostenía: porque el dinero, aún sin ser trabajado, produce intereses.

El artista chamán transformó la apariencia de los rascacielos gemelos en dos torres de grasa. El hecho de transformar la apariencia de los rascacielos en dos torres de grasa, lo que estaba proponiendo de acuerdo a su teoría plástica: era substituir el frío *sistema terminal del capitalismo inhumano* que tenía además una *forma mortal*, afirmaba el artista, - en el *capital de la creatividad del calor social*.

De todas maneras esto no era suficiente para una verdadera curación – curar fue una de las metas centrales para el arte de Beuys. El artista complementa su cometido, con una selección onomástica. Como dedicatoria, escribió sobre ambas torres en forma vertical, los nombres de los gemelos árabes: Cosma y Damián. En una grafía inglesa Cosmas se transforma en *Cosmos*, incluyendo así el significado de globalización.

La historia de los gemelos árabes Cosmas y Damián habla de los dos santos de la antigüedad – llamados *los desposeídos*, porque no cobraban por sus curaciones, ya que según la leyenda, transplantaron la pierna de un moro a un enfermo de tez blanca. Los mártires cuya fiesta se celebra en septiembre – se convirtieron en patrones de los médicos y farmacéutas. Piensen ustedes que por largo tiempo, la terapia de los gemelos Cosmas y Damián, fue sólo el recuerdo de una ilusión artística de Joseph Beuys, fallecido ya hace 24 años. (ver Humboldt134, revista Bonn, Alemania).

### **‘Saddam o la ingestión tecnológica’**

*El 9 de abril de 2003, la estatua de Saddam Hussein titubeaba frente al hotel Palestina. La noticia habla de un centenar de personas entre las que se encuentran algunos mariners americanos que habían ayudado a la operación de derribo. La bandera americana caía ostensiblemente sobre el rostro del dictador iraquí. El ‘truco’ publicitario estaba servido. No sólo llama la atención la poca gente que asiste al derrumbe sino el destacar que las imágenes son en directo.*

La operación mediática culmina con la detención del dictador. En la tarde del sábado 13 de diciembre en Tikrit y en un zulo de 1.83, fue capturado Saddam Hussein por un comando especial en la denominada operación *Amanecer Rojo*. En la pantalla vemos como otros ven a su vez otra pantalla. La boca de Saddam, la garganta, también la cavidad del zulo, se convierten en imágenes, en bucle en tautologías que el ojo acompaña: el ojo del médico, el ojo de la cámara, nuestro ojo. *We get it*, dijo el administrador civil de los Estados Unidos, Paul Bremer, si lo pensamos bien ese *We* no alude sino al ojo todopoderoso de la CNN, la propia televisión se había convertido en antropófaga. Lo tenemos, lo hemos incorporado. Hemos llenado el vacío del estomago poderoso y melancólico del flujo mediático *que siempre quiere más*. Lo tenemos, pues somos consientes del mundo árabe y en el caso concreto del Irak, la imagen del líder es prácticamente la única.

Con este relato mediático se hace la correspondencia con la obra de la artista Rosemarie Trockel, una pieza de 1999, *EYE*, una gran pantalla ocupada por una proyección del ojo humano en una habitación oscura. En blanco y negro, a tamaño natural y con

movimiento lento, el ojo se impone al visitante, está en continua mutación, se mueve en sacadas de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. Parpadea y no se queda en una posición fija. No sabemos si responde a un ojo de verdad o es artificial. No nos da ninguna información ni biográfica, ni sexual, ni geográfica, ni cultural.

*Cuando el ojo, que está formado por superposición de siete ojos de mujer, mira activamente, no mira al espacio frente a él. Mira, pero no me ve, o no lo suficiente como para reconocer mi presencia; mira sin ver.* (Bernárdez Sanchís, 2005: 128)

Sin duda la guerra en Irak ha reconfigurado de muchas maneras el panorama geopolítico global y ha subrayado el valor de los símbolos como elementos determinantes del poder.

### **El cuerpo como territorio. De la Política hacia lo Político. De la estetización de lo político a la politización de lo estético**



En las relaciones centro / periferia, institucional /emergente, tradicional /moderno aparece la dicotomía representación / imaginación. Y es precisamente en este escenario bipolar desde donde aparece la imagen con su potencia de poder desde lo narrativo para vincular, desarrollar y cartografiar las dinámicas actuales que pueden ser leídas desde las prácticas artísticas y sus cruces interdisciplinarios.

### **Shirin Neshat. El cuerpo, monólogo de una tragedia**

Pensarnos en el mundo de las imágenes es pensarnos como sujetos de acción y de afección. Lo experiencial nos modela y nos atraviesa. El arte es el escenario donde se cuestiona, donde se buscan respuestas y se exponen los hechos de dolor, pasión y desenfreno que acompañan el devenir humano. Shirin Neshat nació en Irán en 1957 y desde 1974 vive en Nueva York. La extraordinaria producción de Neshat está ligada a una profunda necesidad de comprensión y reconciliación con los recientes hechos sociológicos e históricos de Irán que han tenido un gran impacto cultural y psicológico.

En 1979 después de la revolución del Ayatola Khomeini, Shirin Neshat, decide permanecer en Estados Unidos. En 1990 regresa y encuentra un país profundamente cambiado. Este hecho sirvió de base para uno de los trabajos más importantes de la artista: la serie de fotografías que ella denominó *Mujeres de Allah*. Son fotografías en blanco y negro en las que aparecen mujeres islámicas vestidas con el chador, unas veces armadas y otras, con las manos en el rostro cubiertas de textos escritos finamente en caligrafía árabe.

Las mujeres que fotografía Neshat son austeras en su mirada, mujeres que viven en Irán, país musulmán con fuertes tensiones políticas. Shirin Neshat es una de las primeras presencias femeninas del mundo árabe y que se han ganado la atención internacional. Podemos decir que la eficacia de su trabajo nace de la capacidad de la artista de hacer convivir la atención hacia una tradición específica con una refinada conciencia lingüística.

Si observamos la serie fotográfica *Mujeres de Allah*, en 1997, a quien tuve la oportunidad de invitar a la Nueva Bienal de Medellín en 1997 y tener expuestas parte de esta serie y si nos detenemos en sus video-instalaciones, lo que Neshat hace es combatir con el problema de la identidad.

En *Mujeres de Allah* se encuentra siempre un totem, que puede ser un arma, una flor, un velo: elemento que indica una estructura piramidal al interior de una comunidad. Y es muy significativo que la artista aparezca en estas fotos, sea como parte de un colectivo que como un autorretrato. Esto lo podríamos llamar Body Painting o plantear la similitud a los ritos tribales donde se tatúan, que sirven para otorgar la individualidad de una persona al interior de un grupo.

Hablamos de body painting, porque lo que hacen las artistas es intervenir las fotografías con una pintura –grafía árabe.

Esto, es importante aclarar, es una intervención artística, exclusiva de Neshat, ya que en la sociedad iraní, contrario a otras culturas islámicas, no existen prácticas de decoración del cuerpo.

Con estas intervenciones e insertar un OBJETO-TOTEM que transforma las imágenes de las mujeres con el velo, lo que ella busca es abrir las puertas a nuevas posibilidades de discurso.

Lo que encontramos en la obra de esta artista es que restituye al occidente, en una forma culturalmente híbrida, los estereotipos típicos del mundo oriental que han influenciado la mirada del mundo occidental en relación con el Islam.

Su trabajo lo que ofrece al espectador son particulares íconos femeninos de fin de siglo: El chador es al mismo tiempo un vestido impuesto por el respeto de las reglas dictadas por la religión y un manto que cubre la cabeza – que esconde pero que a la vez se transforma en motivo de sutil seducción.

*Turbulento*, de 1999 es la obra con la que la artista participa en la Bienal de Venecia, donde recibe el Premio Internacional de la Bienal, es un trabajo compuesto por dos partes que se proyectan simultáneamente sobre dos paredes: una de frente a la otra. Los protagonistas son dos cantantes iraníes de música clásica. El hombre canta de frente a un público masculino, una canción de amor tradicional que nace de un poema persa; la mujer, en cambio, canta un párrafo musical que ella misma ha compuesto. -Sin palabras, de frente a un teatro completamente desierto, la melodía progresiva se aleja de la sonoridad tradicional para convertirse en una suerte de grito contemporáneo.

Nos preguntamos entonces qué fin tiene este trabajo: es la narración evidente de una condición, pues a las mujeres iraníes no les es permitido cantar en público. Pero más allá de

una denuncia, nos enseña el poder de la música y como ésta supera las barreras culturales para elevarse altísima y vital sobre los vínculos de la ley.

En cierto sentido podemos decir que las intervenciones de Neshat violan los espacios sacros y la iconografía de los cánones islámicos: deconstruye el metalenguaje mitológico para después reposicionarlo al interior de un sistema semiológico, enriquecido por nuevos significados y hacerlo así parte de la historia. Y hacerlo y ser parte de la historia significa ser políticos, desarrollar un rol al interior de la civilización actual, y este es el reto de esta artista.

### **Cuerpo, arte y tecnología. Espacios vitales en la era posmedia**



El cuerpo actualmente aparece como materia plástica, como elemento maleable susceptible de ser transformado por medio del ejercicio, el maquillaje, y las cirugías estéticas y las manipulaciones genéticas, todas con un fin claro: rediseñar el cuerpo.

Ciborg, expresión que conjuga las palabras cibernético y organismo, es una imagen prestada de la ciencia ficción a la reflexión contemporánea sobre el cuerpo y la tecnología, desarrollada a partir de la idea de autómatas. En la era ciborg se inscribe un grupo importante de artistas contemporáneos (Orlan, Stelarc, Cac). Para ellos el cuerpo es el sustrato y el formato susceptible de ser manipulado, reemplazado o reconstruido. El cuerpo se convierte en un organismo híbrido entre máquina y carne, perfeccionado por medio de la robótica, el desarrollo de la tecnología y el mundo de la cultura, una cultura en que palabras como realidad virtual, internet, piezas robóticas y cibercultura, hacen parte del lenguaje cotidiano.

### **Stelarc, Cuerpo y robótica**

-Stelarc, es un artista que se inscribe en el transformismo. Utiliza la información como factor de potenciamiento. Este personaje es un anatomista cuya intención principal es recomponer el cuerpo humano a la luz de la robótica y la ciencia ficción de nuestros días. Varias obras literarias y cinematográficas nos han mostrado cuál será el hipotético futuro de la humanidad: la dominación de la tecnología y la toma del poder por parte de las máquinas. En escenarios como esos, el cuerpo humano es débil y obsoleto ante la sofisticación de los robots. Los seres robotizados son un producto de los seres humanos. Nuestra limitación corporal nos ha obligado a crear maquinaria que nos permita llevar a cabo funciones que naturalmente no podemos hacer. En los años setenta existió una serie que ejemplifica muy bien esta cuestión: *The Six Million Dollar Man*, también conocido como *El hombre nuclear*.

Su trabajo consta de tres etapas: la primera es un estudio sobre los límites físicos del cuerpo humano; en la segunda se vale de la robótica para suplir los defectos corporales y entonces diseña extensiones complejas del ser humano; en la tercera, concluye que la limitación de los seres humanos no se remedia con la invención de extensiones, sino que prácticamente habría que rediseñar todo el cuerpo. De este modo, podríamos resistir y quizá

abolir experiencias como el dolor físico, el hambre y la sed o el cansancio. Con esta tesis detrás, Stelarc habla del cuerpo obsoleto y aventura la posibilidad de crear un robot, un *ciborg*.

Las modificaciones tecnológicas del cuerpo humano transmutan nuestra manera de ver el mundo. También nuestra identidad: ¿qué es propiamente humano?

Stelarc nos está invitando a un cambio radical del ser humano. Esto es lo mismo que pretende ofrecernos la genética actual: un *niño a la carta* o un clon. Pero Stelarc también es determinante: el cuerpo es una estructura impersonal, evolutiva y, por tanto, podemos rediseñarlo. Este artista estaría dispuesto a experimentar en carne propia lo que algunos filósofos de la mente han llamado ‘cerebros en una cubeta’. Este experimento consiste en colocar un cerebro en un recipiente, conectarlo a un computador programado para simular los estímulos sensoriales en la masa gris. Esto es lo mismo que le sucede a los personajes de *Matrix*, seres humanos dormidos, pero conectados a una matriz que les permite vivir como si estuviesen despiertos. Pero, ¿cómo cobraron *conciencia* los primeros prófugos de la ilusión?-. (Referencia conceptual y teórica: *El cuerpo en el arte contemporáneo*, Luis Xavier López-Farjeat. <http://javu.info/conversacionesblog/?p=4>)

### **Bordes, límites, desplazamientos. El desplazamiento, un factor biopolítico. Del espacio geográfico a la especificidad de la expansión urbana**

*No es necesario explicar mucho, basta con mirar [...] Ondjaki (escritor nigeriano)*



1999. Estudiar la ciudad. Recorrer la ciudad. *Según datos de organizaciones no gubernamentales que trabajan en los asentamientos, cada día llegan a Medellín entre 10 y 15 familias y se diseminan –de acuerdo a declaraciones de Planeación Municipal de Medellín– en todos los sectores donde hay barrios de invasión. Así, el Plan de Ordenamiento Territorial clasificó, para 1999, 52 asentamientos en los que los desplazados por la violencia se cruzan con las familias pobres residentes de antiguo que aprovechan la oportunidad para mezclarse con los desplazados y recibir así el tratamiento de víctimas de la violencia.*

1999 - 2009. En Colombia, la guerra por el territorio y la violencia ha dejado, en los últimos cuarenta años, miles de colombianos deambulando por trochas, caminos y carreteras; cientos de familias que, en caravana, se dirigen a las cabeceras municipales buscando un refugio y queriendo mezclarse con la población para salvar sus vidas.

Documentar una historia de vida de las comunidades desplazadas en Colombia permite hilar un relato de interpretaciones del trasiego de personas que buscan siempre

otras orillas, otros diques por donde moverse, planificar rutas diariamente en medio de hostilidades y entornos inciertos para pertenecer a nuevas geografías. Miembros de una sociedad civil tratando de buscar salidas para que se les respete las leyes. Son documentos visibles, textos visuales en donde las imágenes como *factores pragmáticos de producción política de comportamientos y subjetividad* (Puelles, 2003: 132), actúan en nosotros como - sujetos de experiencias, sujetos de impresión-.

Revisar el desplazamiento en Colombia y los múltiples sentidos de la casa para el desplazado permite una restitución de imágenes acumuladas en el horizonte de la memoria. Historias contadas, materializadas, que se escuchan y se observan en los asentamientos y que establecen correspondencias con una actitud estética y crítica de la violencia y sus consecuencias. *Lo estético designa un modo de relación, un modo de estar en relación cuyos términos son el mundo en sus apariencias y la subjetividad en sus afectos. Estar en la actualidad es prioritariamente estar en relación estética con ella y, socialmente, con los demás.* (Puelles, 2003: 133)

En medio del drama del desplazado siempre habrá un espacio anclado, radicado, es la casa, el espacio de todos los tiempos.

El entrecruzamiento de discursos, la individualidad frente a los aconteceres del otro, la marginalidad impuesta o voluntaria, la sobrecarga como convicción y como simulacro, hacen de la morfología del cuerpo en el arte contemporáneo un espacio fracturado donde se desplazan los límites para convertirse el cuerpo en territorio nómada.

En el mundo y para el año 2004, el número total de personas desplazadas dentro de sus países, a causa de un conflicto o por la vulneración de sus derechos humanos, era alrededor de 25 millones (UNICEF, s.f: 52-57). En ese mismo año, Colombia se posicionaba como el tercer país con el mayor número de personas desplazadas. En junio de 2007, durante la conmemoración del Día Mundial de los Refugiados, la Oficina del Alto Comisionado para los Refugiados de la ONU (ACNUR) informó que 3 de los 13 millones de desarraigados internos a los que atendió en 2006 en todo el mundo eran colombianos. Esta cifra, que equivale al 23 por ciento del total, elevó al país al indeseable primer lugar en número de desplazados atendidos por esa agencia de la ONU.

## **Nomadismo**

Múltiples son las causas del desplazamiento forzado y, por lo tanto, múltiples son las perspectivas desde las cuales puede ser aprehendido como objeto de estudio. A las variables económicas, sociales, políticas o geográficas, se suman aquellas más particulares –no por eso menos importantes– de las realidades concretas, de las historias individuales, de los hombres, mujeres y niños que padecen el desarraigo.

Al primer grupo de variables pertenecen los estudios sobre el desplazamiento adelantados por diversos actores sociales –tales como los medios de comunicación, las ONG, la iglesia, el estado y las universidades–, que con instrumentos propios de la metodología científica, pretenden dar cuenta de la lógica de la guerra (cómo actúan los actores armados, qué ocurre con la sociedad civil en medio del conflicto, las disputas por el poder y por el territorio, entre otros) y de sus consecuencias, entre las cuales el desplazado es una cifra más, un problema más, un *desarraigado* que por su condición amenaza el orden antiguo de la ciudad a la que no sabe cómo pertenecer.

El segundo grupo de variables permite realizar una lectura diferente del desplazamiento: aquella que se sirve de los conceptos propios de la estética, la etnografía y la teoría comunicacional para describir la relación que los desplazados *re-inventan* con el espacio; analizar la re-identificación de los individuos con sus lugares (sujeto-objeto); y las re-significaciones de las relaciones sociales (sujeto-sujeto). Dicho de otra manera: el desplazado, ese hecho singular que se repite una y mil veces cada día, tiene innumerables relatos; su historia es la de un drama personal, íntimo, que reclama ser narrado y que no excluye el deseo de re-habitar la ciudad a la que llegan. Deseo que llena de esperanzas el presente de las comunidades desplazadas; que se vuelve forma, imaginario; que dota de sentido y adquiere corporalidad.

## **La casa de todos los tiempos**

Al romperse el nexo con la casa familiar se emprende un éxodo doloroso a través de un viaje que no da tiempo para elaborar el duelo. Los grupos de personas desplazadas llegan a la ciudad de Medellín con su mundo privado al descubierto. Están ahí,

amontonados en las laderas de la urbe. Llegan como fugitivos, como extraños dentro de su propio país. La ciudad es un escenario nuevo para muchos de ellos. Cargan los rincones de las casas que han abandonado; sus fisionomías revelan los trabajos del campo, y sus rostros están cansados de repetirse que no será fácil hacerse a otro destino.

En la mayoría de los estudios, el desplazado es simplemente una cifra, un problema, un extraño que comienza a amenazar un orden; pero esa *cifra*, ese *problema*, esa *amenaza*, que se renueva una y mil veces cada día, tiene innumerables relatos.

Estos documentos son referentes para el arte<sup>6</sup>, y permiten la escenificación de una poética en la que el vacío y el silencio constituyen los materiales con los que se elabora la representación (visual o lingüística). -De nuevo aparece la imagen como un factor pragmático de producción política de comportamientos y subjetividades.- (Ranciere)

### **Un texto para un nuevo palimpsesto**

*Terror significa siempre el uso de la violencia contra personas indefensas. No se produce una lucha. La constelación es de una asimetría total. Pues las víctimas no tienen la posibilidad de enfrentar esos ataques. Desaparece la reciprocidad del ataque y el contraataque. El terror no admite resistencia. De ahí que todos los conceptos que hablan de duelo o de lucha entre dos fuerzas sean inexactos (Sofsky, 135: 2).*

Estas palabras del sociólogo alemán Wolfgang Sofsky permiten un acercamiento estético al espacio de los asentamientos de los desplazados por la violencia: la casa como campo visual saturado de sensaciones, de objetos que delatan una identidad en el límite – muñecos, zapatos, libros, coches de niños, cuadernos, juguetes –, como espacio contenedor de las familias desplazadas y de sus múltiples escenografías cambiantes, se hace cuerpo somático; cuerpo antropológico; cuerpo femenino; espacio de inscripciones donde el poder deja sus huellas y produce mutaciones que marcan para siempre la psiquis de la colectividad.

---

<sup>6</sup> Obviamente, también para la psicología, la historia y todas aquellas disciplinas que se cruzan en su estudio con lo social.

Historias contadas, materializadas, que se escuchan y se observan en los asentamientos y que establecen correspondencias con una actitud estética y crítica de la violencia y sus consecuencias. Ejemplos de estas correspondencias son las fotografías de la artista Rochelle Costi, en las que se muestran las habitaciones miserables de emigrantes pobres en las *favelas* de Sao Paulo; o, en el panorama del arte colombiano, la presencia de las artistas Doris Salcedo y Beatriz González, quien con su iconografía del conflicto armado en Colombia –realizada durante los últimos quince años a partir de las fotografías que le ofrecen los medios de comunicación, especialmente la prensa– ha dado vida (significado) a tantas víctimas de la violencia, al tiempo que denuncia plástica y vigorosamente los desmanes que como consecuencia del conflicto recaen sobre los cuerpos de hombres, mujeres y niños.

Doris Salcedo nos ofrece una obra potente y cargada de fuerza para narrar la violencia en Colombia, centrada en una reflexión sobre el hecho trágico que significó para el país la toma, por parte del grupo M-19, del Palacio de Justicia, y la impotencia que generó frente a múltiples situaciones de la historia colombiana reciente. Maestra de la escultura, desnuda el espacio vacío de la galería para ofrecer al espectador las marcas y señales de la tragedia. Pero tal vez una de sus reflexiones y puesta en escena más contundente gira alrededor del desplazamiento.

Por siglos la importancia del cuerpo, de lo material, fue relegada. Importaba el alma de las personas, la estructura sociopolítica, los procesos económicos. Sin embargo, en la historia real, el cuerpo ha sido el espacio donde sucede la mayor opresión: violaciones, agresiones, negaciones, abusos, manipulaciones. Por esto, en cualquier estudio social e histórico, esta categoría no puede ser pasada por alto. Los cuerpos son territorios que (re)significan a partir de discursos que operan en los relatos, porque todo el cuerpo pasa por el filtro del discurso, del lenguaje y de la actualidad simbólica. El cuerpo es mundo, pues la única forma de asumirlo es en relación con él. Es también, al mismo tiempo, receptáculo de la realidad subjetiva, y es en este doble escenario donde el desplazamiento puede releerse. Interpretación que hace, severa y acertadamente, la artista Doris Salcedo, quien sin necesidad de poner en escena la representación concreta del cuerpo, re-crea los espacios donde éste se desplaza, ama, vive. Una casa, una habitación, un armario de recuerdos, objetos domésticos que hablan de una vida en familia. Una cama ensamblada en un armario

duramente sellado con cemento es la imagen de cuerpos que callan. Esculturas que se sirven de materiales como la madera, el hierro, las telas o ceras, y le permiten a la artista crear un escenario narrativo que describe visualmente la violencia. El elemento determinante en su producción es la existencia de una víctima real detrás de cada obra; la existencia de un cuerpo silencioso que se desplaza entre el vacío de los espacios del abandono que la artista construye.

Hoy, cuando en Colombia las cifras del éxodo continúan aumentando y las ciudades y las cabeceras municipales se ven habitadas por pobladores que traen consigo lo único que les ha quedado: su vida, trabajos como los de Doris Salcedo y Beatriz González ofrecen otra lectura capaz de enriquecer y transformar los acercamientos al desplazamiento a partir de componentes sociales, políticos o económicos.

En la resignificación de los objetos, muchos de desecho, se forman imágenes desmembradas que nos hablan de una estética de lo oculto. Imágenes radicalmente fuertes en las que la posibilidad de asociación entre un grupo de muñecas mutiladas, atadas con un retazo de toalla curtida por el polvo y la tierra, y los fardos funerarios –objetos construidos por los indios en los que colocaban a sus muertos y luego colgaban del techo de sus casas hasta por dos años– es referente del miedo, de la huida. Podría decirse que son objetos-retratos.

En el asentamiento no hay centro, unidad, ni orden aparente. El todo no existe. Sólo el trazo fragmentado. Variante que simula la imagen de un libro abierto quemado por el sol, corrugado por la lluvia, comido por las ratas, y, en él, un texto disperso, fragmentado. Palabras desplazadas por el viento que escriben un texto nuevo, un mensaje diferente, prohibido. El desplazamiento es una ruptura profunda en las lógicas de la vida. Aprender su historia es levantar una imagen como disposición al caos, re-elaboración del mundo interior, re-construcción de las ruinas de la morada del hombre; es reflexionar sobre la contemporaneidad como presencia ambigua, efímera y cambiante, en la que la conjugación de tiempo y espacio comunica y define la imagen; imagen dislocada de los individuos desarraigados que en busca de significación reinventan los códigos; es realizar una ardua labor de catarsis que recupere para el desplazado los múltiples sentidos –antropológicos, sociológicos, escénicos y estéticos– del habitar la tierra después del paraíso y antes de la expulsión.

## ***Bibliografía***

- Auge, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, G. (1983). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, A. (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Bernárdez Sanchís, C. (2005). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: Valeriano Bozal Editor.
- Brea, J. L. (1997). La desaparición del espacio público. En *Festival Internacional de Arte Ciudad de Medellín. Nueva Bienal de Artes, Seminario Arte y Ciudad*. Ponencia presentada en el Festival Internacional de Arte Ciudad de Medellín, Medellín.
- Cortina, A. (1998). *Ciudadanos del mundo, hacia una teoría de la ciudadanía*. Madrid: Alianza.
- Costa, J. (s.f.). *Imagen corporativa en el siglo XXI*. Recuperado de [http://www.joancosta.com/comunicacion\\_texto5.htm](http://www.joancosta.com/comunicacion_texto5.htm).
- Delgado, M. (1997). *Sobre hábitat y cultura*. Medellín: Centro de Estudios del Hábitat Popular CEHAP, Centro de Investigaciones Estéticas. Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia.
- Duque, F. (1998). *La problemática contemporánea de la imagen en el arte*. Medellín: Facultad de Artes, Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia, Seminario.
- Eco, U. (1997). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Paz y derechos humanos. (13 de enero de 2007). *El Colombiano*.
- Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia. (2005). *Excluidos e invisibles. Estado mundial de la infancia*. París: UNICEF.
- Fuentes, C. (1972). *Cuerpos y Ofrendas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Galindo, J. (1998). *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: Consejo Nacional para las artes. Addison Wesley Logman.
- García Canclini, N. (1996). *La ciudad de los viajeros*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1998). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

- García Márquez, G. (2000). *El General en su laberinto*. Barcelona: Mondadori.
- Geary Patrick, J. (2004). *Quand les nations refont l'histoire*. París: Flammarion.
- Giraldo, F. (1998). *Pensar la ciudad*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Goffman, E. (1970). *Estigma, la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Habermas, J. (1985). *La modernidad, un proyecto incompleto*. Barcelona: Kairos.
- Habermas Jürgen (1997). *La lógica de las ciencias sociales*. Madrid, Tecnos.
- Honorable Concejo de Medellín. (2006) *Acuerdo 46 de 2006 por el cual se revisa y ajusta el Plan de Ordenamiento Territorial para el Municipio de Medellín y se dictan otras disposiciones*. [CD – ROM]. Medellín.
- Kreibhom, P. (2007). *Geopolítica y terrorismo, una estrategia de análisis*. Buenos Aires: Centro Argentino de Estudios Internacionales.
- Leroi Gourham, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- López Pedraza, R. (1991). *Hermes y sus hijos*. Barcelona: Anthropos.
- López-Farjeat, L. X. (s.f). *El cuerpo en el arte contemporáneo, Luis Xavier*. <http://javu.info/conversacionesblog/?p=4>.
- Lutard, C. (1988). *In Géopolitique de la Serbie-Monténégro*. Bruxelles: Ediciones Comple.
- Lytard, J. F. (1996). *La posmodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Martín-Barbero, J. (1996). *Pre-textos*. Cali: Universidad del Valle.
- Medina, M. (1997). *La crisis socio-política colombiana: un análisis no coyuntural de la coyuntura*. Santafé de Bogotá: Utópica.
- Molano Bravo, A. (2001). Éxodo, patrimonio e identidad. En *V Cátedra anual de historia Ernesto Restrepo Tirado*. Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, Bogotá.
- Muntañola, J. (1979). *Topogénesis dos. Ensayo sobre la naturaleza social del lugar*. Barcelona: Oikos-Tau.
- Ortega, F. (2004). La irrupción de lo impensado. Cátedra de estudios culturales Michel de Certeau. En *Cuadernos: Pensar en Público*. Bogotá: Instituto Pensar, Pontificia Universidad Javeriana.
- Paz, O. (1996). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Piedrahita, L. y Restrepo, L. (2003). La diosa de – alada. El cuerpo como espacio en los desplazados y sus narrativas de interpretación. *Revista Anagramas, rumbos y sentidos de la comunicación*, 2(3). Recuperado de <http://revistas.udem.edu.co/index.php/anagramas/article/view/1239/1173>
- Piedrahita, L. y Restrepo, L. (1999). Ya no Dios sino el cuerpo. Entrevista al semiólogo Pere Salabert. *El Mundo*.
- Puelles, R. (2005). Entre imágenes: apariencia estética y mundo versátil. *Revista Estudios Visuales*, (3).
- Reguillo, R. (1993). Pensar la ciudad desde la comunicación. Un ejercicio necesario. En J. Galindo y C. Lunas. (Eds.), *Campo académico de la comunicación: hacia una reconstrucción reflexiva*. México: CNCA/ITESO.
- Sartori, G. (1994). *¿Qué es la democracia?* Bogotá: Altamir Ediciones.
- Sennett, R. (1991). *Carne y piedra, el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.
- Silva, A. (1998). *Imaginario urbano, cultura y comunicación urbana*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Sofsky, W. (2002). El destruido flujo del tiempo. *Revista Humboldt*, (135), 2-6.
- Unicef (s.f.). *La niñez colombiana en cifras*. París: UNICEF.