



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Estrategias del Arte Contemporáneo Frente a la Violencia y las Relaciones de Poder

Yosman Botero Gómez



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

Estrategias del Arte Contemporáneo Frente a la Violencia y las Relaciones de Poder

Yosman Botero Gómez

Director y tutor:
Dr. Albert Valera

Programa de Doctorado:
Estudios Avanzados en Producciones Artísticas EAPA Línea de investigación:
101205 Arte en la Era Digital

Tipo de tesis: Énfasis en la práctica

2023 Facultad de Bellas Artes
UNIVERSIDAD DE BARCELONA



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

SUMMARY

This thesis investigates the production processes of different leading artists, fundamentally addressing power relations from different contexts, where this connection becomes the trigger for artistic projects that fluctuate between the beautiful and the sinister. The works studied here try to give a vision of the current panorama of the plastic arts based on analyzing various forms of violence, which seem naturalized and camouflaged in the everyday world through new communication resources. The authors propose becoming aware of this manipulation and, with their projects, provide new perspectives to help us reverse the status quo.

Keywords:

Violence, Power relations, territory, colonialism

RESUMEN

Esta tesis investiga procesos de producción de diferentes artistas referentes, abordando fundamentalmente las relaciones de poder desde diferentes contextos, en donde esta vinculación se convierte en el desencadenante de proyectos artísticos que pendulan entre lo bello y lo siniestro. Las obras aquí estudiadas, tratan de dar una visión del panorama actual de las artes plásticas, a partir del análisis de diversas formas de violencia, que parecen naturalizarse y camuflarse en el mundo cotidiano por medio del uso de los nuevos recursos comunicacionales. Los autores estudiados proponen tomar conciencia de esta manipulación y con sus proyectos aportan nuevas miradas que nos ayudan a revertir el statu quo.

Palabras clave:

Violencia, Relaciones de poder, territorio, colonialismo

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	9
ESTRUCTURA	11
HIPÓTESIS Y ANTECEDENTES	14
CONTEXTO LOCAL	15
CONTEXTO REGIONAL	21
CONTEXTO GLOBAL	22
1.0 FULL OF EMPTINESS / LLENO DE VACÍOS	
1.0.1 Naturalezas Móviles	31
1.0.2 Procesos Formales	35
1.1. MECANISMOS DE AMNESIA: ÓSCAR MUÑOZ.	46
1.1.1 Un refugio en las sombras	47
1.1.2 la ausencia real y la ficción de la presencia	52
1.2 LA INGRAVIDEZ DE LA MEMORIA: DO HO SUH	64
1.2.1 el lugar del individuo	65
1.2.2 el lugar del hogar	71
1.3 EL EXILIO COMO DETONANTE PARA LA CREACIÓN EN MONA HATUOM	83
1.3.1 Un hogar en el exilio	84
1.3.2 Un mundo siempre hostil	88
1.3.3 La Globalización del exilio	91
2.0 UN MUNDO MEJOR	98
2.0.1 A Better World	99
2.0.2 ¿Un Mundo mejor?	101
2.0.3 oculto en la oscuridad	108

2.1	PALABRAS SIN LENGUAJE, LENGUAJE SIN PALABRAS: JENNY HOLZER	114
2.1.1	Un cambio de paradigma: del medio analógico al digital	115
2.1.2	Entresijos de la historia	121
2.2	UNA CONTRAOFENSIVA MEDIÁTICA, THE YES MEN	127
2.2.1	Las utopías y distopías del siglo XXI	129
2.2.2	medios de comunicación; un arma de doble filo	137
3.0	PAISAJE DE ACONTECIMIENTOS	143
3.1	UN PAISAJE ESPECTRAL: CLEMENCIA ECHEVERRI	150
3.1.1	Un flujo de acontecimientos	154
3.2	EURÓBORO: TADASHI KAWAMATA	162
3.2.1	un lugar para habitar	163
3.2.2	La Naturaleza como agente transformador	170
3.3	LA ILUSION COMO AGENTE TRANSFORMADOR: OLAFUR ELIASSON	176
3.3.1	La emulación de lo natural	178
3.3.2	De la mitigación a la adaptación, ¿un colapso controlado?	184
4.0	RÍOS VOLADORES	192
4.0.1	Santurbán y California	195
4.0.2	Recorrido del páramo	198
4.0.3	Trabajo de campo	199
4.0.4	Metodología de trabajo y producción	205
5.	CONCLUSIONES	241
	BIBLIOGRAFÍA	250
	WEBGRAFÍA	253
	VIDEOGRAFÍA	256

INTRODUCCIÓN

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La premisa principal establecida desde el anteproyecto de tesis, proponía hacer una revisión de cambios sociales, políticos y culturales, impulsados por el arte contemporáneo en el contexto colombiano. La confluencia de temas como el territorio y la violencia a causa de nuevos fenómenos coloniales y la resistencia del modelo económico capitalista, influyeron en la expansión hacia nuevos escenarios, en los cuales convergen estas dinámicas, cuyo eje conductor es algún tipo de conflicto. Aun así, el interés principal de este abordaje, siempre ha estado dirigido hacia la producción artística, por medio de la cual se ha buscado explorar la manera como se perciben estos fenómenos desde los medios culturales.

El enfoque central de este trabajo, consiste en ahondar en procesos plásticos de creación, explorando herramientas y recursos más allá de los medios tradicionales, expandiéndolos hacia el campo de lo teórico y la investigación. Los temas y artistas planteados, generan conexiones, tanto del medio colombiano como a nivel global, encadenados a dinámicas reflexivas que reflejan el empoderamiento del arte como una herramienta que subvierte el statu quo.

Los conceptos aquí abordados, se refieren a indagaciones presentes en mi obra, revalidadas especialmente, en mi condición de migrante en un nuevo contexto político y cultural. De esta modo, los elementos que aquí serán expuestos, son una aproximación y análisis a una serie de obras tanto de carácter personal, como de otros artistas que han sido referentes a lo largo del tiempo.

La metodología bajo la cual este proceso se ha desarrollado, consistió en hacer un seguimiento a archivos documentales, a través de redes sociales y medios de comunicación, en los cuales se expresaban indicios de cambios, que con el tiempo se veían reflejados en el entorno geopolítico y estratégico de algunas regiones. La forma como se transmitían algunos temas, planteaba retos a la hora de establecer paralelos informativos, dada la censura impuesta a algunos medios de comunicación como el portal RT (Russia Today), que a pesar de su sesgo informativo hubiera servido para contrastar mejor el panorama de los acontecimientos.

Por otra parte, se realizaron visitas a zonas del territorio colombiano que en el pasado estuvieron vedadas a la población civil por los intensos años de conflicto armado, con el fin de realizar trabajo de campo y documental. Se estableció contacto con comunidades de mineros ancestrales, se indagó sobre sus luchas y su rol en la preservación de los territorios frente a los intereses de las multinacionales. También se realizó un seguimiento a acontecimientos relevantes desde el ámbito político y cultural, para evidenciar la magnitud de los cambios que se vislumbraban en el horizonte.

los objetivos de esta tesis, se basan en un abordaje desde el fortalecimiento del desarrollo plástico de creación, mediante procesos de investigación que permitan crear conexiones entre diferentes contextos en los que convergen fenómenos de violencia a distintos niveles.

Apartir de indagaciones en diversos escenarios comunicacionales, se establecerán paralelos sobre el manejo de la información, acorde al contexto social, político y cultural, para comprender la manera como influye en el desarrollo de procesos artísticos. Para ello, se analizará el papel de los medios de comunicación en la configuración de narrativas, indagando sobre las aproximaciones de algunos artistas mediante sus métodos de apropiación de esas mismas estrategias.

Nos acercaremos a vivencias y experiencias artísticas desde la práctica, fomentando un lenguaje simple y claro que permitan una comprensión de sus dinámicas. afrontaremos situaciones a las que estamos expuestos como parte de las dinámicas de la cotidianidad, para desenmascarar aquellas que han sido, invisibilizadas y asumidas como parte natural de la vida. De esta manera, se inducirá a nuevas maneras de ver y percibir el territorio, Identificando actitudes sociales normalizadas por la violencia y las relaciones de poder.

A partir de todo esto, la idea central se basa en desarrollar estrategias de investigación que puedan ser aplicadas a procesos experimentales de formalización en futuros proyectos personales

ESTRUCTURA

Los planteamientos presentados en esta tesis, se corresponden con diferentes inquietudes que he abordado a lo largo de toda mi trayectoria. Los elementos aquí aportados, se encuentran encadenados a partir de proceso de producción artística, desarrollados durante los últimos años, en los que, por momentos, parece haber saltos cronológicos, pero que de igual manera se articulan desde inquietudes que surgen desde la cotidianidad y el análisis de sucesos históricos tanto de contextos locales como globales.

Para empezar, en *Full of Emptiness*, se hará una breve presentación de producciones personales realizadas durante años previos, donde nos aproximaremos a procesos experimentales en los cuales se indaga sobre lo ilusorio de la percepción. A través de obras con un carácter efímero, objetos e instalaciones, se interpela y se reclama la atención del observador, quien deberá analizar los componentes presentes para articular y desarrollar sus propias interpretaciones. A partir de allí, haremos una aproximación al trabajo de los artistas Oscar Muñoz, Do ho-Suh y Mona Hatoum, desde procesos creativos y metodologías de producción, expandiendo los límites del soporte, donde muchas veces la creación está ligada ineluctablemente a su desaparición. También observaremos diferentes perspectivas del desarraigo, mediante potentes reflexiones que muestran las formas sutiles de violencia a las que se expone el exiliado.

La relación que se crea con lo ilusorio, da pie a analizar fenómenos comunicacionales producidos desde los poderes hegemónicos, y que son utilizados para revalidar discursos en pro y en contra de intereses particulares. Esto nos permite explorar sucesos históricos, por medio del uso de narrativas y ficciones en las que un mensaje puede tener connotaciones positivas o negativas, dependiendo de las circunstancias. Por esta razón, el segundo capítulo se ha denominado, *A Better World* (un mundo mejor), remitiéndonos a la típica frase usada generalmente para justificar muchas veces lo indecible en pro del bien común, que inevitablemente conllevará al sacrificio de algunos para alcanzar el bienestar de los más privilegiados.

En este capítulo abordaremos la perspectiva de conflictos a escala global, desde el imaginario de la guerra fría y los discursos que tergiversan la información para establecer la supremacía desde el lenguaje y los medios de comunicación. Analizaremos la obra de Jenny Holzer y The Yes Men, quienes, mediante recursos propios del marketing y la publicidad, se valdrán de las mismas estrategias del capitalismo, para revertir su mensaje y entablar diálogos de cara a una realidad confusa, llena de mensajes contradictorios y demagógicos, desenmascarando el lado oculto de los sistemas económicos.

En el tercer capítulo Paisaje de Acontecimientos, exploraremos la relación que se establece con el territorio desde tres perspectivas, primero analizando la obra de la artista colombiana Clemencia Echeverri, cuyo trabajo expresa las complejidades en las profundidades de parajes inhóspitos en las zonas remotas de Colombia, donde la tradición se entrelaza con la historia y la violencia de los últimos 60 años, otorgándonos una mirada que péndula entre lo bello y lo siniestro. Con la obra de Tadashi Kawamata, entramos en un complejo mundo arquitectónico donde se aborda fenómenos como la marginalidad, creando sus instalaciones a partir de lo residual para reconfigurar entornos urbanos, planteando una fuerte crítica a la crisis de habitabilidad y la vida precaria afrontada en los grandes centros poblacionales producto del sistema económico. Finalmente, con Olafur Eliasson nos acercamos de nuevo a lo ilusorio, desde un estudio meticuloso de las fuerzas que imperan en la naturaleza, exponiéndonos a nuevas perspectivas de lo que asumimos como realidad. Su trabajo se plantea como un reencuentro con nuestras percepciones sensoriales, para crear una perspectiva más cercana que nos conecte con la naturaleza, permitiéndonos entender los cambios a los que nos exponemos en un mundo a partir de la crisis climática.

Para concluir nos enfocaremos en el proyecto, Ríos Voladores, una propuesta personal ganador de la Beca de producción artística Guasch Coranty 2021, donde a partir de un trabajo de campo en los paramos de Colombia se indaga en la relación de sus habitantes con los ecosistemas, en una región cuya historia refleja una acumulación de conflictos por la explotación de sus recursos, en una lucha constante entre nativos, que quieren preservar sus regiones ancestrales y colonos que buscan ampliar su zona de explotación.



Yosman Botero Gómez, MINE. instalacion para TFM en Fabra I Coats, 2018

HIPÓTESIS Y ANTECEDENTES

En este proceso doctoral, que incluye en sus análisis la producción, lo propuesto se ha enfocado en dar continuidad, a proyectos a partir de los cuales se expresaba un interés en cuestiones geopolíticas, estableciendo relaciones entre diversos artistas referentes y sus modelos de creación. A partir de allí, se expone como hipótesis principal, que el arte contemporáneo ha permitido la recuperación de la memoria histórica y la exploración de la identidad cultural, destacando relaciones entre el territorio y la violencia para la construcción de nuevas narrativas decoloniales.

Por otra parte, el arte contemporáneo emerge como una herramienta poderosa para confrontar la opresión cultural y la homogenización impuesta por el capitalismo y la globalización, produciendo nuevas estructuras de lenguaje, que permitan comprender y transmitir, las implicaciones de un modelo económico que nos condena al agotamiento y la nula capacidad crítica.

Documentándome sobre acontecimientos que transcurrieron durante los últimos años, surgió un interés por explorar las alternativas desarrolladas desde el ámbito de las artes plásticas contemporáneas, enfocadas en la manera de percibir la realidad más allá de los canales convencionales de comunicación. Esto permitan la estructuración de nuevas alternativas propias de producción que incidan en un dialogo desde aspectos tanto políticos como culturales.

Este proceso se ha compartimentado a partir de una serie de proyectos, que no necesariamente corresponden a un desarrollo cronológico, pues algunos surgieron de manera espontanea y aislada en el entrecruzamiento de conceptos y referentes teóricos.

Al abordar temas que corresponden a una actualidad convulsa y cambiante, es preciso dejar posibles escenarios abiertos para futuros procesos de investigación, que evolucionarán acorde al escenario global, de modo que se permitan con posterioridad hacer una revisión del contexto del arte de nuestro tiempo.

Contexto Local

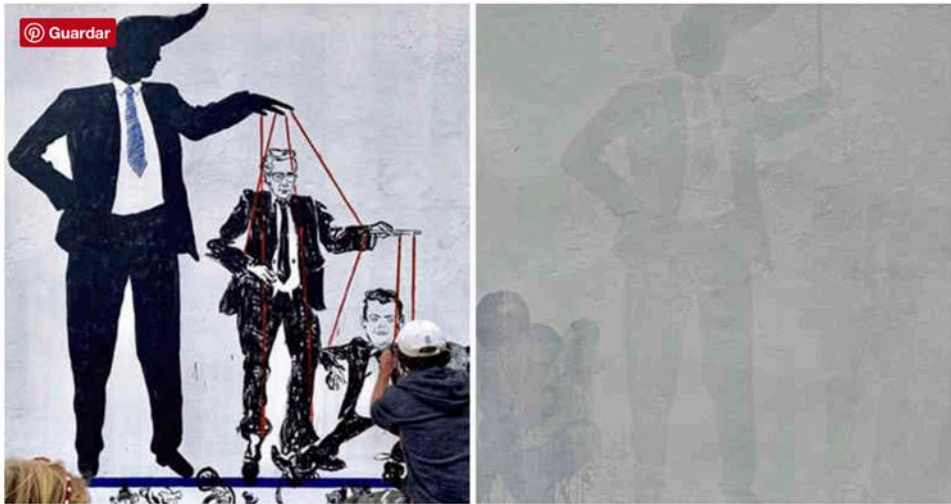
A lo largo de varios años ha habido un interés por abordar situaciones que, de manera casi surreal, configuran formas de ver el mundo desde perspectivas que se asemejan al realismo mágico, ese fenómeno literario que Gabriel García Márquez, expondría a lo largo de su obra, creando ficciones a partir de realidades muchas veces casi inconcebibles.

Quizás por el hecho de haber sido parte de esa realidad, nos olvidamos de muchas cosas que acontecen fuera de ella, lo que nos ha llevado a asumir la violencia como un elemento más de la cotidianidad inherente a la condición humana. Muchos se excusan en que somos violentos por naturaleza, que somos así y punto; otros dicen que es producto del mestizaje lo que exacerbó ese carácter al que suele denominarse en el argot popular colombiano malicia indígena, una especie de audacia a la hora de sacar provecho de los otros a un costo mínimo.

«cultura de la violencia», como suelen decir algunos investigadores amparados en estadísticas sobre los niveles de delincuencia y criminalidad, ciertamente altos, pero que en todo caso guardan una relación de causa-efecto con el fenómeno sociológico de la violencia, porque muchas de las formas de delincuencia provienen del hambre, la miseria y el desempleo crecientes. (Guaraca, 1999)

Son muchos los elementos que incidieron para que, por más de 50 años, en Colombia se extendiera el miedo, exacerbado por ideales patrióticos impuestos desde el contexto de la guerra fría, dentro de las luchas políticas entre gobiernos liberales y conservadores. El miedo al avance comunista, dio pie a la intervención de los EE.UU. con el plan de seguridad nacional y su famosa «escuela de las Américas», quienes se encargarían de proporcionar al estado colombiano, los recursos necesarios, para combatir a lo que en su jerga se denominaría de allí en adelante el enemigo interno.

Ese interés por imponer la voluntad de unos sobre otros a la fuerza, fue uno de los fenómenos que recrudecería la violencia y daría origen a los primeros



Imágenes del antes y después de uno de los dibujos del mural de Power Paola y Lucas Ospina en el Centro Colombo Americano de Bogotá.

DENUNCIA

Censura a Power Paola y Lucas Ospina: el Salón Nacional de Artistas responde

Wilson Arias 
@wilsonariasc · [Seguir](#)

El mural de arriba denunciaba el sistemático intento de secuestro de mujeres en Cali, el de abajo la masacre cometida en la ciudad contra jóvenes. ¿Quién dio la orden de borrarlos? Pretender callar las denuncias es ponerse del lado de los victimarios.



12:50 p. m. · 17 jun. 2021



“¿Por qué el arte les está incomodando?”, la pregunta de un colectivo allanado por la policía

Cultura 2 Dic 2019 - 12:31 PM
Por: Joseph Casañas - Twitter: @joseph_casana:





Johana Fuentes M. @JohaFuentes · 19 oct. 2019



El Ejército borró el mural que denunciaba los falsos positivos y exponía los rostros de quienes estaban al mando en las Fuerzas Militares en ese momento.

Quisiera saber, ¿quién les dio la facultad para hacer eso? ¿Por qué ocultar esa verdad tan dura? @COL_EJERCITO



EL PAÍS

Cultura

SUSCRÍBETE

Verdad

COLOMBIA >

Un mural protegido por la Constitución

El arte político callejero ganó una de sus más importantes victorias en Colombia: la Corte Constitucional defendió el derecho a reproducir la composición pictórica que un general del Ejército intentó censurar

Semana

Miércoles, 6 de mayo de 2020 | Newsletter

Iniciar sesión

Suscribirse



NACIÓN CORONAVIRUS OPINIÓN ECONOMÍA VIDA MODERNA GENTE CULTURA MUNDO TECNOLOGÍA EDUCACIÓN DEPORTES SOSTENIBILIDAD FOROS SEMANA SEMANA TV IMPRESA

TENDENCIAS > DESEMPLEO EN COLOMBIA BANCO DE LA REPÚBLICA CORONAVIRUS CORONAVIRUS EN COLOMBIA CORONAVIRUS EN EL MUNDO

VER MÁS

INFORME ESPECIAL | 5/1/2020 10:11:00 PM



Las carpetas secretas

SEMANA revela las pruebas de cómo el Ejército ejecutó un programa de seguimiento informático en el que la mayoría de sus blancos fueron periodistas, varios de ellos estadounidenses. Políticos, generales, oenegés y sindicalistas hacen parte de la lista de más de 130 víctimas.



grupos campesinos armados en Colombia, como una respuesta a aquellos terratenientes con los medios económicos, para imponer las reglas a su voluntad, en aquellos lugares remotos donde la fuerza del estado siempre estuvo ausente. Con el tiempo, estos mismos terratenientes conformarían grupos paramilitares, que hábilmente se integrarían de manera paralela a las estructuras del estado. Esto les conferiría fortaleza y un halo de superioridad moral, que les permitía reconfigurar el territorio a su antojo, en medio de sus luchas contra los grupos insurgentes.

Casi 60 años después, tras la firma de la paz¹ en 2016, Colombia entraría en una espiral de incertidumbre, durante la transición de un gobierno de Centro derecha, a uno de extrema derecha totalmente opuesto a las políticas de paz en 2018, marcando un duro revés para lograr una conciliación política que permitiera desescalar el conflicto armado.

Pronto se hizo evidente que el respaldo del estado a las fuerzas armadas, se convertía en una carta blanca a su actuación, generando impunidad frente a los crímenes de estado, y la posibilidad de hostigar mediante el espionaje a todo aquello que mostrara un interés en hacer oposición al gobierno, recordando a los años del origen de este ciclo de violencia.

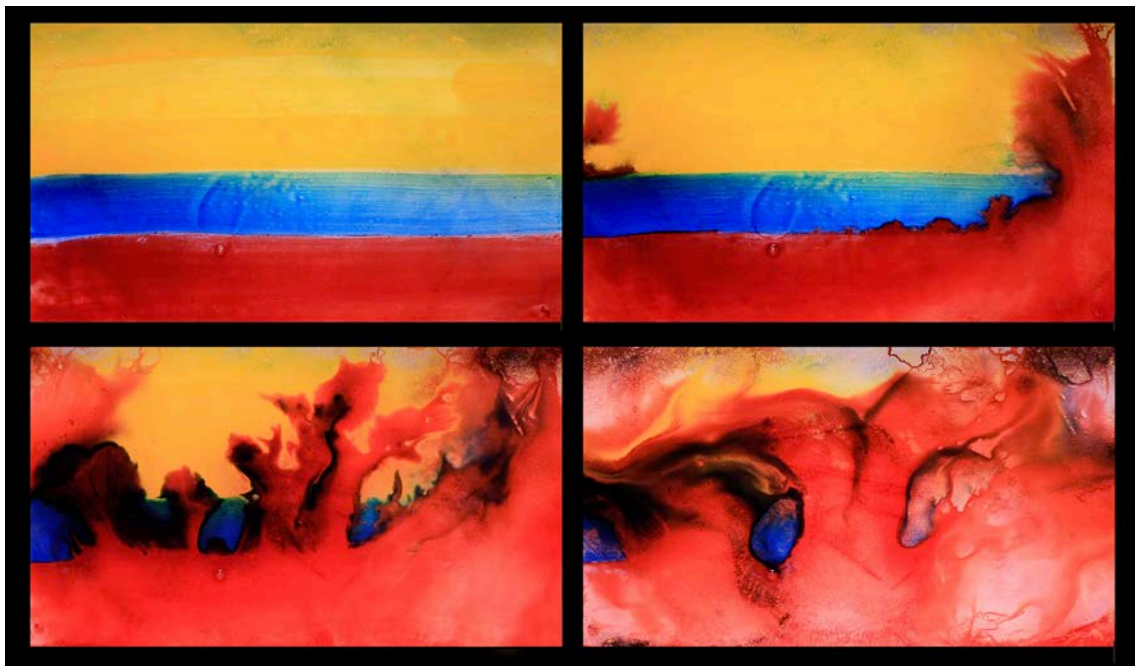
La censura, que alcanzo niveles de antiguos regímenes militares, se hizo visible hasta en el 45 Salón Nacional de artistas de 2019, en el que se suprimió una intervención de los artistas Power Paola y Lucas Ospina en la instalaciones del Instituto Colombo Americano de Bogotá, por ser una crítica mordaz al gobierno colombiano y el intervencionismo de EE.UU.

Durante los 4 años de ese gobierno (2018-2022), se produciría importantes movimientos de participación artística ciudadana en los que las víctimas del

1 el concepto de paz en Colombia se inscribe en el proceso de desmovilización de la guerrilla más antigua del continente, las FARC, en el año 2016. A pesar de que aun quedan varios grupos armados que buscan hacerse con el control de los antiguos territorios del grupo guerrillero, en 2023 se comenzó a trabajar en un proyecto denominado paz total, que busca negociar acuerdos con los diferentes grupos armados que aun están presente en el territorio colombiano.

conflicto armado se expresarían en las calles mediante intervenciones publicas, ante la lentitud de los procesos judiciales para hallar a los responsables de crímenes de lesa humanidad dentro de los estamentos del estado. Uno de los caso simbólicos de la censura, ocurriría con un mural que denunciaba los falsos positivos (homicidios extrajudiciales) ejecutados por el ejercito en colaboración con grupos paramilitares, de los cuales ningún alto mando ha pagado una condena, a pesar de las confesiones de antiguos paramilitares en los procesos de verdad justicia y reparación.

El incremento de las hostilidades hacia la población civil, sin una condena clara del estado hacia el accionar de policías y militares, generarían un malestar que se intensificaría gradualmente. La respuesta del Gobierno a este situación, fue acusar a los manifestantes de terroristas, argumentando sin pruebas la influencia de gobiernos extranjeros como, Venezuela y Rusia, con el fin de desestabilizar la gobernabilidad.



*Yosman Botero / Alocución Presidencial, video de bandera e himno colombiano
intervenidos, durante las protestas de 2021, 0´ 40´´
<https://www.yosmanbotero.com/sos-colombia>*

A pesar de que las multitudinarias manifestaciones pacíficas a finales de 2019 se vieron neutralizadas con la llegada de la Pandemia, la ira y frustración seguían latentes, al punto de que en abril de 2021, el anuncio de una reforma fiscal, haría explotar esos sentimientos populares, que ignorarían por completo las restricciones de cuarentena y ocasionando unas protestas masivas que durarían casi 3 meses, con oleadas de violencia por parte del estado, que saldaría con la muerte de alrededor de 50 personas por disparos ocasionados por entes armados del estado y paramilitares. También se registraría un gran número de pérdidas oculares a más de cien manifestantes, hechos documentados por la ONG temblores, la Universidad de los Andes de Colombia y Amnistía Internacional, en su informe Tiros a la Vista.

Como parte de este proceso de resistencia social, la mayoría de las protestas se enfocaron en procesos de culturización, mediante la realización de conciertos, comparsas, obras de teatro, pero uno de los fenómenos que llamo particularmente la atención, fue el de las pintadas en las calles, los cuales expresaban el descontento con las políticas del Estado. Paralelamente, también surgiría movimientos de los autodenominados “gente de bien”, caracterizados por ser personas de altos estratos sociales, quienes vestidos de blanco llegaban a diversas zonas en coches de lujo para cubrir de blanco los murales previamente realizados. Acompañados de protección policial y guardias personales, este colectivo manifestaba su preocupación por mantener sus barrios libres de contenidos políticos que “incitaran al odio”, razón por la cual borraban muchos de los murales que, posteriormente serían repintados por los manifestantes, configurando una especie de palimpsesto.

Este descontento generalizado que se viviría durante estos años de gobierno entre 2018 y 2022, daría como resultado un cambio de régimen político, que le daría el poder a un partido político de izquierda, algo que nunca había ocurrido en Colombia en sus 200 años de historia. Ahora, los compromisos del nuevo Gobierno, se han centrado en reestablecer la confianza en el proceso de paz, para permitir ver más allá del conflicto armado y encontrar un nuevo enfoque más humanista, dando cabida a discusiones que aborden otras perspectivas del

conflicto, como la diversidad cultural, el cambio climático y la recuperación de los ecosistemas que permanecieron invisibilizados durante décadas.

Contexto regional

En Latinoamérica, cargamos con el lastre de los países llamados pobres o del tercer mundo, a pesar de la enorme riqueza y diversidad que supera con creces las reservas de muchos países llamados del primer mundo.

Al igual que en Colombia, durante los últimos años ha habido un incremento en las tensiones políticas, donde la pandemia sirvió como detonante para exacerbar diversas crisis en países como Chile, Perú, Ecuador y Bolivia. Este último, destaca particularmente por el golpe de estado contra Evo Morales, acuciado, como manifestaría Alfredo Jalife-Rahme, por la apropiación de las reservas de litio², que puede llegar a convertir la región en una zona de intensos conflictos geoestratégicos. El retorno al poder de un Gobierno de izquierda en Bolivia liderado por Luis Arce, pone contra las cuerdas a las potencias occidentales, quienes ven como se les escapa de las manos el control de estos recursos vitales para sus economías, entregada el 29 de junio de 2023, en una licitación a empresas rusas y Chinas para su explotación³, otorgándoles el control de unas de las mayores reservas mundiales de este mineral.

El Litio, un mineral estratégico para el desarrollo de nuevas tecnologías aplicado en la electrificación, ha despertado la codicia de las grandes potencias, quienes ven una oportunidad para influir en la geopolítica mediante la apropiación de los recursos naturales, como ya lo había manifestado Antonio Turiel en su libro *Petrocalipsis*.

Lo que diferencia a estas regiones del resto del mundo “civilizado”, es su

2 <https://www.elciudadanoweb.com/el-trasfondo-de-la-tension-entre-bolivia-y-estados-unidos-por-el-litio/>

3 <https://www.vozdeamerica.com/a/bolivia-acelera-explotacion-litio-china-rusia-socios/7160659.html>

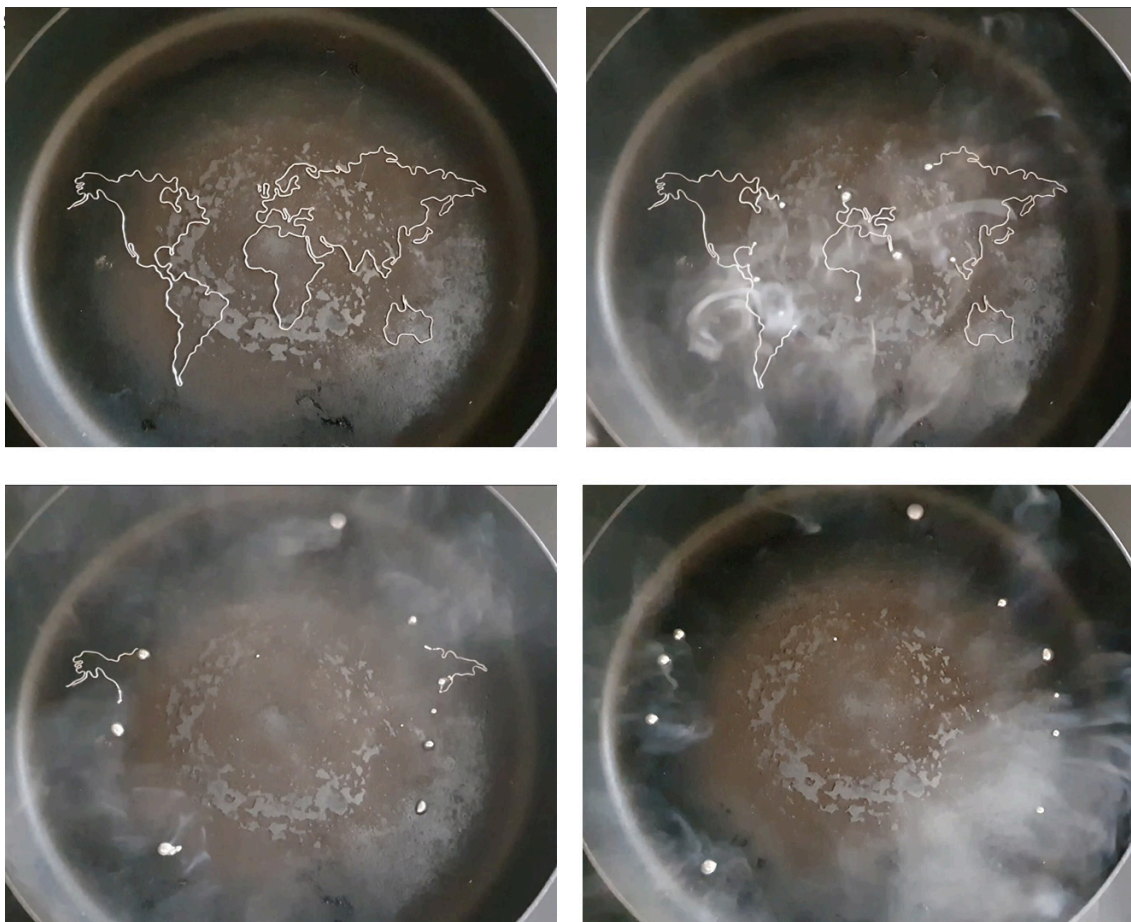
dependencia de un modelo económico que les marginaliza y se empeña en otorgarle un valor mayor a la especulación sobre las riquezas reales de sus territorios. Por eso se pretenden mantener vigentes estrategias como las sanciones económicas, que desestabilicen todo aquello que interfiera con los objetivos de los grandes centros capitalistas, permitiendo un dominio constante de modelos colonialistas.

La instauración de nuevos gobiernos en Latinoamérica con perspectivas de izquierda y un anhelo proteccionista, enciende las alarmas del norte global, quienes pueden ver obstruidos su avance en las desregulaciones ambientales propias del modelo neoliberal y perciben como una amenaza la continua incursión de China en materia económica y de infraestructura en su proyecto de la nueva ruta de la seda. Esta situación, no es vista con buenos ojos, especialmente por los EE.UU. quienes ven amenazada los principios de su doctrina Monroe de “América para los americanos”

Contexto Global

El contexto global planteado en este nuevo siglo nos enfrenta a diferentes situaciones que reflejan las futuras crisis de la humanidad en busca de alternativas de vida sostenible. La descarbonización de la economía, dirigida a reducir las emisiones de gases de efecto invernadero, ve como las proyecciones para alcanzar metas ambiciosas de desarrollo se ponen en cuestión, ya que parecen ir a contracorriente y en detrimento de los ecosistemas de los que dependemos.

La crisis energética a nivel global que marca el inicio de la década de 2020 trae a la memoria la ya conocida crisis del petróleo de 1973, que impulsó considerablemente el desarrollo de energías alternativas. Este hecho cobra especial relevancia en Europa ante el desabastecimiento provocado por conflictos geoestratégicos. El papel de Europa en la geopolítica ha manifestado debilidades, y la ha sumido en una nueva guerra fría que pone en juego su soberanía. Ahora, Estados Unidos, Rusia y China buscan expandir su influencia en este territorio por medio del



Yosman Botero Gómez. MELT. Mapa de estaño sobre superficie caliente.

Video 1:00 / 2019

La realidad que afronta el viejo continente no resulta favorable para sus políticas en materia de conservación del medio ambiente. Si bien está claro que su desarrollo tecnológico le ha permitido innovar en varios campos de exploración científica, carece de los recursos sobre los que sustenta su infraestructura. La paradoja de la colonización vuelve a tomar nuevas formas, mientras arrecia la lucha por los recursos esenciales. Esta situación continúa alimentando conflictos ante las ansias por recuperar su influencia en territorios menos favorecidos.

Ante estas situaciones, era de esperar el aparente fracaso de la COP 26 en 2021. La falta de consenso sobre la reducción del uso de combustibles fósiles denota el pesimismo por alcanzar metas que impacten realmente sobre la actual

crisis climática. En contra de lo estipulado, se ha manifestado el riesgo implícito de reducir la dependencia de estos recursos de manera tan abrupta y se han ampliado los plazos para ejecutar los planes establecidos.

La influencia del mercado hace visible su impronta al acomodar la realidad a sus propios intereses. Por eso no resulta extraño que, ante un panorama energético preocupante, la comisión europea haya planteado la posibilidad de incluir las instalaciones nucleares y de gas natural dentro de los criterios energéticos verdes⁴ y haya recurrido a una retórica de blanqueamiento de imagen en pro de la prevalencia de las naciones hegemónicas.

La reconfiguración del mapa global energético comporta fuertes implicaciones geopolíticas, cuando los globalistas neoliberales no pueden digerir el reposicionamiento del gas ruso/iraní/qatarí y prefieren regresar a las exorcizadas plantas nucleares, pese a los desastres cataclísmicos de Chernóbil y Fukushima. (Jalife-Rahme, 2021)

Pero, ¿qué se pretende con este tipo de narrativas políticas enfocadas en el medioambiente? ¿Acaso se está teniendo en cuenta la influencia del poder económico y sus consecuencias? ¿Es el capitalismo consciente de su rol en esta crisis? Para Antonio Turiel, está claro que esta preocupación ecologista que acapara el discurso político solo plantea soluciones a corto plazo para mantener nuestras miradas alejadas de los verdaderos factores que influyen en este problema. El interés por reconfigurar un llamado Green New Deal solo pretende encontrar soluciones a la actual crisis global, sin realizar cambios profundos a un modelo económico que se reinventa constantemente «sin modificar para nada el resto de la estructura económica, productiva y social». (Turiel Martínez, 2020, p. 176).

Turiel, en su libro *Petrocalipsis*, nos hace ese profundo análisis sobre las razones del “por que no” podemos encontrar aun las soluciones a los problemas arrastrados

4 Nota de periódico la Vanguardia 03/01/2022. <https://www.lavanguardia.com/economia/20220103/7965649/centrales-nucleares-gas-verde-taxonomia-bruselas-europa-energia.html>

por nuestra civilización, enfatizando que, al enfocarnos en las consecuencias, le restamos importancia al factor principal: un modelo económico basado en el crecimiento infinito en un mundo finito. Aunque pueden parecer poco optimistas sus predicciones, Turiel deja claro que resulta inviable proyectar una sociedad equitativa en el futuro, basándose en la cantidad de recursos disponibles, frente a los requerimientos para una población en constante crecimiento.

Aunque los planteamientos de Turiel manifiestan un alto grado de preocupación, para muchos resulta difícil tenerlos en cuenta, considerando el “avanzado” nivel científico desarrollado por nuestra sociedad (occidental). A pesar de todo, si miramos en perspectiva, este crecimiento parecer estar llegando a su cúspide marcada por límites naturales, exponiéndonos a un futuro no muy lejano, donde el agotamiento de recursos podría conducirnos a un punto en el cual veamos mermados nuestros privilegios. Esta situación configuraría un gran número de fenómenos sociales desencadenantes de violencia, que podrían inducir a regímenes autoritarios.

La solución que plantea Turiel, pasa por un modelo centrado en fortalecimiento de modelos comunitarios, fomentado ante la desintegración paulatina del actual modelo económico. Para él, resulta evidente que no es válido centrar la discusión en términos de una lucha entre capitalismo y comunismo, ya que ambos modelos priman el extractivismo como principio económico, cuya única diferencia se centra en que el «capitalismo de occidente es corporativo», mientras que en un modelo comunista sería el equivalente a un «capitalismo de Estado».

Puede que en términos generales persista un escepticismo sobre lo escrito por Turiel, pero solo basta con observar como durante la última década ya se presentaban proyecciones de un bajo crecimiento productivo. El interés por dar el salto a un mundo descarbonizado nos enfrenta con una realidad velada, en la cual los compromisos en pro de un mundo mejor pasan por invisibilizar aquellas regiones marginadas de donde provienen las tan anheladas materias primas.

Para Antonio Turiel, está claro que los combustibles fósiles son la sangre de la economía, y que la dependencia de este recurso no es casual, pues este

responde a las crecientes necesidades energéticas, teniendo en cuenta su alto valor productivo⁵. Sin embargo, esta dependencia se ha convertido a la vez en un obstáculo. El petróleo ha sido el elemento crucial en el impulso económico del último siglo, pero sus proyecciones reflejan el tan temido peak oil, o «cénit de producción petrolera». Eso no significa que el agotamiento del petróleo sea un proceso rápido o espontáneo, quizás tarde décadas, pero está claro que, a partir de ahora, muy lentamente comenzaremos a sentir las consecuencias del desabastecimiento.

A principios de la década de 1970 descubrimos hasta qué punto dependíamos del petróleo cuando los países árabes, como represalia por nuestro apoyo a Israel, sometieron a Occidente a un embargo que duró meses, pero cuyas consecuencias económicas se dejaron sentir hasta mediados de la década de 1980. Fue una crisis económica muy seria en un mundo que aún no conocía la globalización y que consumía la mitad del petróleo que consume hoy en día. (Turiel Martínez, 2020, p. 20)

Por eso nos encontramos ahora con ese afán esperanzador de hallar soluciones en las energías alternativas. Desde hace varias décadas se han explorado todo tipo de posibilidades para mantener el nivel productivo que nuestra sociedad requiere. El problema resaltado por Turiel es que, aun utilizando todos los recursos renovables disponibles, dependemos en gran medida del petróleo, ya que el potencial energético de las energías alternativas dista mucho de la referencia impuesta por el recurso fósil. Debemos tener en cuenta que la gran mayoría de instrumentos y recursos implementados para el desarrollo de esas nuevas tecnologías están aún encadenados a la producción de petróleo o de recursos escasos y carecen de la capacidad energética para sostener su propio desarrollo.

Este interés por los procesos de transición energética ha sido el mayor impulso

⁵ un litro de petróleo contiene aproximadamente treinta millones de julios de energía, que equivaldrían al trabajo físico humano desplegado durante ochenta y tres intensas horas de esfuerzo. (Turiel Martínez, 2020, P 20).

al desarrollo de la energía eléctrica como una fuente limpia capaz de satisfacer pronto nuestras necesidades. Como es evidente, asistimos a la adopción de nuevas herramientas para abastecernos de energías limpias. Sin embargo, esa transición depende de nuevos recursos minerales que han pasado a desempeñar un rol fundamental en las nuevas relaciones geoestratégicas y económicas a nivel global.

Es aquí donde entran en escena las llamadas tierras raras⁶, una serie de elementos químicos cuya característica principal es que, a diferencia de otros minerales abundan en la tierra, pero en un grado de dispersión muy alto, por lo que requieren de complejos procesos químicos para su procesamiento, lo que resulta altamente contaminante.

Es probable que hayamos oído poco de las tierras raras, aunque son más comunes de lo que parecen y forman parte de nuestra cotidianeidad. Están presentes en casi todos aquellos dispositivos tecnológicos que utilizamos diariamente, desde teléfonos móviles y electrodomésticos hasta coches eléctricos. Estos recursos se han convertido en un eje fundamental de las relaciones diplomáticas entre Estados Unidos y China, país que prácticamente monopoliza las reservas de estos minerales, que emplea como arma económica para imponer su voluntad en las negociaciones durante la guerra comercial que la enfrenta a Estados Unidos desde 2018.

Quizás esa sea la razón por la que, tras décadas de intervenciones en Oriente Medio, Estados Unidos se plantea la retirada paulatina de la región. El apresurado abandono de Afganistán en 2021 no es más que un reacomodamiento estratégico militar con miras al Pacífico para así contener la creciente influencia de China, que desafía el poder económico imperante durante las últimas décadas. Nos encontramos ante una nueva política económica que pretende castigar este poder disidente en crecimiento, lo que amenaza con desestabilizar aún más

⁶ La necesidad de las tierras raras en la sociedad actual es fruto de tres propiedades: magnéticas, ópticas y químicas. Aunque las características químicas de las tierras raras son muy parecidas, no lo son sus propiedades físicas, lo que explica la especificidad de sus aplicaciones. (Prego Reboredo, 2019, P 84)

las correlaciones y dependencias de la globalización a la que todos estamos encadenados.

El control de las tierras raras por parte de China se ha convertido en un factor que puede alterar el delicado equilibrio geoestratégico que tanto desea Occidente, razón por la cual las amenazas de reducir las exportaciones de estos materiales estratégicos para el desarrollo tecnológico y militar ha encendido las alarmas y ha estimulado la búsqueda de nuevos yacimientos y la reapertura de los que se habían cerrado para prevenir un posible desabastecimiento.

Las cada vez más numerosas aplicaciones que tienen las tierras raras conllevan una creciente demanda de sus minerales. Se consideran críticos aquellos minerales esenciales para las aplicaciones tecnológicas cuya escasez dañaría la economía de un país. (Prego Reboredo, 2019, p. 109)

Ahora, el desarrollo de nuevas tecnologías impulsadas por la inteligencia artificial empuja a Estados Unidos a intentar desesperadamente mantener la hegemonía y enfrentarse a una China altamente industrializada de la cual depende casi la totalidad de la cadena de suministros. Este juego de relaciones de poder marca lo que algunos analistas políticos han llamado la «trampa de Tucídides⁷», una confrontación que podría desencadenar un nuevo conflicto a nivel global y que ha llevado nuevamente a un contexto de guerra fría.

Dentro de este panorama global de incertidumbre, no podemos dejar de lado acontecimientos que, aunque en su mayoría son vistos como hechos aislados en regiones remotas, representan una cuota en el juego de las relaciones de poder.

Lo surreal que puede resultar el enfoque de estos temas, son los que articulan esta búsqueda artística desde los diferentes frentes propuestos anteriormente. Las relaciones establecidas entre los artistas y sus contextos, ayudan a comprender

⁷ Graham Allison (2015) se refirió a la «trampa de Tucídides» como a «los peligros concomitantes cuando un poder en ascenso rivaliza con un poder gobernante, como cuando Atenas desafió a Esparta en la antigua Grecia». (Gerig, 2021)

la interconexión entre los centros de producción de primer orden y las regiones remotas que, a pesar de su aparente aislamiento, forman parte de la cadena de acontecimientos y se convierten en puntos neurálgicos de atención, sobre los que hay que centrar las miradas para evitar nuevas catástrofes humanitarias influenciadas por nuevos procesos coloniales.

El desarrollo de esta tesis centrada en la producción artística, nos aporta una mirada desde diferentes perspectivas, que nos permitan desnaturalizar los fenómenos de violencia asociados a los intereses económicos, mediante los cuales romper el statu quo como mecanismo para lograr un equilibrio en las relaciones de poder.

1.0 FULL OF EMPTINESS /
LLENO DE VACÍOS

1.0.1 NATURALEZAS MÓVILES

*Quizás se ha plantado todo un bosque para ocultar la presencia de un árbol.
Pere Saborit.*

Desde una perspectiva enfocada en la producción artística, mi intención siempre ha sido la de configurar obras que llevan a la construcción o desmaterialización de representaciones, jugando con elementos cotidianos cuyo potencial artístico muchas veces es subestimado.

Tomando como punto de partida referencias documentales, artísticas y conceptuales, se han articulado procesos donde las premisas dan paso directamente a la formalización, alimentadas por diversas fuentes que luego se manifestarán al desglosar el resultado. Las obras aquí presentadas, surgieron de esa imperante necesidad de materializar una idea, en la cual la mayoría de las veces los conceptos no estaban del todo claros, pero una vez concretadas enriquecían nuevas posibles lecturas. Posteriormente, como en una especie de ingeniería inversa, se desvelan los conceptos y referentes en su resultado final, más no propiamente desde el proceso.

Naturalezas Móviles es un proyecto que se remonta al año 2006, en el cual se indaga sobre la memoria y su permanencia en el tiempo. Dos de los referentes siempre presentes para este desarrollo, se corresponden con Estética de la Desaparición de Paul Virilio, quien explorara la relación entre la ilusión y la desmaterialización en la era de la información, argumentando que esta no es solo física, sino que también se refiere a la desarticulación de la realidad en favor de la representación mediada y la simulación. La velocidad en la era de la tecnología y los medios de comunicación, conduce a un vacío de la experiencia tradicional del espacio y el tiempo. Por otra parte, nos encontramos Anatomía de la Ilusión, donde Pere Saborit analiza el fenómeno del autoengaño, como un mecanismo mediante el cual se producen ilusiones para la autosatisfacción, tornándose en una trampa para eludir la capacidad de autocrítica y la confrontación con la existencia.

El eje central que sustenta las obras aquí presentadas, se basa en el contexto histórico colombiano, a partir de vivencia y dinámicas del conflicto armado, donde se plantea la idea de la desaparición como un mecanismo que articula narrativas a la vez que desarticula realidades. En este recorrido, veremos como lo representado se convertirá en un elemento residual, para dar paso a gestos efímeros, mediante elementos cuya permanencia es etérea.

Muchas de las experiencias que alimentan esta serie, se remontan a la década de los 90's, un periodo caracterizado por el recrudecimiento de la violencia a causa de los conflictos entre grupos guerrilleros y paramilitares, en su lucha por el control de los territorios y rutas del narcotráfico. Esta espiral de violencia que arrasaba con todo a su paso, genero un fenómeno inusual de desapariciones forzadas, que sembraron el terror en la sociedad ante las arbitrariedades y la barbarie.

En el Caso de Norte de Santander (de donde soy oriundo), departamento en la frontera Colombo Venezolana, arrecieron cruentos enfrentamientos, en los que los grupos paramilitares apoyados por el ejercito, desaparecerían a cientos de personas, tal como contaría Javier Osuna en su libro, Me Hablaras del Fuego. Mediante la recopilación de testimonios de las audiencias de verdad justicia y reparación, Osuna pudo reconstruir acontecimientos narrados por los jefes paramilitares, sobre los mecanismos implementados para la desaparición de los cuerpos, ante las quejas del ejercito por la cantidad de muertos que afectaban sus cifras en materia de seguridad.

Como consecuencia de esta situación y ante la ausencia de ríos caudalosos que hubieran podido ser utilizados para hacer desaparecer los cuerpos, se recurriría a los trapiches, antiguos hornos donde se cocían ladrillos de barro, para convertir los cuerpos de sus víctimas en ceniza y eliminar las evidencias del crimen.

Las historias del día a día, plasmaban una realidad que muchas veces parecía sacada de un cuento de terror. Ante la proximidad de los acontecimientos, podía decirse en aquel momento, que quizás cualquiera conocía alguna víctima y al mismo tiempo no sentirnos directamente aludidos ante la naturalización del conflicto.

Estas circunstancias que se convertían en el telón de fondo de la cotidianidad, dieron paso a procesos experimentales como en el caso de la obra *Semillas* (2013), cuyo nombre hace referencia a testimonios de las familias de los desaparecidos en la región del Catatumbo, quienes manifestaban que el tiempo sería el único quien se encargaría de hacer emerger la verdad de la tierra. A partir de allí, se da este proceso efímero, en el cual un reloj tiraba de un hilo rojo, haciendo emerger una imagen sobre la arena, correspondiéndose con la osamenta de un cuerpo. La experiencia de este acontecimiento, cobro un valor adicional inesperado, durante la presentación de este proyecto para la residencia TerraUNA en Brasil. Una de las organizadores de la residencia, experimentaría un gran proceso de catarsis, debido al hecho de ser una exiliada de la dictadura argentina, donde varios de sus amigos desaparecieron sin dejar rastro. Este suceso, abría la puerta a que la obra, no se limitara a un contexto local, ya que abarcaba la universalidad de acontecimientos que son una constante en zonas de intensos conflictos políticos.



performance espontaneo durante la presentación de la obra Semillas. Beca de Residencia artística TerraUNA, Minas Gerais, Brasil. 2013



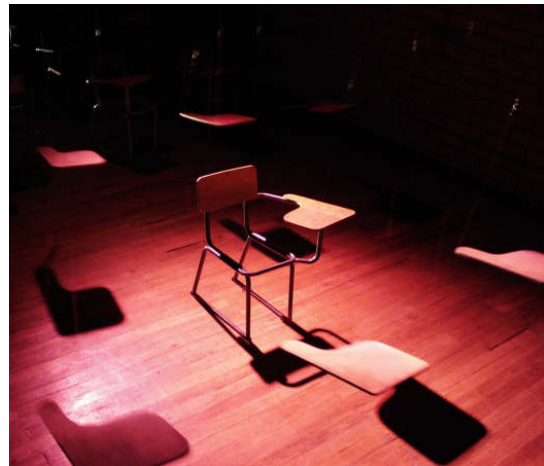
Yosman Botero Gómez / Semillas. Dibujo realizado en arena y cal con un hilo, mediante un reloj en funcionamiento (instalación efímera). Beca de Residencia artística TerraUNA, Minas Gerais, Brasil. 2013

1.0.2 Procesos formales

Las narrativas creadas a partir de estas experiencias, hacían que trabajar con medios convencionales fuera insuficiente, ya que eran necesarios modelos de producción que articularan la obra desde la dualidad entre presencia ya usencia

Nuevos materiales, objetos y mecanismos, permitían crear juegos ilusorios mediante fenómenos lumínicos o el movimiento para alterar la percepción del observador. A través del filtro representacional expresado por Platón en el mito de la caverna, se pretendían emular una realidad cuya completitud era inexistente, configurada por fragmentos inconexos. “Buena parte de la efectividad de lo ilusorio reside en la negación de lo que existe a través de una apariencia de afirmación” (Saborit, 1997).

El desarrollo de estas estrategias aplicadas desde la instalación, se remontan al año 2006. Un elemento que cobra especial relevancia y se ha mantenido presente a lo largo de mi trayectoria es el pupitre, por medio del cual se hace un énfasis en la importancia de la educación y el conocimiento, como herramienta que desvirtúa lo ilusorio. Por esta misma razón, el objeto referenciado cambia y se desarticula, obligándonos a adaptarnos a nuevos niveles de interpretación de la realidad.



Yosman Botero Gómez. Sin Título 1, Instalación con fragmentos de pupitres, 2006.

En la obra Sin Título 1 (2006), había varios estratos de interpretación, tanto desde la fotografía, como a través de la proyección de su sombra, o mediante la presentación de un pupitre incompleto. De esta manera, los objetos percibidos tanto en su forma como su representación, generaban la ilusión de ser inexistentes, por eso las piezas estaban suspendidas creando un halo espectral. Al observar el pupitre en medio de la sala cuya forma esta concebida para zurdos (a diferencia de los demás diestros), se planteaba la apariencia de ser un objeto reflejado agregando nuevas capas de ilusión. opuesto a diestro, en sentido local y simbólico, siniestro hace referencia a zurdo o torcido. (Trías, 2006, p.43)

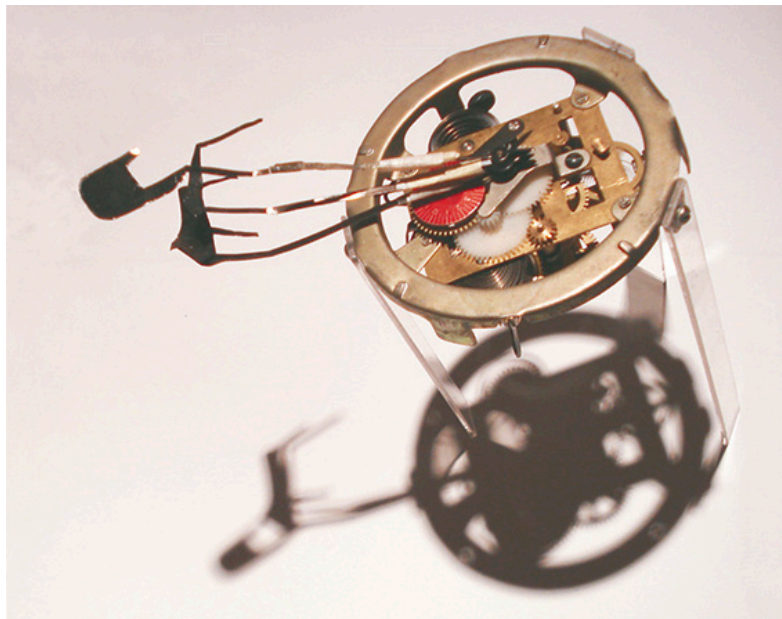
Estos primeros cuestionamientos en torno a la representación, permitirían indagar de una forma aun mas compleja sobre la configuración de la realidad. En Sin Título 2 (2006) una sucesión de elementos parciales, nos confrontaban a una emulación de algo que no estaba presente. Esta vez, los objetos correspondientes a múltiples pupitres, se encontraban suspendidos mediante finos hilos, dispuestos en línea recta ente una pared y un reflector, encontrando el ángulo preciso en el cual, los fragmentos configuraban de una manera realista su sombra. Para muchos de los observadores, la imposibilidad de concebir la representación de algo que no estaba presente, generaba una contradicción e incluso la negación, planteando la posibilidad de que la realidad estuviese compuesta de muchas capas de ficción.



Yosman Botero Gómez. Sin Título 2, Instalación con fragmentos de pupitres, 2006.

Es así, como mediante el uso de objetos cotidianos, se construyeron una serie de narrativas, planteando interacciones donde la ilusión y el autoengaño se convierten en la bases de una realidad sesgada. La ilusión en tanto concepto como significado adquiere un carácter antagónico , que podría corresponderse subrepticamente con lo Heimlich – uheimlich. como señala Freud, «la voz alemana Unheimlich es, sin duda, el antónimo de Heimlich (intimo, secreto, familiar, hogareño, domestico) imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente por que no es conocido, familiar (Ibid, p.44)

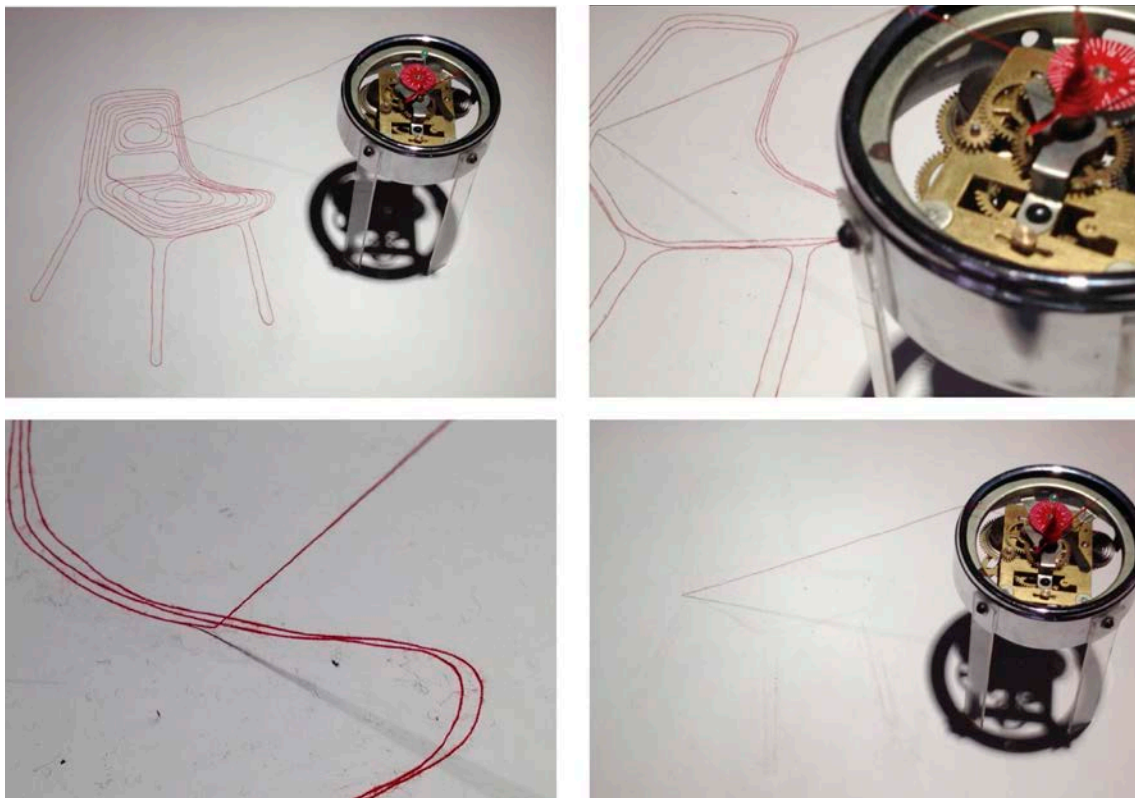
En la obra *Naturalezas móviles 1* (2009), se utilizo un pequeño reloj de mesa, del cual se intervinieron sus manecillas para crear formas ambiguas siempre en movimiento que se corresponden a cada uno de sus punteros. La idea de que algo surgiera en el momento cuando las tres manecillas se alinearan, creaban la sensación de un acontecimiento cósmico visible únicamente por un segundo cada hora. El juego de expectativa se acrecentaba ante la incertidumbre sobre el momento en que ocurriría, pues, se había suprimido del fondo del reloj la información que indicaba el tiempo. Eliminar los puntos de referencia, genera una perdida de control que obliga al espectador a actuar en función de un tiempo ficticio e impredecible.



Yosman Botero Gómez / Naturalezas móviles 1, reloj intervenido. 2009

La obra en si no poseía un principio ni un fin, si no que configuraba una secuencia repetitiva, que dependía de la paciencia y la espera del observador para atrapar ese segundo definitivo, en el cual se configuraría mediante la sombra una representación. “Se pretende siempre que la explicación ilusoria es la de los demás, cuando en realidad se trata es asumir que lo que es ilusorio es que haya una explicación ultima y definitiva.” (Saborit, 1997, p.41)

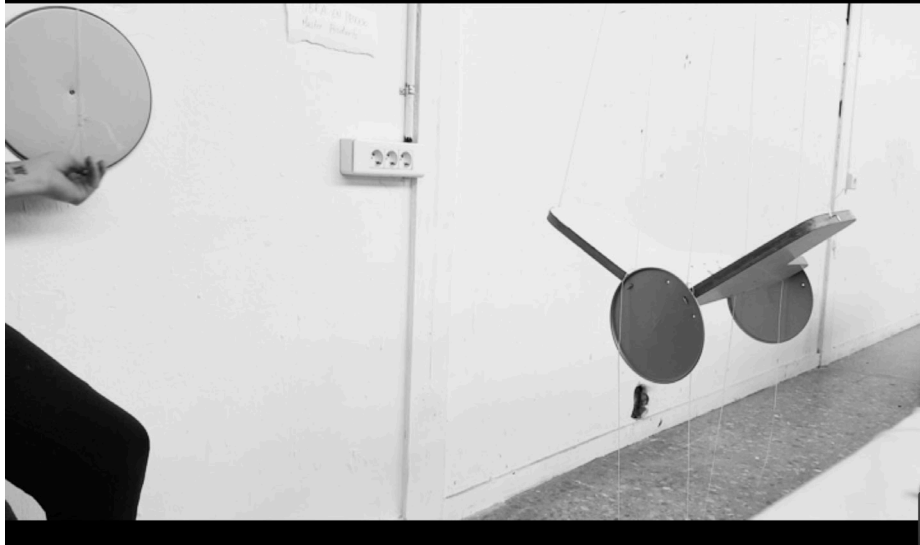
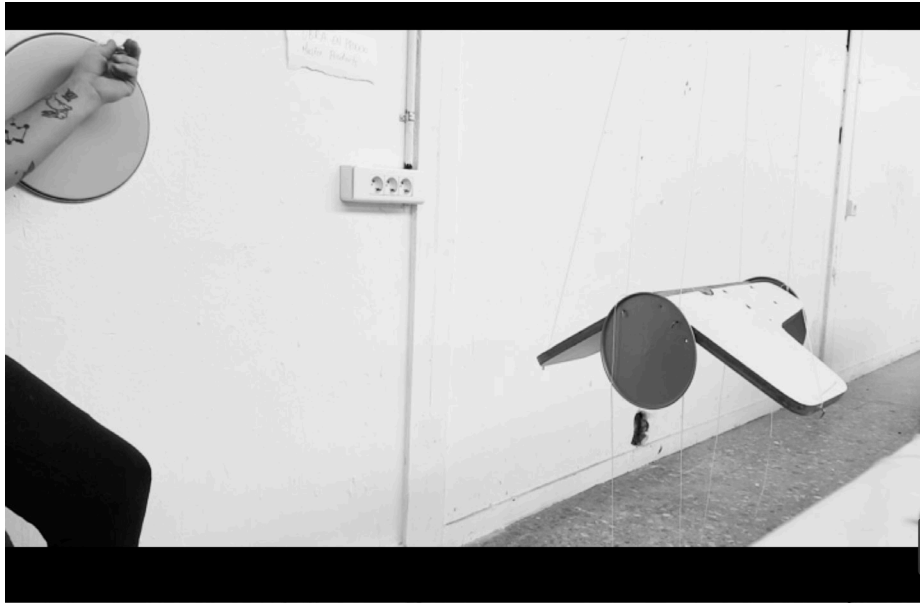
En *Naturalezas móviles 2*, nuevamente el mecanismo del reloj funciona como detonante de una acción, al interactuar con un dibujo realizado con hilo rojo, el cual se encuentra adherido a la superficie para que conserve su forma. En la medida que el tiempo pasa, el hilo es arrastrado por el reloj, desdibujando lentamente hasta hacerlo desaparecer por completo. Esto nos confronta a un estado de incertidumbre, en el sentido que la obra dejara de existir, que su permanencia es inexacta y que solo será obra en si mientras se perciba como experiencia, es principio y fin en si misma. La forma de pupitre es suprimida, y ahora se alude simplemente a la silla, de la cual deducimos su función, una espera que finalmente culminara mientras el tiempo sigue su curso.



Yosman Botero Gómez / *Naturalezas móviles 2, reloj intervenido. 2009*

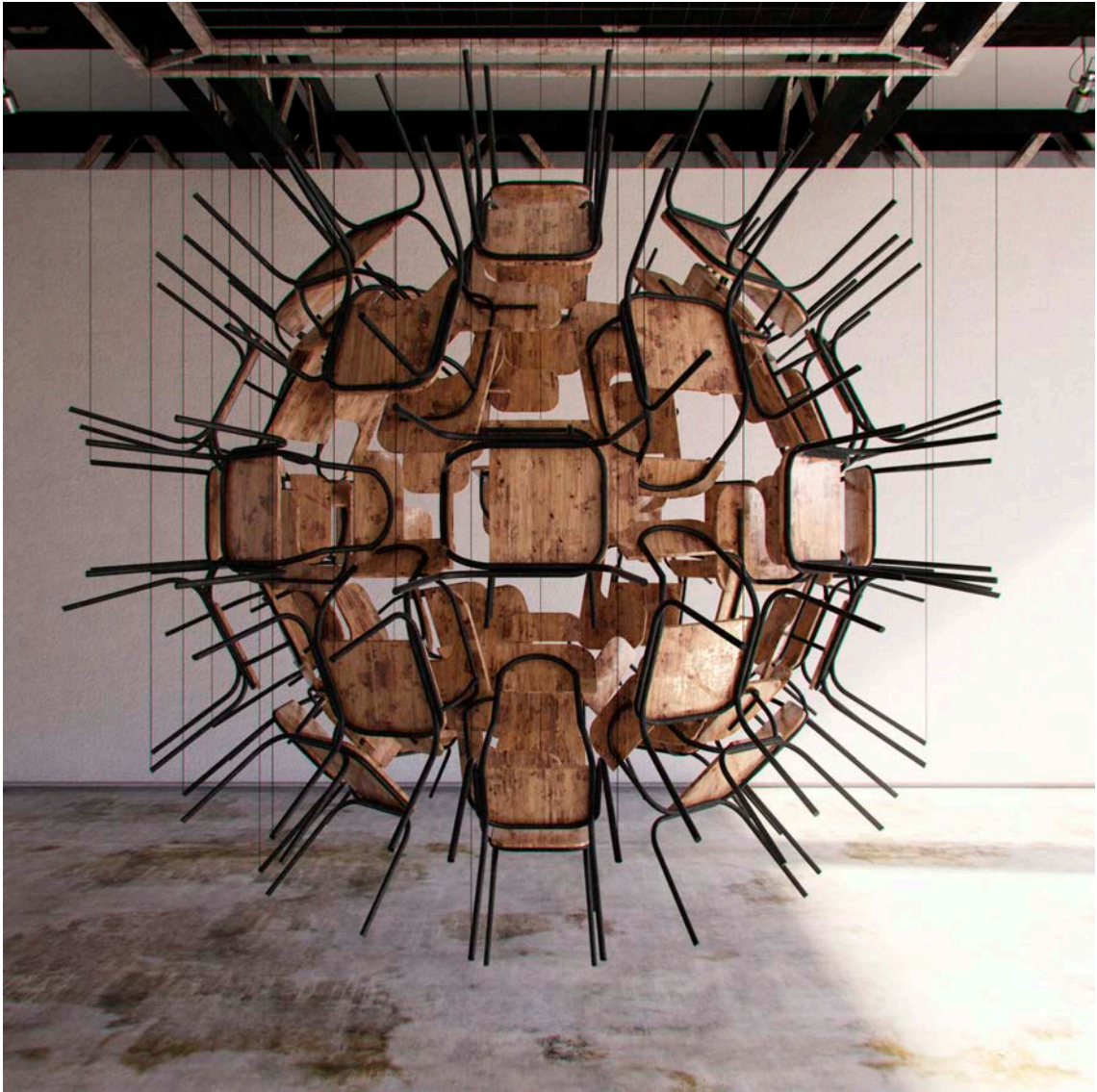
Naturalezas Móviles ha sido un proyecto que ha extendido su continuidad a lo largo del tiempo, retomando ideas, sketches y procesos inconclusos, que ha alimentado una producción enfocada en la instalación. El desarrollo de estos trabajos, se ha mantenido vigente a través del tiempo, a partir de nuevas obras como en la serie Modulo que aun se encuentra en estado de maquetación. Este proyecto retomara el contexto de la educación en Colombia, donde el conflicto armado se convierten en mecanismos de desarticulación de los modelos de participación ciudadana. Lo planteado a partir de estas obras, es un juego visual en el que los pupitres reconfiguran nuevas estructuras, forzando procesos de adaptabilidad donde la resiliencia es fundamental para comprender el valor de la educación. Estos nichos se convierten en sistemas de defensa, alentando modelos académicos, donde prima el valor de la comunidad para mantener su cohesión.

En el recorrido por estas obras, solo se han abarcado proyectos específicos que reflexionan sobre esa condición de lo ilusorio, a partir de los cuales se genera una apertura a nuevas lecturas de la realidad. Este enfoque, nos permiten entablar una conexión con los referentes que exploraremos en este capítulo, en el cual, el espacio y el tiempo, derivan a nuevas lecturas a partir de sus contextos específicos donde la violencia adquiere muchas formas. La incertidumbre, se convierte en uno de los mayores exponentes en estos trabajos, el los cuales las ausencias, transforman nuestra concepción del habitar en espacios cargados de historia, que se componen de fragmentos de realidad, ficciones e ilusión.



Yosman Botero Gómez. Módulo 2 / render para proyecto de creación. 2022





Yosman Botero Gómez. Módulo 3 / render para proyecto de creación. 2022

1.1 MECANISMOS DE AMNESIA: MUÑOZ. (Popayán, Colombia 1951)

Oscar Muñoz nos encamina por un viaje de metáforas y alegorías, donde las formas difusas nos sugieren un sinfín de interpretaciones. Espacios, individuos, momentos y ausencias se conjugan para desencadenar emociones, sentimientos encontrados y cuestionamientos jugando con diferentes aspectos de la representación, entre lo matérico del dibujo, lo mecánico de los medios de reproducción y lo etéreo de algunos de sus soportes. En su obra encontraremos referencias constantes al contexto histórico colombiano, marcado por el recrudecimiento de la violencia de las últimas décadas del siglo XX, donde se destaca el desarraigo, las desapariciones y los desplazamientos forzados.

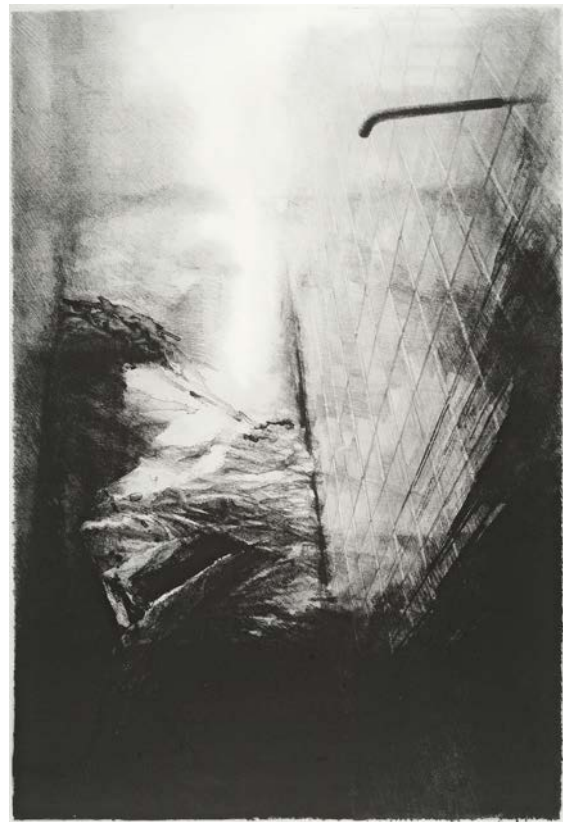
Las reflexiones en torno a la imagen y la representación abarcarán la memoria y el olvido, desde los cuales se configuran relatos individuales y colectivos, para constituir un reflejo de la sociedad colombiana a través de las dinámicas del conflicto armado. La idea de la ausencia cobra una relevancia fundamental, desde regiones y dinámicas comunes donde todo está en constante cambio, algunas veces imperceptible, otras demasiado evidente.

Su proceso se nutrirá de archivos fotográficos, en su mayoría tomados de los periódicos de aquellas épocas, que denunciaban constantemente las atrocidades de la violencia política. A partir de ahí explorará diferentes herramientas que le permitirán indagar sobre aspectos como la permanencia, la huella o los vestigios.

El dibujo será la base de su trabajo y una constante de su carrera. A través de él, explorará espacios sórdidos y distantes, y presentará una ambigua arquitectura de sitios de tránsito (no lugares) donde la presencia humana solo se percibe por medio de sus vestigios. Los espacios urbanos interiores cobrarán protagonismo en la medida en que se convierten en depositarios de los rastros de continuas idas y venidas de individuos anónimos. Sus obras, compuestas por la atmósfera densa que proporcionan los materiales, irónicamente desenmascaran la sombra del conflicto armado, que durante décadas ha marcado los flujos migratorios internos, y su influencia en la configuración de los grandes centros urbanos.

1.1.1 Un refugio en las sombras

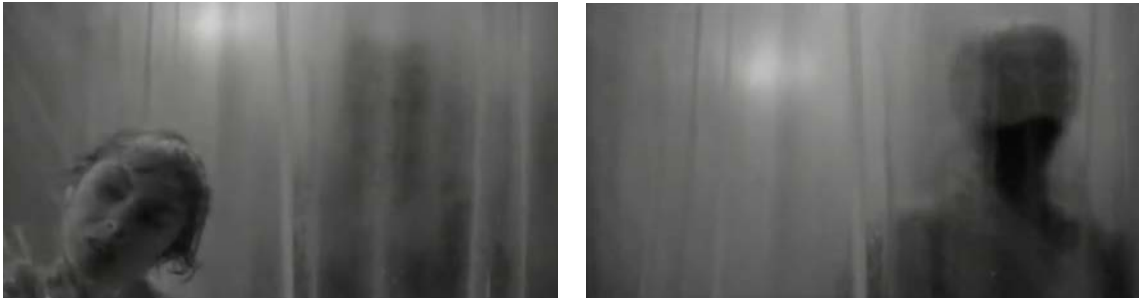
Al hacer un seguimiento a la producción de Muñoz, nos encontraremos constantemente con el uso del carboncillo y del grafito, medios recurrentes durante toda su carrera para abordar distintas aproximaciones experimentales. En sus primeras series implementará la técnica del dibujo tradicional valiéndose de los recursos visuales de los artistas hiperrealista de la década de 1970.



Óscar Muñoz, inquilinatos (1976-1978), interior (1987)

En sus obras tempranas de la serie Inquilinatos (1976-1978), más allá de las típicas escenas costumbristas propias de la época, se enfocará en lugares íntimos desde ángulos inusuales, logrando expresar sensaciones de decadencia; a su vez, los observadores nos convertimos en esa bruma densa que se expande y abarca toda la estancia. Esa atmósfera apesadumbrada y desoladora nos transmite la noción de estar ante el lugar de una tragedia. De manera indirecta, sus dibujos nos adentran en el corazón de la marginalidad a través de ambientes claustrofóbicos, donde diversos elementos ayudan a configurar una narrativa.

Si en estas primeras series daba la impresión de que las sombras nos ocultaban algo o a alguien, posteriormente el cuerpo se hará cada vez más visible. A partir de aquí, Muñoz iniciará procesos creativos hacia reflexiones más personales donde el cuerpo humano estará cada vez más presente, pero, al mismo tiempo, hará de este algo anónimo, difuso e indefinido.



Alfred Hitchcock, Fragmento de film Psycho



Óscar Muñoz, Cortinas de baño

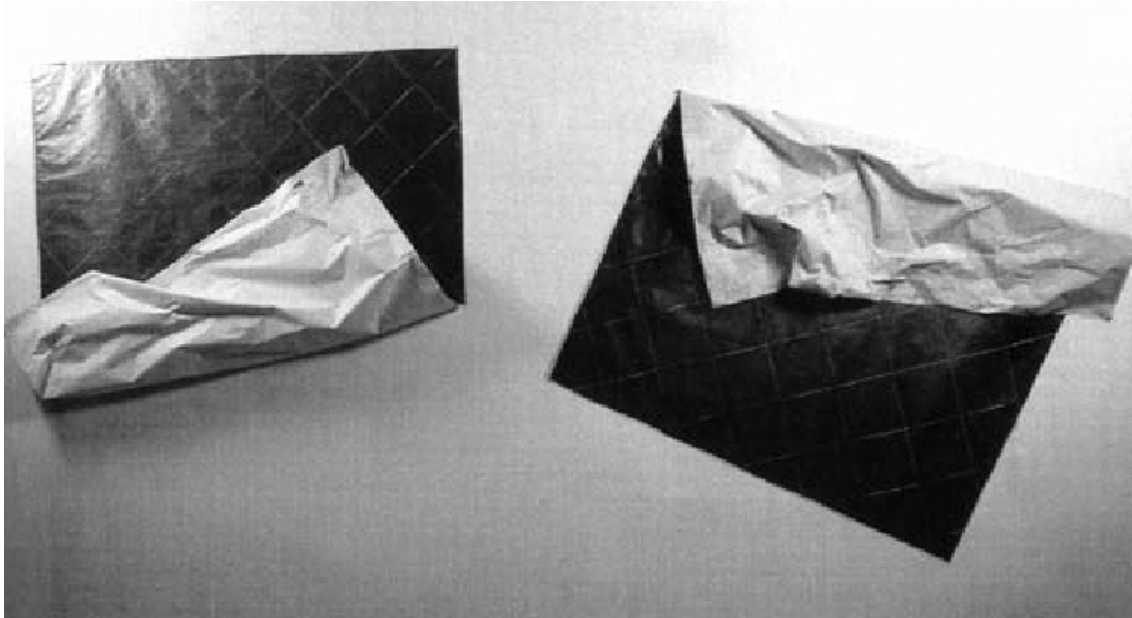
Con sus obras de la serie Cortinas de baño (1985-1986) retomará espacios íntimos aproximándose desde el acto cotidiano de tomar una ducha. Las sombras vislumbradas a través de las cortinas nos presentan estos cuerpos en una situación de vulnerabilidad. Aquí podemos realizar un paralelismo con la película Psicosis de Alfred Hitchcock, donde se establece una relación con lo siniestro a partir del sentido de lo hogareño, mediante lo manifestado por Eugenio Trías (2006) a partir del concepto desarrollado por Freud: «Es siniestro aquello heimlich o unheimlich, que “habiendo de permanecer secreto, se ha revelado”» (p. 32). De manera inconsciente, Muñoz nos hace asumir el rol del intruso, de esa presencia maligna, siendo nosotros quienes alteramos la escena.

A pesar de que estos cuerpos translúcidos en realidad no están presentes, es evidente un vestigio de su presencia, como si la superficie se hubiera hecho sensible a la luz para dejar en ella plasmada un fragmento de tiempo. Evidentemente, en esta obra no hay nada de fotográfico: ese aspecto líquido y brumoso se logra con pintura acrílica aplicada mediante la técnica de aerografía, como si Muñoz le otorgara al dibujo y a la pintura la capacidad de la permanencia, mientras hace de lo fotográfico un gesto vano de preservación que nunca perdura.

A pesar del virtuosismo de su trabajo, la poca eficacia de medios como el dibujo y la pintura para ir más allá de la forma hace que Muñoz cuestione estos procesos técnicos tradicionales. Sin embargo, aprovechará de estos y del grabado todo aquello que le permita realizar nuevas lecturas del espacio, acumular rastros y registrar la memoria de esos lugares.

En la serie Levantamientos (1987) experimentará con la materialidad del papel a través recursos como el frottage realizando una transferencia por medio del grafito. La forma reticular que nos presenta aquí nos remite a los azulejos de los baños, casi como un complemento de la serie de las Cortinas; al mismo tiempo, jugará de manera sugestiva con el nombre de la obra. De este modo, abstrae el potencial espacial de los materiales para luego desplazarlos a un plano vertical, arrugando el papel y curvándolo sobre sí mismo como tratando de ocultar algo. Al igual que en la escena de un crimen, el grafito sobre las superficies se impregna a los residuos, como la grasa corporal, para revelar huellas e indicios en ese territorio: «El soporte cobra relevancia más allá de aceptar el pigmento de una manera pasiva interviniendo expresivamente». (Blanton Museum of Art, 2022).

Si en Cortinas de baño configura el soporte como evidencia del cuerpo, en Levantamientos ese cuerpo se oculta, se nos restringe nuevamente y, al mismo tiempo, nos recuerda el gesto de cubrir los cadáveres con una manta blanca, sugerencia de una calamidad.



Óscar Muñoz, Levantamientos 1987

Muñoz explorará también las herramientas ofrecidas por la fotografía a través de su transitoriedad, pero no desde su potencial de permanencia, por lo cual abordará los procedimientos de posproducción alterando las exposiciones y los procesos químicos.

Técnicamente, la Fotografía se halla en la encrucijada de dos procedimientos completamente distintos; el uno es de orden químico: es la acción de la luz sobre ciertas sustancias; el otro es de orden físico: es la formación de la imagen a través de un dispositivo óptico. (Barthes, 2009, p. 31).

Por eso suprime los componentes que limitan el deterioro, lo que permite que su trabajo se exponga a los elementos y al paso del tiempo mediante métodos tradicionales de reproducción como la fotografía y el grabado, que les devuelve una vida aparentemente natural y omite la artificialidad del medio con el cual pretende preservarlos casi eternamente. Al hacer uso de lo fotográfico para configurar esa inestabilidad, no podemos establecer el punto en que se le confiere carácter real a la representación, a pesar de ser conscientes de su veracidad.

Oscar Muñoz reflexiona sobre la imagen en flujo que es como todo lo contrario a la fotografía, puesto que podemos pensar que el acto fotográfico se da en el momento en el que esa imagen es congelada mediante una forma química y ahora digital para la posteridad. (Museo de Antioquia, 2013)

Muñoz entablará un diálogo con historias anónimas mediante la construcción de diversos relatos donde lo fotográfico adquiere un rol fundamental. Amparándose en la capacidad de este medio para hacer la realidad palpable, mas no en su permanencia intrínseca de la memoria, aprovechará su potencial, que trasciende al gesto técnico del dibujo y la pintura, para luego revertirlo, haciendo de lo fotográfico un complemento procesual, pero no un fin.

Ya Roland Barthes nos advertía de esa relación, no solo de permanencia si no de veracidad, producida por la fotografía frente a los medios pictóricos, asumiendo que estos últimos carecen de la capacidad de transmitir esa sensación de lo real. Al usar lo fotográfico, Muñoz altera el potencial verídico, lo trastoca y lo hace inestable mediante soportes etéreos. La fotografía nos presenta escenas o individuos otorgándoles veracidad, pero el artista se encarga de anular la

posibilidad de permanencia hasta convertirlo en un simulacro. Es a partir de estas reflexiones de donde surge el término Protografías, que conserva el interés por lo acontecido en ese estado liminal entre el antes y el después de la representación, cuando la fotografía aún no es un resultado sino un proceso.

1.1.2 La ausencia real y la ficción de la presencia

Muñoz responderá a una necesidad de establecer conexiones vitales a partir de las ausencias. Por eso intenta mantener presente el componente fotográfico, más no la fotografía, pues por medio de ella se podría construir un icono, «el valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos» (Benjamin, 2008, p. 106).

En *Aliento* (1995), la obra se compone por una serie de discos reflectantes intervenidos con serigrafía a través de una impresión con un medio graso que genera una marca casi invisible sobre la superficie. El material usado como medio de producción también nos remite a la huella dactilar, al valor energético de la grasa corporal y a su potencial aislante. De ese modo, se separa la superficie fría del vaho caliente y húmedo de la respiración, lo que permite hacer visible la representación. La obra nos transmite la sensación de un espacio alterno mediante su reflejo, creando a la vez una especie de limbo entre lo real y lo ilusorio en el que la respiración se condensa para dejar emerger imágenes fantasmagóricas de individuos anónimos.

El no reconocerse en el espejo pudiera ser entendido, en un primer momento, como un accidente, sin embargo, cuando la sensación de que la imagen vista no es la nuestra persiste, prolongándose en el tiempo, esa percepción, que al inicio pareció casual, se vuelve inquietante. (Hidalgo Pellerano & Schele Stoller, 2022, p. 47).

Los rostros aquí presentes corresponden a individuos desaparecidos durante los años de intenso conflicto armado; es por eso que, al acercarnos y respirar sobre ellos, emergen como un susurro. La presencia en el espejo nos alerta de su ausencia, como clamando por una bocanada de aire que les haga emerger.



Óscar Muñoz , Aliento 1995

Ese interés por el cuerpo humano también trasciende hacia preguntas sobre la identidad: ¿Cómo nos percibimos a nosotros mismos? ¿Qué rol desempeña la fotografía desde lo institucional, en nuestro reconocimiento como individuos? ¿Cómo nos identifica una imagen a lo largo de nuestras vidas? Según Barthes (2009) la fotografía empezó históricamente «como arte de la persona: de su identidad, de su propiedad civil, de lo que podríamos llamar, en todos los sentidos de la expresión, la reserva del cuerpo» (p. 93). Este asunto sobre el carácter fotográfico de la identidad, Muñoz lo pone en cuestión al desarticular el potencial verídico a través del tiempo. De esta forma, crea un juego en el que, a modo de puzzle, descompone su propia representación por medio de retratos de diferentes momentos sucesivos de su vida. El autorretrato resulta viable institucionalmente solo a partir de su permanencia, por lo que las alteraciones abruptas chocan con los cánones de identidad establecidos.



Óscar Muñoz, *El juego de las probabilidades* (2007)

Muñoz establecerá relaciones y narrativas desde lo inconexo, a partir de rostros de individuos anónimos de otro tiempo, de quienes no tenemos la certeza de que existan aún, o que quizás ya están cercanos a la muerte. El uso del retrato le permite indagar en ficciones donde se construye todo un escenario a partir de las máscaras que representan esas expresiones faciales típicas de las fotografías de carné: «Es tan potente el estereotipo visual al que obedecen las fotos de carné, que los rostros sometidos a el tienden a neutralizar sus rasgos distintivos y a transformarse en imágenes intercambiables y a sus modelos en personajes anónimos». (Jiménez et al., 2009, p. 31). Muñoz buscará la manera de anular

el concepto de la pose expuesto por Barthes mediante la evanescencia de las imágenes, y dará paso a procesos casi cinematográficos, donde el movimiento constante del soporte amplifica el potencial de lo representado a un solo gesto, el de su desaparición.

Los cuestionamientos en torno a los procedimientos técnicos llevarán a Muñoz a explorar nuevas estrategias desde diversos medios de reproducción y a migrar hacia técnicas mixtas, donde destaca el uso de herramientas de la publicidad y la fotografía para establecer una relación entre los medios tradicionales y contemporáneos: «Incluso en la reproducción más perfecta falla una cosa: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar que se encuentra». (Benjamin, 2008, p. 95). Jugando con ese limbo temporal, se permite configurar imágenes mediante recursos de producción en serie, pero con la característica de aprovechar soportes perecederos y fugaces, donde el tratamiento de la imagen siempre es inestable y subvierte su permanencia. «Lo que hace es someter a medios técnicos como la fotografía y el video a una serie de manipulaciones alquímicas que con frecuencia se desvían de los cauces y los protocolos de uso de los mismos previamente establecidos». (Jiménez et al., 2009, p. 28)

Su trabajo se convierte así en una metáfora sobre la posibilidad o imposibilidad por retener imágenes y de fijarlas en la memoria. A partir de estas nuevas estrategias, cuestiona la eficacia de esas imágenes supeditadas al tiempo, a su capacidad de permanencia y su posibilidad de mantener viva la memoria, ya que esta es inestable; los recuerdos no son más que el procesamiento de la materia física disuelta en pensamientos.

Muñoz explorará procedimientos serigráficos con intervenciones en las que el agua estará presente; explorará esa superficie como soporte, al tiempo que le permite filtrarse o evaporarse lentamente. De ese modo, creará flujos que transforman la representación en algo irreconocible, hasta que solo queda el rastro de su sedimentación, como en una piel deshidratada. También nos remitirá inconscientemente a las bandejas donde se llevan a cabo los procesos fotográficos tradicionales de revelado y fijado de la imagen, solo que aquí el proceso se invierte y se pasa de una imagen definida a otra difusa y casi inexistente.

En Narcisos (2001-2002), Muñoz nos presenta un retrato sobre la superficie de agua en un lavamanos. El espacio, que podría ser un baño, retoma nuevamente esa relación con la intimidad, donde la imagen presente es como un reflejo que nos hace conscientes de nuestra temporalidad. Nos miramos a nosotros mismos mientras el agua se filtra y la representación se diluye para hacernos conscientes de nuestra temporalidad.

Y al igual que Narciso veíamos en ella repetida nuestra propia figura deseada: sólo una leve distancia de agua nos separaba de la imagen, agua de nuestros sueños. Y de pronto el agua se secaba, el estanque quedaba vacío ante nuestros ojos. (Trías, 2006, p. 110)

Mediante procesos fotosensibles, creará plantillas en bastidores de seda para usar la serigrafía y crear impresiones con polvo de carbón sobre diversas superficies. A partir de estos procesos establece una paradoja en torno a la reproducción, ya que este mecanismo le brinda la posibilidad de crear copias fidedignamente, pero Muñoz se empeña en alterar su estabilidad. Implementando este método, tamiza el carboncillo en un polvo muy fino que fluye a través de los poros de este filtro. Si bien la serigrafía le permite una reproducción meticulosa, al distanciar el bastidor de la superficie unos pocos milímetros, se genera una leve dispersión de las partículas que transmite esa sensación evanescente.

De nuevo, como en un procedimiento forense, hace emerger de lo invisible una presencia, como si esta ya hubiera estado allí. El rostro, al igual que las huellas dactilares, posee características únicas, y el polvo de carbón se encargará de ponerlo en evidencia; la diferencia sustancial aquí es que, mientras las huellas dactilares perduran en el tiempo, el rostro cambiará constantemente.

Muñoz realizará un tránsito entre diversos medios expresivos realizando continuos retornos en los que busca nuevas maneras de transformar el soporte. En Intervalos (2004) retoma el papel, pero esta vez configura imágenes a partir de su desaparición: si en Levantamientos el papel era el protagonista, ahora lo es la marca que se genera al quemar la superficie. La ausencia se convierte en un elemento preponderante, en el sentido de que el papel debe desaparecer para poder dar origen a algo nuevo. Mediante estas representaciones, creará una dualidad entre la materialización y la desmaterialización, un juego cuyo resultado son las cenizas.



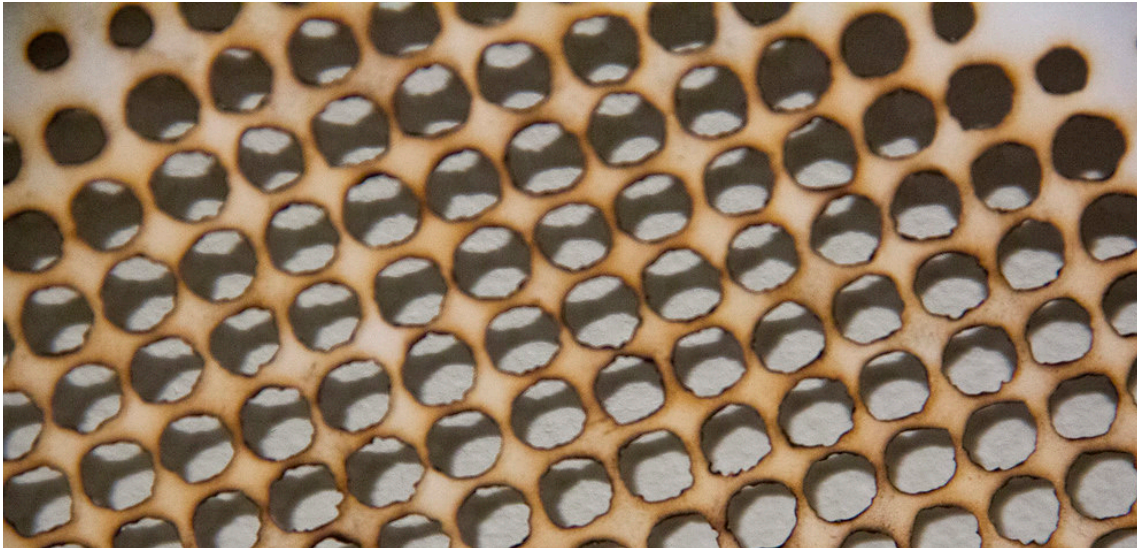
Óscar Muñoz, Narcisos, proceso.



Óscar Muñoz, Narcisos secos 1999



Óscar Muñoz, Narcisos 2001-2002



Óscar Muñoz, Intervalos, 2004

Siempre habrá un conflicto entre lo real y lo ficticio, entre lo lleno y lo vacío que Muñoz se esfuerza por llevar a los límites de la representación, haciéndonos creer en formas que habitan espacios inexistentes, como en su Proyecto para un memorial (2005), donde establece un diálogo con el espectador a partir del retrato. Nuevamente mediante procedimientos efímeros, realiza dibujos con agua sobre una superficie expuesta a la intemperie, creando un juego de expectativas a partir del tiempo de existencia de la imagen en el que la superficie cálida borra constantemente lo pintado. La obra se convierte en un palimpsesto, un recurso que se hará común en su trabajo, en la medida en que la transitoriedad obliga al artista a retomar de forma incesante una tarea en vano como Sísifo. Al pintar y repintar, el aspecto se transforma constantemente, no solo por el trazo, sino

también por la evaporación que cambia el gesto de la línea y de la expresión del individuo representado; la obra adquiere el carácter de una animación stop motion en tiempo real donde la única constante es su fugacidad. Muñoz apela a la memoria para recrear rostros, cuya indefinición y continuos cambios nos hacen conscientes de la incertidumbre tan característica de las familias que esperan sin cesar a sus seres desaparecidos. Dibujar un retrato a partir del recuerdo desde una posible descripción vuelve y nos pone frente a la idea de los retratos forenses, ya que las fotos antiguas también carecen de la capacidad de rememorar al individuo. «La capacidad de la cámara para transformar la realidad en algo bello deriva de su relativa incapacidad como medio para comunicar la verdad». (Sontag, 1981, p. 122)



Óscar Muñoz, Proyecto para un memorial, 2005

Esta relación con el espacio, lo etéreo y lo fluido, serán una de las maneras en que Muñoz explorará recursos para la construcción de sus representaciones espectrales. El agua como elemento purificador, y a la vez como medio de disolución, se convierte en la herramienta que le permite abordar estas estrategias, cuya naturaleza inestable limita la capacidad de retención de la imagen. Así, logra entablar un diálogo a partir de fluctuaciones, apareciendo y desvaneciéndose constantemente. Con su obra, nos presenta un continuo ir y venir de formas y relaciones espaciales en las que nada está definido, donde todo se compone de simulacros, procesos o esbozos sujetos a cambios constantes en el que la atemporalidad es la norma. Cuerpos que se revelan a pesar de su inexistencia establecerán esta relación con lo siniestro, donde lo desconocido y familiar se convierte a la vez en una ilusión fantasmagórica.

1.2 LA INGRAVIDEZ DE LA MEMORIA: DO HO SUH (Seúl, Corea del Sur 1962)

*“en realidad olvidamos aquello que nos resulta invisible.
Consideramos que lo que no se ve no existe”*

Junichiro Tanizaki

La obra del Do Ho Suh gravita entre lo poético y lo melancólico mediante aproximaciones que se dan a partir de gestos desde el dibujo, la pintura, la escultura y la levedad de los componentes materiales de sus instalaciones.

La historia de su propia vida le proporcionará los elementos necesarios para configurar sus proyectos a partir de recuerdos de su infancia, el paso por instituciones educativas, la academia militar y su constante migrar. Todo eso le brindará la posibilidad de cuestionar elementos de su identidad cultural en una sociedad en la que la disciplina y el autocontrol juegan un papel fundamental en la formación del carácter de los individuos dentro de su rol colectivo. De esta manera es como genera estrategias que le permiten afrontar grandes retos y sobreponerse a ellos.

Con su trabajo, nos abre las puertas a un universo de lo real y lo onírico, donde lo matérico puede llegar a convertirse en algo etéreo, y los sueños pueden materializarse en objetos contundentes alimentados desde las ficciones de los mundos que gravita, representados por la cultura oriental y occidental. Un flujo constante de información se acumula en sus recuerdos, lugares que han adquirido valor dentro de su vida, de los que evitará desprenderse para llevar consigo a todas partes, preservándolos por medio de diferentes estrategias análogas o digitales.

Estas reflexiones le han guiado en la búsqueda de nuevas metodologías de formalización, que lo han llevado a plantearse la idea de un hogar utópico en su proyecto *The Bridge Project* (2010). Aquí, Suh despliega su inventiva y ambición jugando con una serie de dinámicas en las que explora a través de múltiples

disciplinas, como la ingeniería, el arte y la arquitectura, para proyectar una ficción enfocada en la posibilidad de la construcción de una casa en un punto medio entre las dos ciudades que comúnmente habita, Seúl y Nueva York. En este proyecto, adoptará de ambas sus referencias culturales para, de este modo, proponer lo que para el artista sería su hogar perfecto en un punto equidistante sobre un puente en el océano Pacífico, que le permitiría librarse de esa sensación de desarraigo que siempre lo acompaña (Suh & Siddiqui, Y., 2010). En general, su obra nos introduce en ese universo de elementos autobiográficos, experiencias, ingenio, creatividad y frustraciones a las que se encuentra sometida su cotidianidad.



Do Ho Suh, A perfect Home: the bridge project. animacion digital (2010)

1.2.1 El lugar del individuo

El interés de Suh por las estructuras sociales lo llevarán a indagar sobre el pasado a partir de su infancia en el instituto, y a recordar situaciones asociadas con el comportamiento que a temprana edad le permitieron formar su carácter.

La vida académica presenta unas características particulares para la sociedad coreana, desde la cual se impregna el valor de lo colectivo. Suh indagará sobre este imaginario para su obra *¿Wo am we?* (1996), donde adoptará la estética fotográfica de los álbumes de graduación. En la búsqueda de los registros de los estudiantes de varios años atrás, observó una especie de unidad en las

imágenes, hasta el punto de que se generaban patrones repetitivos, por lo que jugó con la superposición de los retratos de los alumnos de cada promoción. De esta manera, construyó una imagen que se convierte en un retrato ambiguo, una representación de ese ideal colectivista, un individuo anónimo que podría ser cualquiera de los alumnos, pero ninguno a la vez. Con la repetición de ese gesto a partir de los álbumes escolares, obtuvo un mosaico que representa generaciones de seres anónimos, que luego presentó a manera de papel tapiz, en el que cada grupo se convierte en un pequeño punto que configura un estándar, una representación masificada, para cuestionar el rol de las instituciones educativas frente al papel de los individuos en la sociedad.

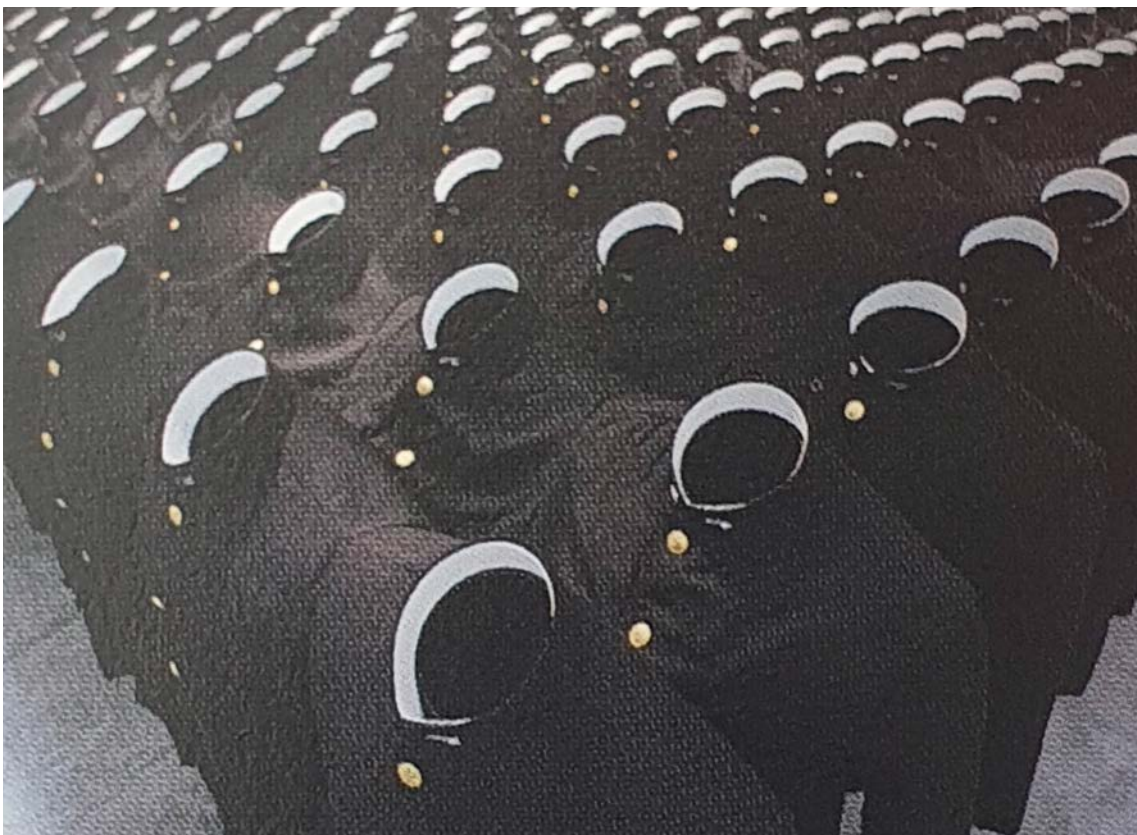
Suh adoptará esta relación con los modelos institucionales en varias de sus obras, pero valiéndose de diversos recursos como la indumentaria escolar, para crear un cuerpo único a partir del torso de diferentes individuos (en este caso, maniquíes). Aquí, el traje que compone la obra está unido hombro con hombro, y recuerda las formaciones en los patios de recreo, las marchas o incluso las sesiones fotográficas, donde predomina esa uniformidad.

Estos patrones de conducta, que resultan convencionales en la sociedad coreana, se replican constantemente como un modelo de formación que se transita hasta la madurez, como un mecanismo para crear una sensación de camaradería que continúa desde la escuela hasta a la academia militar, donde sigue primando el valor colectivo. En *Some/one* (2001), encontramos nuevamente este patrón de repetición, una armadura de metal que se expande y ocupa un amplio espacio que nos recuerda las túnicas militares de los emperadores, como una reconstrucción de la grandeza del imperio, establecida sobre la base de los individuos que luchan para protegerla. Esta armadura se construyó con miles de placas metálicas, las mismas que se entrega a los soldados cuando van a la guerra y que incluyen la información básica de cada individuo grabadas en ellas para su fácil identificación en caso de su muerte en combate. Estas placas personales se convierten en anónimas una vez se agrupan en grandes cantidades: eliminan la identidad, pero a su vez fortalecen el ideal de un poder único reflejado en un ente del Estado.

La repetición y las asociaciones con la identidad serán una de las improntas de su trabajo, que es un reflejo de la sociedad y de su rol como individuo, aunque desde una perspectiva estatal, el poder del colectivo puede llegar a ser peligroso



Do Ho Suh, ¿Wo am we? 1996



Do Ho Suh, High School Uni-form 1997

cuando se establece fuera de las instituciones. Quizás por eso, los procesos formativos de colectivización se ven reducidos y torpedeados ante el retorno del individuo a la sociedad civil. Que los individuos se agrupen y confabulen puede resultar peligroso para los entes estatales al generar inestabilidad en las bases sobre las que está fundada la sociedad. Por eso, para Suh el valor de lo colectivo también se refleja en los iconos de poder.

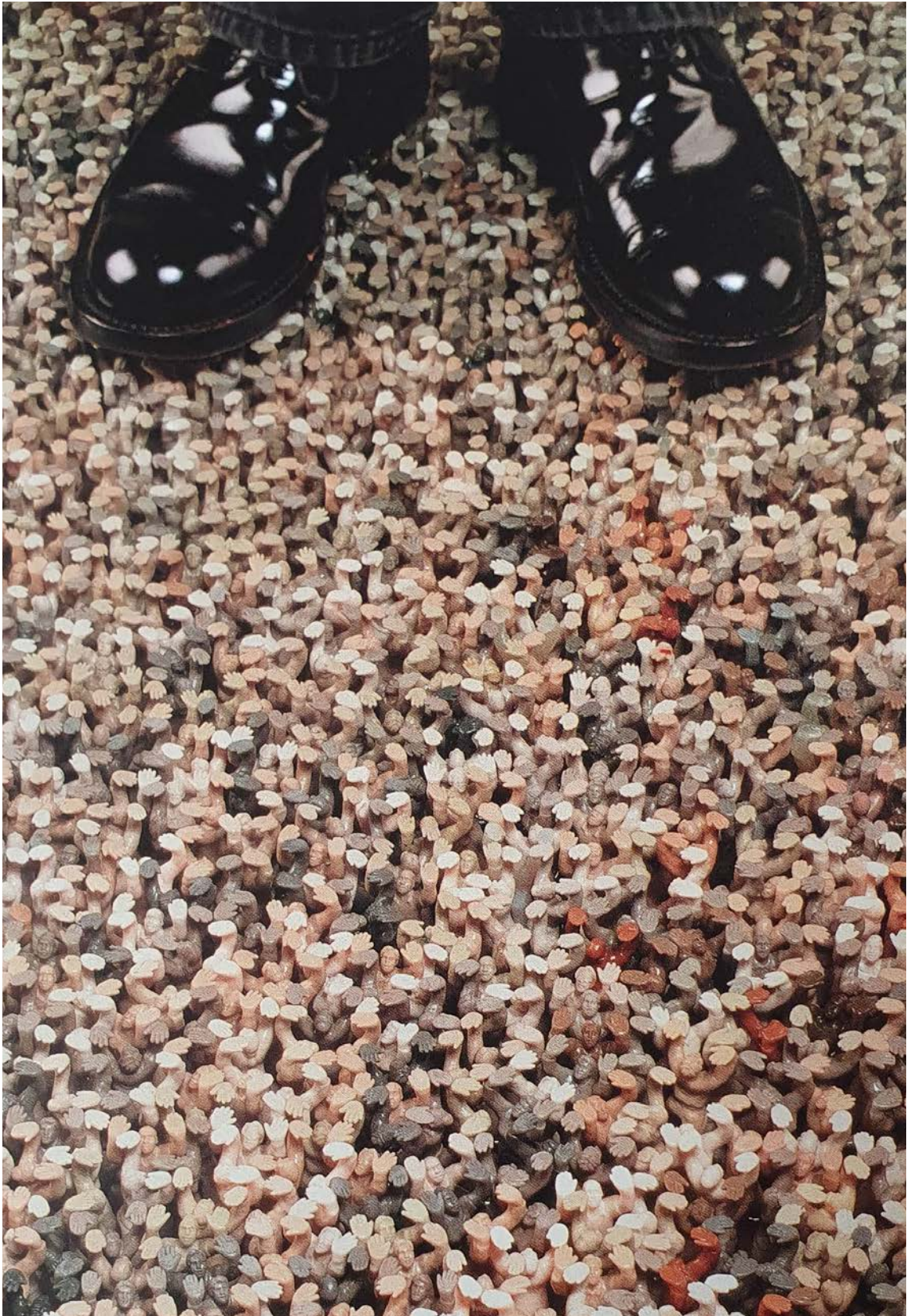
En *Floor* (1997), la identidad del colectivo vuelve a hacerse presente mediante la repetición de pequeñas figuras de resina. Elementos frágiles que en su individualidad carecerían de significado, adquieren valor en la medida que son agrupados en grandes cantidades, e incrementan su resistencia hasta el punto de poder soportar un gran peso como el de un cuerpo humano. De esta manera, el artista construye una plataforma levantada unos pocos centímetros del suelo. Lo particular es que, al mirar directamente sobre la superficie de cristal, una multitud con los brazos en alto mira directamente al espectador, un gesto de confrontación que establece reflexiones sobre las relaciones de poder entre individuos anónimos que se juntan para encarar a todo aquello que está por encima de ellos.

Esta relación con la historia también se articula a partir de los monumentos, como en *Public Figures* (1998), donde una agrupación de pequeños personajes de resina soporta un pedestal, lo que reconfigura el valor histórico de los discursos de poder. Para Martínez Rosario (2013), el simbolismo representado por los monumentos se convierte en un acto conmemorativo a partir de situaciones, individuos y acontecimientos por medio de los cuales se mantiene viva la historia y la tradición, pero Suh revierte esta dinámica aduciendo que es el pueblo quien hace posible el establecimiento de los iconos del poder. En esta obra en particular, el espacio vacío en la parte superior del pedestal elimina la noción del individuo heroico y define al mismo tiempo un contramonumento:

El objetivo de los contramonumentos no es conmemorar las grandes historias oficiales, y a veces demagógicas o populistas, sino realizar un trabajo de memoria o, mejor dicho, de contra-memoria, según el cual la historia no oficial, las experiencias y los testimonios de las víctimas de tales acontecimientos sirven para sacar a la luz una versión de la historia con aspiración de verdad y justicia sobre el pasado. (Ibid. p.138)



Do Ho Suh, Some/one. 2001



Do Ho Suh, Floor. 1997

Diversos elementos de la tradición histórica acompañarán la obra de Suh a lo largo de su carrera. Los choques culturales se convertirán en detonantes de una visión más amplia desde la confluencia de ideas y el enriquecimiento que le proporcionan los contextos de países tan distantes, pero, sobre todo, a partir de las reflexiones surgidas de sus interpretaciones de un mundo interconectado.



Do Ho Suh, Public Figures, 1998

1.2.2 El lugar del hogar

La obra de Suh también comenzará a evidenciar otras preocupaciones, surgidas como producto de la sensación de desarraigo generado por el tránsito entre Seúl y New York. Sus procesos de formalización se ven alterados una vez se instala en EE.UU., una sociedad regida por la supremacía del individuo, que contrasta con el modelo colectivo coreano. El cambio a este nuevo entorno, en una cultura donde prima el valor de los más fuertes, deja una impronta que se hace visible en su obra y hace palpable la nostalgia ante la distancia de su ciudad natal.

Los constantes desplazamientos entre diferentes países lo han llevado a convivir con una noción bastante ambigua de su interpretación y significado del arraigo,

y lo han inducido a buscar la manera de preservar la memoria como un acto de resiliencia. Esta situación lo condujo a establecer un nuevo modelo de producción mediante el cual, en palabras del propio artista, se permitiera transportar consigo en su equipaje las representaciones que aún perduraban de recuerdos de lugares habitados.

A partir de aquí, su obra adquiere más capas sensibles impulsado por el choque cultural, que lo induce a implementar procesos evocadores de nuevas materializaciones más sutiles y etéreas para rememorar cada vez más su historia personal.

En *Fallen Star* (2012), nos presenta una obra donde, a partir de elementos arquitectónicos, construye la estructura de una casa común, pero que resulta extraña por su ubicación. Como algo caído del cielo, o como una irrupción a través de un portal, esta se encuentra posada sobre la terraza de un edificio y sobresale de la cornisa en un entorno ajeno al suyo.

El significado del arraigo para el artista lo pone en un estado de suspensión mientras trata de encontrar su lugar en este nuevo territorio. Esta arquitectura doméstica, instalada en lo alto de uno de los edificios de la Universidad de California San Diego, crea una relación entre lo privado del hogar frente a lo público e institucional, y tergiversa la realidad mediante esta estructura ilusoria.

La casa en su interior contiene todos los elementos necesarios para una tranquila cotidianidad, pero presenta un ángulo de desviación en el horizonte que produce una constante sensación de inestabilidad y distorsiona la percepción de todo a su alrededor. La transformación de un lugar en otro (la terraza de un edificio convertida en el jardín de una casa) da forma a la ilusión a partir de la deslocalización, sobre todo para aquellos sujetos en un constante estado de migración que pretenden preservar el hogar en su interior a partir de objetos, acontecimientos o, simplemente, una añoranza: «El reto para el recién llegado es dialogar con un entorno cuya sintaxis desconoce, y que solo en la distancia se cerciora del valor y alcance de su espacio personal». (Barragán 2004, p. 6)

La construcción narrativa de la experiencia a partir de la memoria ha desempeñado un papel fundamental en la obra de Suh. El espacio, las formas y las texturas se combinan en un mosaico de elementos complejos que ayudan a documentar un



Do Ho Suh, Fallen star, 2012. University of California San Diego

relato. Al tratar de replicar fielmente la realidad, el artista comprende el valor de las sutiles inconsistencias surgidas, mediante las cuales se contribuirá a crear una sensación de veracidad.

Moldear espacios a partir de la memoria plantea un desafío complejo donde se requiere de una observación minuciosa de los volúmenes y las formas, lo que nos lleva a un plano ilusorio para contrastarlo con nuestra percepción de lo material. Esto genera preguntas sobre cómo nos relacionamos con los entornos habitados y la energía transmitida durante esa interacción para configurar nuestra noción de hogar.

Esta experiencia sensorial se manifiesta en obras como *Rubbing / Loving*, donde Suh plasmará la memoria y los detalles ínfimos de lugares a partir del tacto utilizando la técnica del frottage, mediante la cual abarca tanto acontecimientos históricos como hechos personales significativos de su vida. En una de las versiones realizadas en 2012, el artista lleva a cabo una performance que se presenta en la Bienal de Gwangju, Corea del Sur, como una conmemoración ante lo acontecido durante las protestas contra el régimen militar en esta ciudad en 1980.

El artista y un grupo de asistentes ingresan a una habitación anónima cuyas superficies están cubiertas con papel. Con los ojos vendados y sin la posibilidad de ver lo que ocurre a su alrededor, solo pueden percibir el lugar mediante el tacto, por lo cual frotarán las paredes con grafito, un acto que se convierte en un gesto de resistencia. Mientras la mancha se expande oscureciendo el entorno, también lo enmudece aún más, y nos recuerda la noción de censura establecida en los regímenes militares.

El tachón, el borrón, el ennegrecimiento, nos recuerda las obras de Jenny Holzer en su serie Redacted, donde a partir del gesto simple de suprimir información pone de manifiesto el control y la manipulación a los que estamos sometidos por los entes estatales. De esta manera, Suh genera un registro del espacio circundante y ayuda mantener vivo un relato por medio del cual se permite denunciar la censura impuesta sobre la comunidad para mantenerla al margen de los brutales acontecimientos de represión que acontecían. La obra surge como una forma de cuestionar los estamentos del poder y configura así nuevamente un antimonumento.

Desde otras aproximaciones más personales, el artista realizará nuevas piezas de esta serie, pero con un nuevo enfoque evocando su experiencia personal. Después de establecerse en Londres, Suh decide hacer nuevamente una especie de conmemoración, pero esta vez no es algo concerniente a conflictos o situaciones políticas, sino algo desde la nostalgia transmitida desde el lugar que habitó durante 18 años y donde inició su carrera artística a su llegada a Estados Unidos.

Rubbing / Loving adquiere un nuevo sentido a partir de la connotación lingüística de dos letras cuyo sonido es similar en su lengua materna. Según Suh, al no haber una distinción clara entre R y L en el alfabeto coreano, la palabra rubbing puede ser leída y asociada con loving, de esta manera, frotar se asocia con un gesto de proximidad y amor (Art21, 2016). Esta especie de confusión da pie a una correlación de gestos que se unen para crear un nuevo acto performativo mediante el cual meditar el espacio a partir de las formas se convierte en una demostración de reconocimiento y afecto.



Do Ho Suh, Rubbing / Loving, 2012. bienal de Gwangju en Corea del Sur

Nuevamente las superficies son empapeladas, pero, esta vez, el acto de frotar se realiza con los ojos descubiertos, integrando todas sus experiencias del pasado a partir del gesto del dibujo, examinando hasta el más mínimo detalle, convirtiendo el soporte en una piel de la memoria. El resultado es una representación que demarca las áreas, las formas de los objetos, sus texturas, sus imperfecciones, para luego reconstruir una simulación espacial de este entorno habitado.

El dibujo le permite crear instalaciones, habitáculos de recintos cargados de los recuerdos del artista. En el blanco del papel se recogerán todos los indicios que componen su historia para transformarlos en la representación viva de la memoria de un individuo. Suh toma consciencia de lo que fue su hogar: esquinas recónditas, lugares ocultos, agujeros en la pared, todas las marcas del habitar y el paso del tiempo se plasman para tratar de potenciar lo inabarcable de la memoria.

El transcurrir de la vida misma se entrelaza en el espacio y en el tiempo a partir de los recuerdos, pero su configuración cambia constantemente y los desplazamientos fuerzan la memoria, que intenta preservar indicios de lo que ha sido. En ese afán por preservar, la obra se convierte en un archivo de su existencia. El hogar preserva el registro de su huella; el artista trata de recopilar esos datos mediante procesos mecánicos que validan su experiencia.

Para Suh, el desarrollo de su propuesta artística siempre ha estado acompañado de dibujo y pintura a través de técnicas como la aerografía y la implementación de procesos tradicionales de costura por medio del bordado. Muchas de sus ilustraciones parecen ejercicios de repetición que, mediante un gesto simple, crean composiciones que podrían manifestar desplazamientos o transiciones de tiempo.

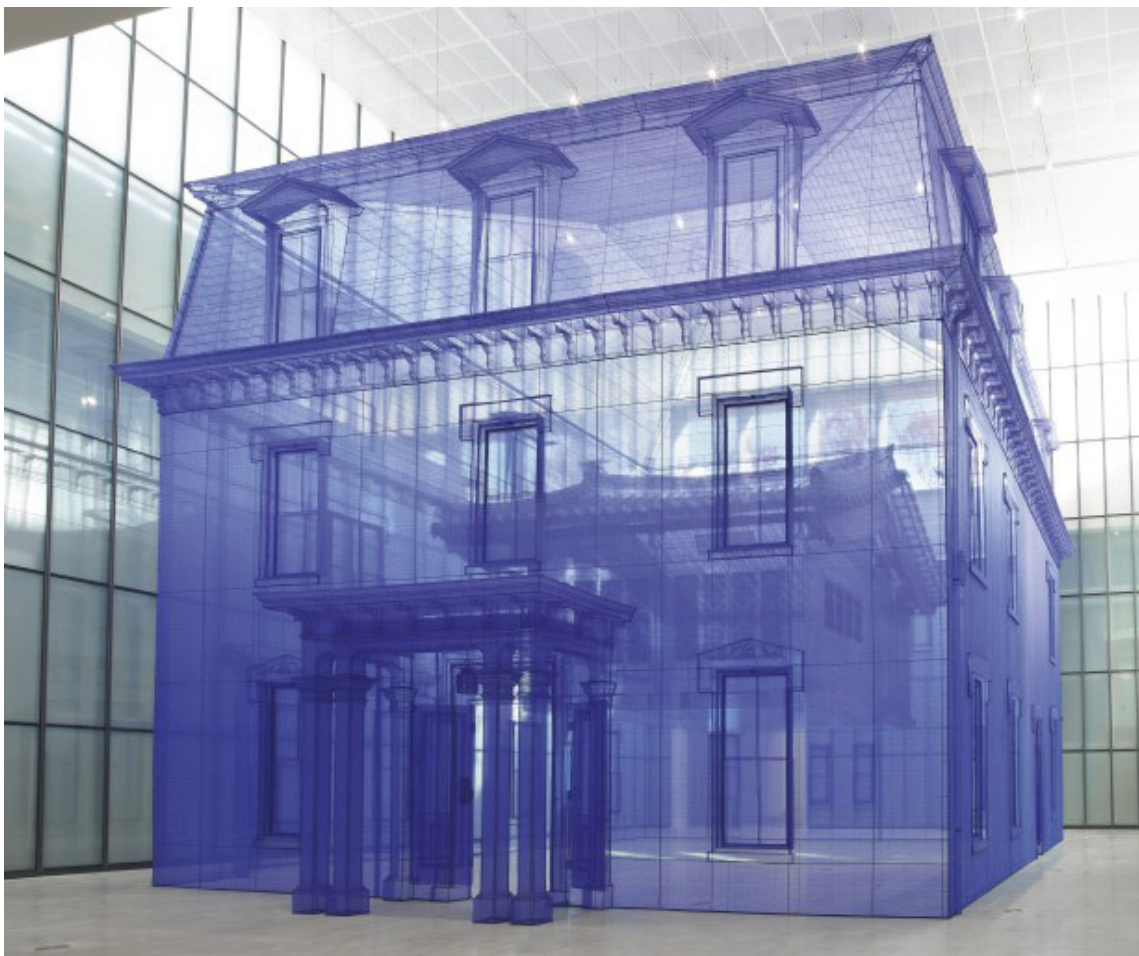
Las características que hacen del papel un medio ideal de creación contrastan al mismo tiempo con su fragilidad, razón por la cual, Suh buscará nuevos soportes que le permitan preservar su obra eludiendo los riesgos del deterioro al que se somete este material ante diferentes circunstancias, y que muchas veces puede resultar catastrófico para la obra. Es por eso que, en su exploración de recursos, adoptará telas como la seda o materiales sintéticos livianos, cuya manipulación es más simple y ofrecen nuevas posibilidades instalativas.



Do Ho Suh, Rubbing / Loving, 2014. Casa de New York

A partir de este punto, el trabajo con telas intervenidas por medio del bordado se convertirá en la impronta de su obra, que le ha permitido transmitir conceptos asociados a la memoria mediante diferentes formas de representación. De nuevo, los elementos arquitectónicos serán parte fundamental de esta serie en la que, a través de recuerdos, reconfigura las diferentes nociones de hogar que tiene el artista.

En Home Within Home, la obra se construye como un híbrido, entre dibujos y esculturas etéreas que levitan o se posan en el aire. Estas representaciones crean una realidad espectral, donde la memoria de los observadores se transporta a un ambiente que gravita entre lo analógico y lo ilusorio. La transparencia de las telas nos recuerda los planos realizados en programas de diseño 3D; facilitan una visualización total del interior, donde los colores nos ayudan a generar una diferenciación de las zonas. La meticulosidad de los detalles nos da la posibilidad



Home Within Home, 2014 / Museo Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo Seúl, Corea



Do Ho Suh, Seúl Home, 2012 / Museo de Arte Contemporáneo Kanazawa, Japon

de enfocarnos en lugares y formas que de otra manera pasarían inadvertidos. Suh convierte la arquitectura en algo etéreo al permitir una transición entre espacios y romper con el paradigma de la arquitectura como algo sólido, estable y permanente.

La implementación de estas nuevas técnicas le han permitido realizar enormes instalaciones donde expone fragmentos de memoria que, como el artista manifiesta, «contienen energía psicológica, y visibiliza esos marcadores de recuerdos, experiencias personales y sensación de seguridad» (Lehmann Maupin, s.f.). De esta manera, se permite llevar consigo a todas partes las representaciones de su noción de hogar, lugares que ha habitado y que de alguna manera adquieren un valor simbólico, del cual no quiere desprenderse. En esta serie se pueden observar particularidades, que describen componentes visuales característicos, acordes a la temporalidad de la obra. De nuevo Barragán (2004, p. 7) nos plantea estas diferencias sustanciales:

La casa coreana está hecha a base de seda translúcida sostenida por unos tubos de acero, flota en el aire y está vacía por dentro. Los apartamentos están, por el contrario, hechos de nylon industrial

sostenido por finísimas varillas, que se apoyan sobre el suelo y que mantienen la forma de los diferentes elementos (...) si aquí estamos firmemente anclados en el presente, allí flotamos en el pasado.

Esta diferenciación la encontramos al observar obras tempranas de esta serie como Seoul Home, donde representa el hogar de sus padres. Aquí la obra parece solo el cascarón de la casa, las paredes y el techo flotan sin mostrarnos lo que hay en su interior a pesar de su transparencia, como permitiendo al observador especular y reconfigurar ese espacio.

En la casa natal se establecen valores de sueño, últimos valores que permanecen cuando la casa ya no existe. Centros de tedio, centros de soledad, centros de ensueño, que se agrupan para constituir la casa onírica, mas duradera que los recuerdos dispersos en la casa natal. (Bachelard, 1975, p.47).

Por otra parte, las obras que representan los espacios más recientemente habitados son ricas en detalle, acumulan un sinfín de elementos que le otorgan su particularidad y que, de algún modo, las ancla al suelo, como si pertenecieran más a las experiencias de un presente que a los recuerdos del pasado.

Estas esculturas blandas y translúcidas, con un tratamiento del color plano, se convierten en bocetos imaginarios donde la línea torpe que genera el peso del propio material produce la sensación de ondas, formas difusas que ayudan a configurar esa sensación de la inexactitud de un vago recuerdo o un sueño. La uniformidad de los colores le permite evitar el énfasis en objetos particulares a pesar de la complejidad que componen las diversas capas de cada elemento. La tela se convierte en el soporte que hace visible lo irreal, como la manta blanca que ilusoriamente hace visible un fantasma. Suh arroja su memoria para darles una identidad particular de sus recuerdos: la piel del hogar revela la intimidad del individuo que la habita, es el artista abriéndose al observador.

Por medio de diferentes estrategias, Suh se permite indagar y hacer que nos cuestionemos situaciones de la realidad que atañen al paso del tiempo. Jugando con la memoria, nos hace circular por lo recóndito de nuestros recuerdos como

en una meditación profunda que nos lleva de vuelta a momentos casi olvidados. A su vez, estas veladuras nos hacen reflexionar acerca de la manera en que nos relacionamos con los espacios cuando el observador altera la privacidad. De nuevo, nos confronta con la realidad de aquellas personas que, en su condición de nómadas, buscan constantemente adaptarse, camuflarse o integrarse a un nuevo entorno y alteran su interacción con los demás, y hace que nos interroguemos sobre fundamentos del espacio y de la relación que establecemos con este a partir de nuestro rol como individuos y como parte de la sociedad.



Do Ho Suh, Landlord stair, home in newyork

1.3 EL EXILIO COMO DETONANTE PARA LA CREACIÓN EN MONA HATOUM. Beirut, Líbano (1952)

La experiencia que produce el encuentro con la obra de Mona Hatoum puede resultar desconcertante, dado que la idea de lo siniestro se convierte en un eje central que domina su producción, donde establece diálogos basados en recuerdos y experiencias que exploran el carácter transformador del exilio.

Nacida en Beirut en 1952, hija de inmigrantes palestinos, vivió en carne propia la experiencia del desarraigo cuando la guerra civil libanesa estalló en 1975 y la forzó a establecerse en Londres, hecho que marcará profundamente su carrera artística.

En su trabajo encontraremos una mirada que se extiende en un horizonte con dos puntos de fuga: el primero, la intimidad hogareña donde se construyen los hábitos; el segundo, la perspectiva de los acontecimientos de un mundo globalizado. Por esta razón, en su obra siempre estará presente esa alternancia que imprime un carácter específico y ambiguo al mismo tiempo: «se trata de una representación figurada del mundo de los exiliados, un mundo en el que la vida se encuentra atrapada en los recuerdos bloqueados, donde todo parece extraño, gigante y amenazante». (Chouati, 2021, p. 90).

Sus objetos, instalaciones y videos producen sentimientos encontrados al ser elementos que forman parte de la cotidianidad. Nos remiten a una interioridad que oculta apariencias, lo que crea fricciones mediante la interacción con lugares comunes en cartografías difusas. Asimismo, las posibles lecturas conceptuales que se pueden obtener desde la densidad de su contenido le confieren una especie de transparencia que niega y traiciona toda posibilidad de intimidad. Al exponer nuestras debilidades, crea juegos de percepción que nos obligan a adaptarnos a entornos claustrofóbicos, donde constantemente somos observados. «Ella ve el poder de subvertir los espacios personales, como un medio para crear conciencia de las inestabilidades del mundo». (White et al., 2017, p. 22).

Para Hatoum resulta importante esa conexión que surge de la dualidad entre el adentro y el afuera. Por eso explorará el uso de instrumentos que le permiten exponer el interior de su organismo, eliminando barreras sensibles y exhibiendo

el cuerpo como simple materia. Así, por medio de una endoscopia, nos presenta *Corps étranger* (1994), donde, a partir de una proyección de video, revela el interior de las cavidades de su cuerpo y crear un imaginario grotesco y agobiante que trasciende los límites de la intimidad. Este tipo de aproximación nos hace conscientes de una visión que nos resulta aberrante, una mirada a nuestro propio interior que puede generar un rechazo inconsciente de la propia corporeidad. De esta manera, genera una cartografía corporal a través de una exposición absoluta tan propia de la era digital, de la vigilancia, del panóptico, una experiencia que puede resultar deshumanizante y en última instancia un mecanismo de control. «Desde su propia experiencia personal de exilio, Hatoum aborda la fragilidad del individuo ante las estructuras de poder que mediante la utilización del cuerpo provoca una confrontación directa con la audiencia». (Luque Moya, 2018)



Mona Hatoum, Corps étranger, 1994

1.3.1 Un hogar en el exilio

Hatoum confiere a los objetos un carácter estético, e incrementa su dramatismo al concederles un halo de imposibilidad. Instrumentos que normalmente carecen de valor más allá de su uso, se transforman y adquieren un potencial que les otorga su materialidad, forma, conductividad e incluso la capacidad de ocultar otras aplicaciones. Estas características dependerán de nuestra aptitud para generar conceptos abstractos y desarticular su uso real hasta convertirlo en una herramienta que podría resultar letal. Sobredimensionar y descontextualizar los

objetos cotidianos hace que en apariencia estén fuera del control humano, como monstruos con un poder de intimidación propio de una pesadilla. «El espacio al que nos invita Hatoum es un espacio introspectivo dedicado a “ajustar cuentas pendientes”, donde se sobreponen dos dimensiones: la primera es visible-decorativa y la segunda invisible-grotesca y amenazante». (Chouati, 2021, p. 87).

Esa dualidad de lo visible y lo invisible liga su propuesta al concepto de lo siniestro (*unheimlich*) en la capacidad de producir una metamorfosis en todo lo que alguna vez fue familiar en algo amenazante. El entorno, los espacios y los recuerdos pierden sus aptitudes reconfortantes, y lo llenan todo de un desasosiego monstruoso que consume a sus víctimas al amplificar la tragedia del desarraigado.

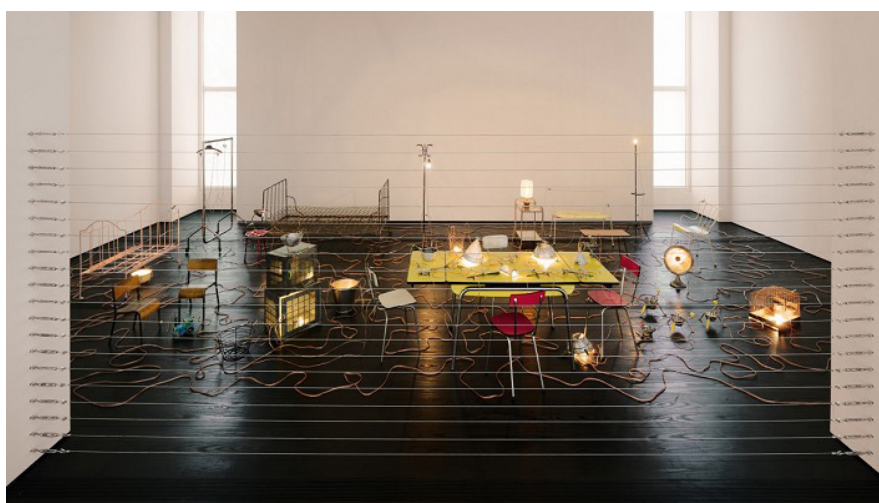
En ese sentido, el hogar se convierte en un punto de referencia. Sus posibilidades van más allá de la habitabilidad y rompen con los esquemas tradicionales para someterlos a cuestionamientos sobre la manera en que la sociedad configura patrones de conducta. Por eso recurrirá con frecuencia a elementos simples, que le permiten aportar una mirada desde la incertidumbre y crear una realidad distorsionada e inestable a partir de una aparente normalidad.

Ese extrañamiento se nos revela en la obra de Hatoum al jugar con la percepción, como cuando construye artículos de cocina a una escala superior a la humana. Estos instrumentos, que en un contexto normal cumplirían funciones de cortar, picar y rebanar en porciones más pequeñas algunos alimentos, se nos presenta ahora amenazantes y nos ponen en una situación incómoda al asumir que estas máquinas podrían perfectamente emplearse contra nuestros propios cuerpos. Ese es el caso de *Le grand broyeur* (1999), una estructura metálica gigante (343 x 575 x 263 cm), cuya forma podría asemejarse a la de un insecto, que podría despedazar lo que se posara sobre ella con solo hacer girar su manivela. La artista nos enfrenta a una simple máquina que sirve para rebanar patatas, pero sus dimensiones excesivas parecen situarnos en una sala de torturas. De esta manera, se valdrá de una especie de ready made en el que juega con componentes surreales para indagar elementos relativos al hogar que podrían manifestarse como una simbología del sometimiento.



Mona Hatoum, Le grand broyeur, 1999

Hatoum implementará también objetos comunes a escala real, pero alterando algunos componentes y las condiciones de su entorno. En *Homebound* (2000) transformará la sala de un museo en un espacio hogareño que, sin embargo, aislará con líneas de alambre que nos impiden el paso y solo nos dejan ver lo que hay en su interior. Lo particular aquí es que todo el mobiliario presente, en su mayoría piezas metálicas, se encuentra interconectado por cables que transportan corriente eléctrica, una forma de resaltar las tensiones invisibles ocultas tras los muros de un hogar. Estos elementos también se convierten en una crítica de las estructuras sociales, donde se ha pretendido mantener aislada a la mujer bajo una aparente protección al tiempo que se la somete a algo que en muchas formas resulta hostil.



Mona Hatoum, Homebound , 2000.

El rechazo y distanciamiento producido por ese entorno se ve reforzado por el miedo ante el hecho de observar su posible letalidad. La cocina se convierte en un espacio de control, una escenificación de un campo de confinamiento que inhibe toda actitud crítica. Ese tipo de situaciones nos remiten directamente a la obra *Semiotics of kitchen* (1975) de Martha Rosler, quien, valiéndose de recursos como la sátira, asume el papel de una ama de casa para presentarnos en una performance los objetos habituales de una cocina en su respectivo orden alfabético. Mediante gestos expresivos de ira y frustración, nos representa su uso y evidencia el rol marginal al que se ha sometido a la mujer durante generaciones.



Martha Rosler, *Semiotics of kitchen* (1975)

Estos cuestionamientos estarán siempre presentes por medio de los elementos utilizados por Hatoum en su obra, donde el tacto pasa a ser un gesto ausente. La proximidad, la empatía y el calor de hogar parecen extinguirse ante el velo de las apariencias, como en *Durmiente* (2008), donde construye muebles a partir de utensilios de cocina. Elementos diseñados con el fin hacer la vida más fácil, se convierten simplemente en objetos hostiles. «Esta función íntima se contradice por la amenaza del daño que la superficie podría infligir a un cuerpo vulnerable y desnudo» (White et al., 2017, p. 77).



Mona Hatoum, Durmiente, 2008

1.3.2 Un mundo siempre hostil

Hatoum también explorará el potencial de objetos hostiles mediante la apropiación de artefactos que aluden al conflicto; recreará sus formas, o los reconstruirá a partir de fragmentos para darles un nuevo valor decorativo. Tratará de intercambiar su función, banalizando los instrumentos de guerra para transformarlos en artículos comunes. Este cambio de sentido y significado será una constante en su propuesta artística, que lentamente ha ido refinando mediante una especie de humor negro, pero sin dejar de ser un trabajo metódico y calculado que puede ser asumido como un gesto de resistencia.

Esto puede comprobarse en la obra *Nature morte aux grenades* (2006), donde observamos una serie de elementos cuya apariencia podrían remitirnos a frutas exóticas o joyas preciosas, pero cuando nos acercamos, encontramos un grupo de piezas realizadas en cristal que poseen la forma de granadas de mano. Según White (2017), la disposición de los objetos nos remite automáticamente a la tradición de la pintura del norte de Europa del siglo XVII, donde se representaban composiciones a partir de flora y fauna correspondiente a los lujos de la época, pero mostrándonos también un grado de decadencia y un comentario alegórico sobre la fugacidad de la vida.

Estas piezas de cristal y cerámica se convierten, al ser huecas, en contenedores vacíos, y nos remiten a jarras, floreros e incluso frascos de perfumes, algo que les otorga un valor de uso adicional, completamente descontextualizado y simplemente decorativo, pero sin olvidar que también podrían fragmentarse e infligir algún tipo de daño.



Mona Hatoum, Nature morte aux grenades (2006)

Mujer palestina siembra flores en granadas lanzadas por ejército israelí

Una mujer palestina riega decenas de plantas cerca de su hogar en pleno desierto, cada pequeña planta crece en granadas de gas lacrimógeno



<https://diariocorreo.pe/miscelanea/mujer-palestina-siembra-flores-en-granadas-lanzadas-por-ejercito-israeli-545430/>

Estas composiciones se presentan en un soporte que quizás pueda pasar desapercibido: la mesa metálica donde reposan estas pequeñas figuras cristalinas de colores es un equipo comúnmente utilizado en los depósitos de cadáveres, lo que le confiere un halo perverso y mantiene la conexión de los objetos con la muerte. La mesa nos habla también de ese carácter frío, hostil y soterrado que se manifiesta en las relaciones de poder, y alude a la posibilidad de los eufemismos, como cuando se llaman a los civiles muertos en combate «daños colaterales». Esta también podría ser una mesa de negociaciones en la que se decidirán los sacrificios que una guerra se podría permitir dependiendo de las vanidades de los regímenes, sin importar si son democráticos o autoritarios. Ya anteriormente, Hatoum había realizado una intervención en referencia a este contexto con *The Negotiating Table* (Mesa de negociaciones), de 1983. «Durante la realización de esta obra, Hatoum permaneció inmóvil varias horas envuelta en plástico, cubierta de sangre y vísceras y con el rostro cubierto en gasas para mantener oculta su identidad. Su cuerpo sangrante evocaba a las víctimas de la guerra y la mesa asumía la forma de un altar sacrificial». (Luque Moya, 2018, p. 137)



Mona Hatoum, The Negotiating Table (1983)

En general, las reflexiones de Hatoum se caracterizan por una constante ambivalencia, un juego entre el adentro y el afuera, lo local y lo global, lo visible y lo oculto, que reconfigura nuestra interpretación para darle sentido a lo aparente.

Objetos distorsionados generarán piezas incompletas que se superponen entre sí como fantasmas, creando espacios inaccesibles a través de capas, construyendo veladuras para transformar la realidad. Todo sufre una metamorfosis que le hace perder su valor convencional.

Ese carácter incompleto se manifestará en la obra *Lo que queda del día* (2016-18), donde expondrá una escena a partir de los componentes de un comedor, representados por una malla metálica que contiene su forma y en cuyo interior se encuentran sus restos, al parecer consumidos por el fuego. El espacio sigue siendo una manifestación de la intimidad del hogar y un punto de encuentro, pero la narrativa producida por los elementos aquí presentes es en apariencia un intento por preservar una evidencia de los rastros de una tragedia. En palabras de Sontag (2018): «La guerra expulsa, destruye, rompe y allana el mundo construido» (p. 14) y «convierte en cosa a quien está sujeto a ella». (p.18). De esta manera, Hatoum nos presenta indicios que apuntan al acto violento de la desaparición y del destierro.



Mona Hatoum, Lo que queda del día (2016-18)

La globalización del exilio

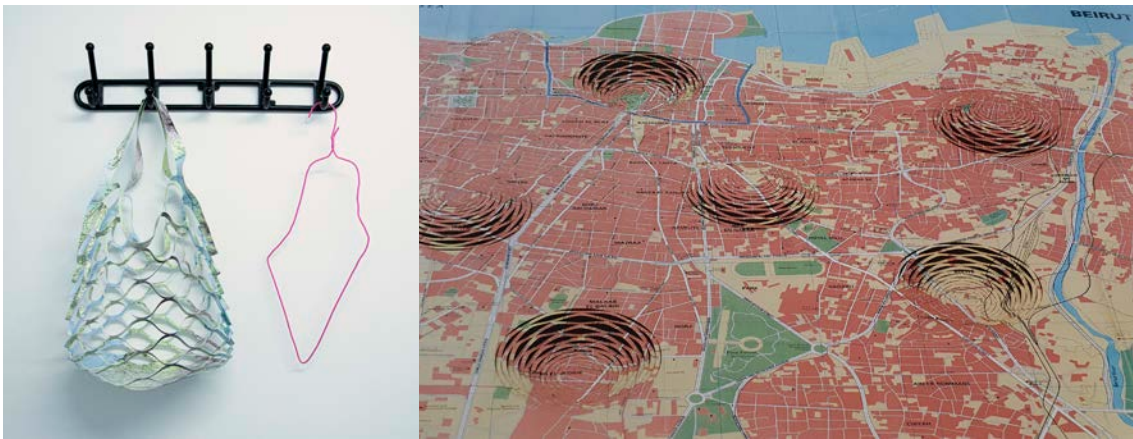
Hatoum impregnará su trabajo siempre de un carácter político, que se siente latente desde el drama de sus raíces palestinas. Este hecho hace urgente el cuestionamiento de los conflictos a escala global y las relaciones de poder,

por lo cual encontraremos constantemente referencias a la ocupación israelí de Palestina, a flujos migratorios e imágenes propias de las pesadillas de los exiliados. «Lo que es cierto de todo exiliado no es que el hogar y el amor al hogar se hayan perdido, sino que la pérdida es inherente a la existencia misma de ambos». (Said, 2013, p. 194). De este modo, la artista se valdrá de elementos arraigados en su tradición cultural para la producción de *Keffieh* (1993-99). Este característico pañuelo usado ampliamente en los países árabes, se convirtió más específicamente en el símbolo de la resistencia palestina, y es recordado particularmente por las imágenes de Yaser Arafat durante las últimas décadas del siglo pasado. Esta vez, a partir de un paño de tela como soporte, y usando pelo como herramienta de dibujo, se valdrá de recursos como su forma, color, densidad, entre otros, para recrear sus patrones característicos. Así, construye una narrativa que le otorga un valor sociocultural, pues indirectamente alude a la diversidad, denotando no solo la presencia de una obra, sino la de todo un colectivo: la pieza se transforma en una representación del sacrificio y la resiliencia de todo un pueblo.



Mona Hatoum, Keffieh (1993-99)

Los mapas de Palestina, Líbano y del mundo serán una constante en su trabajo, donde aparecen recreados mediante otros recursos, como pinzas para la ropa o pelo tejido en almohadas. La habitación del exiliado no tiene otras referencias más que la del dolor de su partida. Los mapas en papel se rompen y se fragmentan para reconfigurar la historia a través de los flujos migratorios, estableciendo patrones que le ayuden a articular un relato sobre el sentimiento de pérdida ante esa «imperiosa necesidad de restablecer sus vidas quebradas». (Said, 2013, p.184).



Mona Hatoum, mapas de palestina. CCCC. Valencia España 2021

El sentimiento generalizado de inestabilidad se convierte en elemento conductor a partir del cual se pretende alterar nuestra percepción de la realidad. Las injusticias, la discriminación, los abusos de poder, la corrupción, hacen que la ira se canalice desencadenando discursos de odio, nacionalismos y distorsiones de los relatos históricos, entre otras cosas. Todas esas alteraciones son producto de la incapacidad por reconocer las diferencias ideológicas que surgen de los flujos migratorios, del miedo al otro, de la imposibilidad de crear comunidades más allá de lo inmediatamente cercano, e incitan a la segregación y crean barreras con tal de mantener el statu quo del discurso hegemónico.

La actual tolerancia liberal hacia los demás, el respeto a la alteridad y la apertura hacia ella, se complementa con un miedo obsesivo al acoso. Dicho de otro modo, el «otro» está bien, pero sólo mientras su presencia no sea invasiva, mientras ese otro no sea realmente «otro». (Zizek, 2013, p. 57).

En un mundo de fronteras maleables, la posibilidad de conflictos es una constante que nos somete a una permanente zozobra. La especulación se convierte en un mecanismo de control para alterar las relaciones de poder. Es así como las cartografías se convierten en una herramienta que nos designa espacios particulares, establece puntos de referencia, nos cataloga y nos impone los límites de lo permitido. En palabras de Mbembe (2011, p. 43):

La propia ocupación colonial es una cuestión de adquisición, de delimitación y de hacerse con el control físico y geográfico: se trata de inscribir sobre el terreno un nuevo conjunto de relaciones sociales y espaciales. La inscripción de nuevas re-laciones espaciales «territorialización» consiste finalmente en producir líneas de demarcación y de jerarquías, de zonas y enclaves; el cuestionamiento de la propiedad; la clasificación de personas según diferentes categorías; la extracción de recursos y, finalmente, la producción de una amplia reserva de imaginarios culturales.

La expansión territorial se corresponde con intereses hegemónicos establecidos mediante conflictos cuya resolución en ocasiones nunca se define claramente. Por eso, Hatoum implementa el recurso de los mapas, donde evidencia esas inestabilidades y la fragilidad de los aparentes consensos, ya que a través de la historia se constata cómo las demarcaciones geográficas varían: las fronteras como sinónimo de inestabilidad.

En Hotspot (2009) nos presenta una escultura del globo terráqueo en el que, bajo una luz roja intensa, solo se muestran las masas continentales soportadas por una estructura metálica que parece convertir el mundo en una jaula que encierra zonas de conflicto. El espacio interior vacío nos permite ver qué hay en la cara opuesta de la esfera, lo que nos da nuevas interpretaciones del mundo en medio de su caos y produce nuevas miradas mediante la desfiguración de los mapas, que contrapone y combina para manifestar la vulnerabilidad de los territorios y sus fronteras. Esta representación figurativa adquiere de este modo un valor abstracto mientras se circula alrededor de la obra.



Mona Hatoum, Hotspot (2009)



Mona Hatoum, Map (2015)

Más allá de las premisas concebidas como inamovibles por las estructuras del Estado, nos encontramos otras configuraciones del mundo donde la artista se valdrá de un elemento repetitivo para construir nuevamente las masas continentales a partir de pequeñas canicas de cristal, que al no estar sujetas a la superficie, claramente podrían desplazarse libremente y, ante cualquier intervención, podrían desencadenar una transformación masiva. Negar los procesos naturales de migración e integración se convertirá en la base de las confrontaciones políticas, que nos alejan de una interpretación más orgánica de la realidad. La dependencia de las condiciones del entorno que se habita influye y alimenta los intercambios culturales, y elimina las barreras impuestas por los estándares de representación políticamente establecidos en sus cartografías.

De este modo, mediante la obra de Hatoum percibimos y comprendemos la realidad de diferentes maneras, desde la visión de un mundo donde la apertura global no es más que un eufemismo del libre mercado y del influjo neoliberal que solo otorga valor a los individuos mientras sean consumidores activos. Mediante las diferentes estrategias implementadas en sus procesos, nos inducirá a reflexiones para generar mecanismos que nos aproximen a comprender la sensibilidad del desarraigado, pues las inestabilidades del mundo podrían poner en riesgo nuestro habitual confort sin previo aviso.

Las crisis de los estados evidencian las carencias de sus modelos políticos económicos y sociales a la hora de afrontar situaciones que inevitablemente desencadenarán flujos migratorios, que harán aún más vulnerables a quienes de manera involuntaria se ven obligados a desprenderse de sus raíces para ser engullidos por una corriente turbulenta de acontecimientos.

2.0 UN MUNDO MEJOR

2.0.1 A Better World

A Better World, es un proyecto de creación artística desarrollado entre los años 2018 y 2022, basado en la retórica belicista que se ha hecho patente en los medios de comunicación durante los últimos años, trayendo a la mente escenas de una gran guerra y discursos distópicos, donde el Doomsday Clock¹ (reloj del juicio final) cada vez estaba más cerca de la media noche.

La crisis económica que da inicio a esta década y la guerra comercial entre EE.UU. y China, marcan un nuevo eslabón en las nuevas narrativas políticas, reconfigurando enemigos comunes para el mundo occidental y estableciendo un discurso de guerra fría, que nos retorna a un pasado añejo y sin sentido.

De este modo, nuevamente surgió en el escenario mundial un discurso en pro de la nuclearización como energía verde, que en el fondo solo sirve para encubrir el macabro mundo armamentístico (¿Si Irán no puede tener reactores nucleares civiles porque son el primer paso para crear un arsenal nuclear, que impide a las otras potencias occidentales hacerlo también?) El suscitado regreso de la energía nuclear despierta suspicacias, especialmente en momentos cuando los conflictos bélicos recobran fuerza, en una Europa vulnerable ante su dependencia de recursos energéticos.

En las obras de A Better World, nos encontramos una serie de pinturas que aluden a imaginarios, a partir de archivos documentales, de los preparativos previos a la detonación de las primeras bombas nucleares. Las imágenes representadas forman parte de toda una compleja narrativa, basada en la construcción de estructuras reales en medio de un entorno artificial, donde se llevarían a cabo las primeras pruebas atómicas de EE.UU. “Una ciudad mensaje hecha de signos, no una ciudad como las demás, que comunican para poder funcionar, si no una ciudad que funciona para comunicar” (Eco, 1986, p. 61), con miras al establecimiento de una supremacía global a partir de esta carrera ideológica, armamentística y tecnológica.

1 Doomsday Clock es un reloj simbólico, mantenido desde 1947 por la junta directiva del Bulletin of the Atomic Scientists (Boletín de Científicos Atómicos) de la Universidad de Chicago, Estados Unidos, como una metáfora de la proximidad a la destrucción de la humanidad, a causa de el escalamiento de la retórica nuclear de aquel entonces

estos paisajes inhóspitos nos posicionan en medio de lugares donde la vida parece casi ausente. Los pocos personajes inexpresivos que emergen de estos archivos, son a la vez el reflejo de un pasado no muy lejano de una Norteamérica tras la crisis de los años 20's. Inevitablemente, estas imágenes nos remitirán a la obra de Edward Hopper, quien por medio de sus pinturas nos transporta a ese pasado, pero al mismo tiempo parecen ser también una visión de un futuro cercano, encarnada en sus personajes silenciosos y ensimismados, ante una perspectiva que por momentos resultaba desoladora. Obviamente esto no resulta casual, si tenemos en cuenta que la mayoría de sus pinturas se corresponde con este momento histórico.

A Better World, no pretende ser una apología a la guerra y destrucción, si no que se plantea como una revisión de acontecimientos dentro del marco del contexto político global reciente. La idea propuesta, es otorgar una mirada mas amplia, para entender como se configuran desde las estrategias comunicacionales una narrativa que permite mantener vigente el statu quo.



Edward Hopper, Gente al sol (1960) y Western motel (1957)



Yosman Botero Gómez, de la serie A better World (2020)

2.0.2 ¿Un mundo mejor?

Hay una considerable cantidad de ilusionismo en las películas de ciencia ficción, en ocasiones conmovedor, en ocasiones deprimente. Una y otra vez se percibe el anhelo de una «guerra buena», que no plantee problemas morales, que no admita calificaciones morales...

Susan Sontag

El 8 de diciembre de 1953, el presidente norteamericano Dwight Eisenhower pronunció ante la Asamblea General de las Naciones Unidas su famoso discurso «Átomos para la paz», cuya retórica pretendía producir un giro en la atmósfera de escepticismo y desconfianza que planteaba la tecnología nuclear dentro del contexto de la guerra fría.

La devastación de Hiroshima y Nagasaki, que concluyó con la victoria norteamericana frente a Japón en la Segunda Guerra Mundial, abrió paso a una nueva era tecnológica que otorgó a Estados Unidos un halo de supremacía. Tan solo cuatro años después, este sentimiento de confianza se desvaneció tras conocerse el desarrollo del arma nuclear por parte de los soviéticos en 1949. El miedo y la incertidumbre se apoderaron del mundo occidental ante el establecimiento de un orden bipolar en constante tensión que amenazaba con una destrucción mutua garantizada.

Entramos en un juego que no se parece en nada a ninguno de los juegos bélicos anteriores. Su objetivo racional es la disuasión, no la victoria, y la carrera armamentística, que ha dejado de ser una preparación para la guerra, ahora solo puede justificarse sobre la base de que más y más disuasión es la mejor garantía de paz. (Arendt, 2018. p. 12)

El desarrollo nuclear y los avances en torno a su exploración científica marcaron un punto de inflexión dentro del contexto geopolítico que dio paso a avances significativos, aunque la manipulación de esa energía con fines militares dejó una fuerte impronta que aún perdura en el imaginario colectivo. El manejo difuso de la información en torno a la energía nuclear dio paso a infinidad de especulaciones, principalmente ante los efectos secundarios de la radiación, y gran parte de las investigaciones relacionadas permanecieron ocultas durante

décadas para evitar el pánico. Es ahí donde entra en juego toda una campaña de blanqueamiento de imagen que ha presentado una visión más optimista de este desarrollo tecnológico.



Yosman Botero. Gómez, *A Better World 53*, Tinta sobre papel. 2020

Gran cantidad del material fílmico de las pruebas de detonación que sirvieron como parte del desarrollo científico permaneció clasificada por el Gobierno de Estados Unidos hasta 2017. El *Lawrence Livermore National Laboratory*² se ha encargado de la restauración de estas cintas, a las que ahora puede accederse libremente a través de plataformas como YouTube. En las cintas podemos observar registros de las 210 detonaciones realizadas por este país entre 1945 y 1962 que buscan comprender los efectos reales que podría ocasionar un ataque nuclear en suelo norteamericano.

Mientras gran parte de este material permaneció oculto, las organizaciones de defensa civil se encargaron de difundir videos informativos promoviendo

2 https://www.youtube.com/playlist?list=PLvGO_dWo8VfcmG166wKRy5z-GIJ_OQND5

estrategias de prevención para reducir los riesgos de un eventual ataque nuclear. Un claro ejemplo se puede ver en el documental *The house in the middle*³ (1954) , producido por el National Clean Up-Paint Up-Fix Up Bureau (Oficina nacional de limpieza, pintura y reparación), en el cual se pone un énfasis especial en el cuidado y mantenimiento de las casas para evitar los incendios a causa de la acumulación de basura y del descuido del entorno.



The house in the middle (1954) captura de video

3 <https://www.youtube.com/watch?v=pGJcwaUWNZg&t=7s>

Otro de esos llamativos documentales, *Duck And Cover*⁴ (1951) , nos presenta un manual sobre la manera adecuada de protegerse de una posible explosión atómica. Este video, presentado en un formato especialmente dirigido a centros educativos, mostraba los pasos a seguir una vez se percibía el destello de una explosión atómica.



Duck and cover (1951) Poster y captura de video

4 <https://www.youtube.com/watch?v=IKqXu-5jw60>

Bert The Turtle (The Duck And Cover Song) Lyrics

There was a turtle by the name of Bert
And Bert the Turtle was very alert
When danger threatened him he never got hurt
He knew just what to do

He'd duck and cover, duck and cover
He'd hide his head and tail and four little feet
He'd duck and cover!

He hid beneath his little shell until the coast was clear
Then one by one his head and tail and legs would reappear
By acting calm and cool he proved he was a hero, too
For finding safety is the bravest wisest thing to do
And now his little friends are just like Bert
And every turtle is very alert
When danger threatens them they never get hurt
They know just what to do

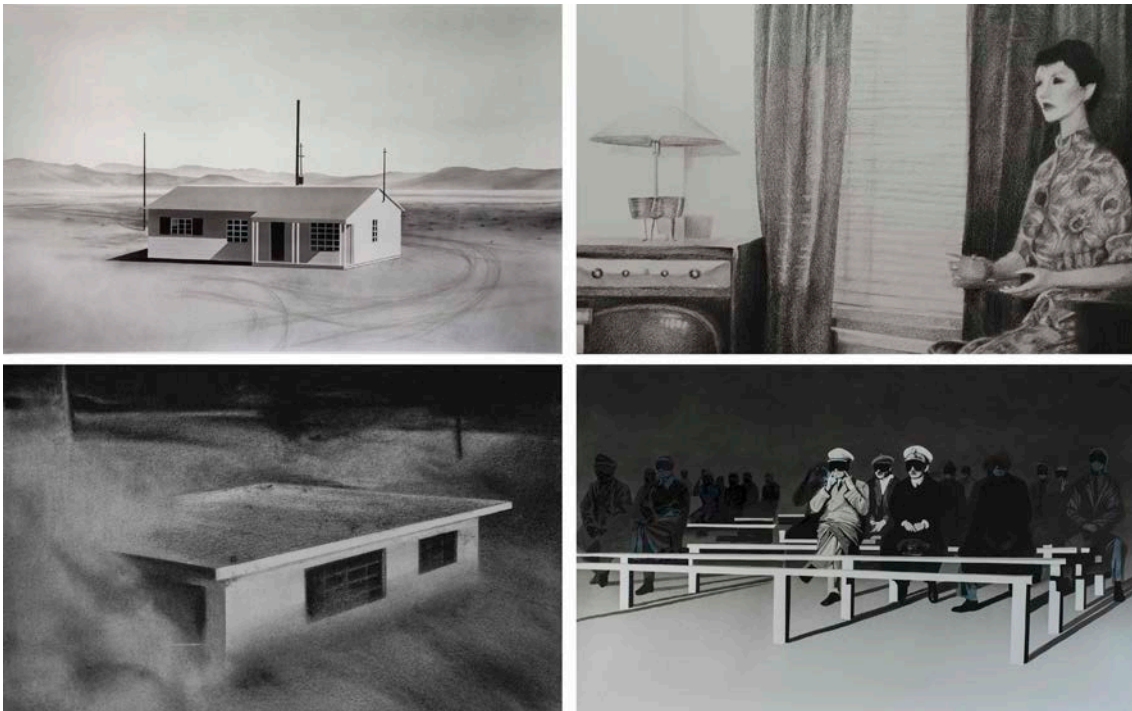
They duck and cover, duck and cover
They hide their heads and tails and four little feet
They duck and cover!

He hid beneath his little shell until the coast was clear
Then one by one his head and tail and legs would reappear
By acting calm and cool he proved he was a hero, too
For finding safety is the bravest wisest thing to do

And now his little friends are just like Bert
And every turtle is very alert
When danger threatens them they never get hurt
They know just what to do

They duck and cover, duck and cover
They hide their heads and tails and four little feet
They duck and cover!
They duck, duck, duck, duck, duck, and cover

Unas imágenes que resultan bastante ilustrativas y puede llegar a parecernos familiares se corresponde a los doom towns, pequeños pueblos construidos en medio del desierto de Nevada que representaban las infraestructuras de ciudades típicas de Estados Unidos. El objetivo de estos proyectos, más allá de ser espacios habitacionales para maniquíes (porque resultaría poco ético utilizar personas), consistirá en poner a prueba diversos elementos de la vida cotidiana sometidos al rigor implacable de una explosión nuclear. Los resultados de estas pruebas debían ofrecer una perspectiva científica de las posibles consecuencias de este tipo de ataques en suelo norteamericano. La teatralidad de estas escenas manifiesta a su vez un interés por mantener el control de la narrativa (lo que pone de manifiesto el papel desempeñado por los medios de comunicación), al presentar este material fílmico como propaganda de guerra o de prevención en función de las circunstancias.



Yosman Botero Gómez De la serie *A Better World* . Tinta y carboncillo sobre papel.

El incremento en las tensiones durante la guerra fría acució un miedo que ya había calado tras años de preparación para un posible ataque nuclear. Estas consideraciones llevaron a que el presidente Eisenhower planteara la posibilidad de delegar la responsabilidad de este valioso recurso a entes civiles y propusiera

la creación del Organismo Internacional de Energía Atómica (OIEA) como ente regulador, en busca de reducir las tensiones frente a la Unión Soviética.

No basta con quitar esta arma a los soldados. Hay que ponerla en manos de quienes sepan despojarla de su uso militar y adaptarla a las artes de la paz. Estados Unidos sabe que puede revertir la temible tendencia de la acumulación militar atómica, estas enormes fuerzas destructivas pueden convertirse en una gran bendición, en beneficio de toda la humanidad. (Eisenhower, 1953)

Este cambio de retórica, permitió avances para darle a la energía nuclear un impulso en el ámbito civil, sin embargo, el aprovechamiento de su valor energético no bastó para mermar las preocupaciones en torno a esta tecnología. La falla del reactor nuclear de Three Mile Island en Estados Unidos en 1979, y la posterior catástrofe nuclear de Chernóbil en 1986, hicieron evidente que ese futuro prometedor no estaba exento de riesgos y las consecuencias podrían llegar a ser mucho peores a los beneficios.

Pasarían varios años antes de que la imagen proyectada por las centrales nucleares se convirtiera nuevamente en el foco de atención, pero esta vez a causa de la crisis del cambio climático. El exceso de emanaciones de gases de efecto invernadero puso contra las cuerdas a la industria petrolera, y permitió un cambio discursivo que dio un nuevo impulso al desarrollo nuclear. El énfasis en el dióxido de carbono como una de las principal causa de la crisis climática alimentó el impulso de las energías nucleares, amparado en la premisa de energía limpia o de cero emisiones.

Esta segunda oportunidad que se le presentaba a la energía nuclear fue en vano, pues la naturaleza se encargaría de echar por tierra estas grandes ambiciones. El desastre nuclear de Fukushima tras el terremoto de 2011 en Japón dejaba claro que, incluso a pesar de los altos estándares de seguridad, subestimar la naturaleza podía traer graves consecuencias. El hecho de que este acontecimiento ocurriera en una nación con un nivel tecnológico tan avanzado dejaba claro los riesgos, y ponía en entredicho las estimaciones en materia de seguridad ante situaciones incontrolables que afectan a instalaciones con un alto nivel de complejidad tecnológica.

Lo traumático de este evento trajo a la memoria las escenas de lo acontecido en Chernóbil, lo que produjo como resultado la cancelación de nuevos proyectos nucleares en algunos países y la decisión del cierre definitivo de todas las centrales de este tipo en Alemania. Por otra parte, la compleja gestión de los residuos radioactivos se ha convertido también en una de las cuestiones más opacas y menos visibles de este problema, que se suma a los costos implícitos del desmantelamiento de las centrales una vez culminado su ciclo de vida útil.

2.0.3 Oculto en la oscuridad

A pesar de la incesante búsqueda de recursos energéticos, las soluciones planteadas hasta el momento para lidiar con los residuos de fuentes como la nuclear generan una gran cantidad de preguntas, en especial para aquellos países que aún dependen de esa tecnología.

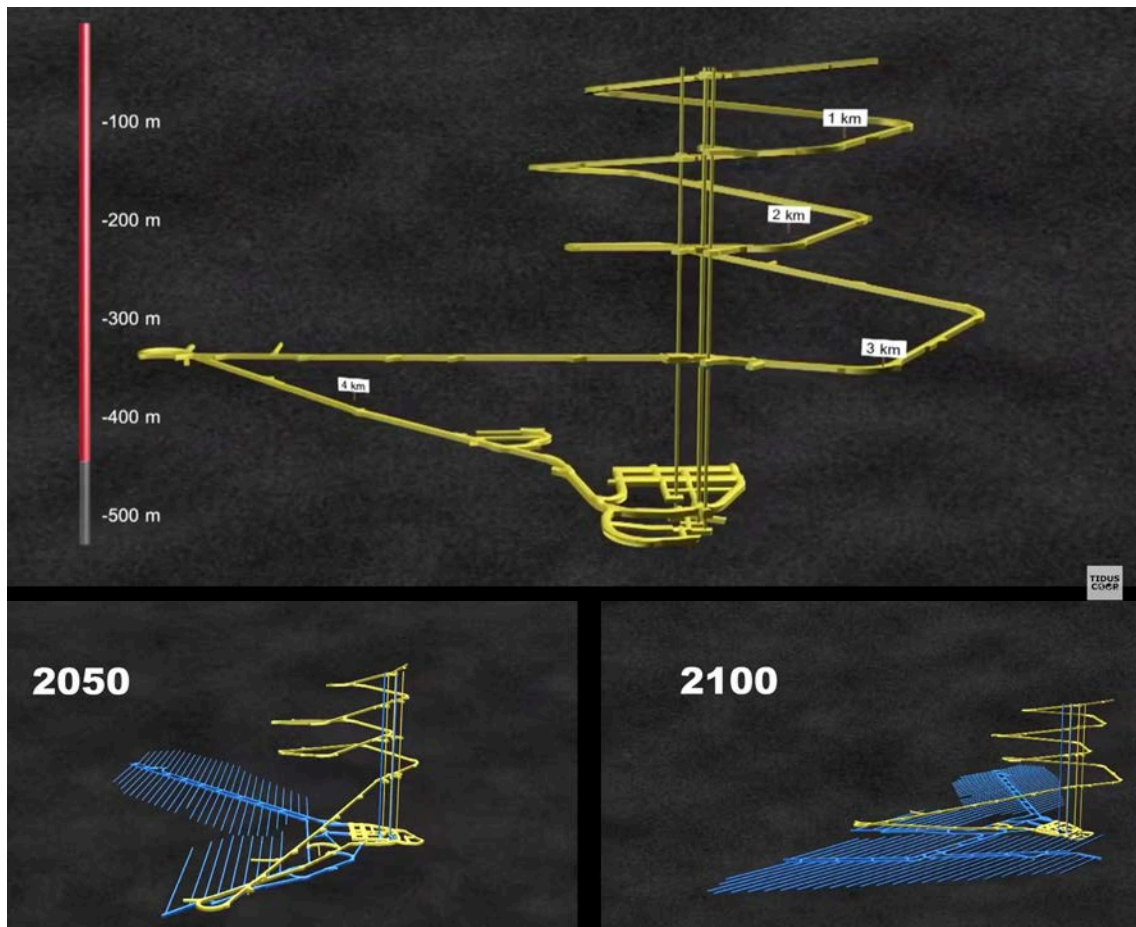
Siempre hemos escuchado sobre las bondades de la energía nuclear, pero se ha omitido y ocultando el tema de los residuos, tal como ocurrió en los años 80's cuando Greenpeace⁵ reveló que estos eran arrojados al mar a grandes profundidades. Esta práctica, prohibida desde 1995, forzó a las nucleares a implementar nuevas estrategias que siguen siendo polémicas aun hoy en día. Un ejemplo es el caso de Finlandia, cuya solución se basa en enterrar los residuos a grandes profundidades en minas abandonadas, entre capas de roca cuyas características geológicas permiten intuir que permanecerán inalterables durante miles de años. Michael Madsen nos muestra en el documental *Into eternity: a film for the future* parte de este proyecto en desarrollo en la mina de Onkalo. Esta enorme obra de infraestructura alcanzará los 500 metros de profundidad y su recorrido será de más de 5 kilómetros, a lo largo de los cuales se depositarán progresivamente todos los residuos que producirá el país durante las próximas décadas.

Lo complejo de esta situación, pone de manifiesto la necesidad de abrir diálogos que permitan establecer un bien común en beneficio para las comunidades. De momento, son las compañías nucleares quienes se verán recompensadas, a partir de estudios científicos que validen su actuación, asumiendo solo una pequeña

5 <https://es.greenpeace.org/es/trabajamos-en/cambio-climatico/energia-nuclear/residuos-nucleares/>

porción de sus responsabilidades. Si bien es cierto que las capas profundas de la tierra podrían preservar estos residuos por miles de años, es inevitable plantear cuestionamientos sobre las consecuencias de algún tipo de accidente en el futuro: “incluso el almacenamiento geológico profundo no ha conseguido demostrar que será capaz de albergar los residuos sin fugas radiactivas durante los miles de años que será necesario”. (Greenpeace, S.F.)

El dilema surgido de esta solución plantea el hecho de depositar las esperanzas en el desarrollo tecnológico de futuras generaciones; sin embargo, no tenemos la garantía de su viabilidad. Si consideramos que estos residuos pueden tener una vida media de más de cien mil años, eso implicaría a cientos de generaciones obligadas a administrarlos, ya sea para su aprovechamiento o, en caso contrario, para evitar que sean nuevamente sacados a la superficie. «Hemos acuñado la expresión “decisiones bajo incertidumbre”. Es lo que pasa con el tema de los residuos: se toman decisiones sin una certeza total». (Tidus Coop, 2009).



proyección de crecimiento de mina Onkalo hasta 2100

El documental de Madsen plantea preguntas acerca de cómo debería gestionarse la comunicación de esta información: ¿Debería establecerse un marcador en la zona, especificando lo que allí se encuentra? Y si es así, ¿qué garantizaría su comprensión por parte de las futuras civilizaciones? En teoría, los científicos especulan sobre el hecho de que, si una civilización es tan avanzada para poder extraer estos recursos en un futuro, debería también tener los conocimientos adecuados para comprender el grado de peligrosidad de lo que allí se encuentra. Este debate nos lleva a especular sobre un número indeterminado de posibles escenarios, sobre todo si tenemos en cuenta lo complejo que aún nos resulta comprender el lenguaje y la tecnología de antiguas civilizaciones. Considerando esto, los marcadores no garantizarían una correcta comprensión, y es probable que los arqueólogos del futuro tengan que aventurarse a descifrar este misterio.

Por otra parte, se plantea la idea de olvidarnos del lugar sin dejar ningún tipo de marcador y permitir un desarrollo natural del entorno que, con el paso del tiempo, cambiaría la superficie hasta borrar toda huella de la existencia humana. El problema sería que, se limitaría la posibilidad de que en el futuro pueda comprobarse el estado de la infraestructura, lo que podría derivar en un tremendo daño ambiental irreversible y condenar a la tragedia a esas generaciones.

Estas reflexiones dejan claro, que la búsqueda desesperada por las soluciones energéticas de nuestra época implica asumir que nos hemos equivocado en el afán de ir postergando las responsabilidades, pues en un futuro no muy lejano serán otros quienes deban hacerse cargo de nuestros errores. Mientras tanto, el margen temporal para evitar esta debacle ecológica y energética se estrecha.

El cambio climático, que es una consecuencia de los residuos que estamos soltando en la biosfera; la contaminación por plásticos y metales pesados; la mala calidad del aire; la degradación de los suelos... Todos ellos tienen un origen común: un sistema económico acelerado que nos lleva a un crecimiento infinito y exponencialmente rápido en un planeta finito y nos hace chocar contra los límites biofísicos del mundo donde vivimos. (Iglesias, 2021)

La dificultad para encontrar soluciones definitivas a los residuos nucleares cuestiona directamente el discurso que proyecta esta energía como una

revolución limpia. Según Greenpeace, en el informe «Status and Trends in Spent Fuel and Radioactive Waste Management»⁶ :

El Organismo Internacional de Energía Atómica (OIEA) calcula que se han producido unas 370.000 toneladas métricas de metales pesados (TMMP) de combustible gastado desde que se inició la producción de energía nuclear con fines civiles, de las cuales 120.000 TMMP han sido reprocesadas. (Greenpeace, 2019)

A pesar de que estos residuos aún contienen grandes cantidades de energía, el problema radica en que actualmente carecemos de una tecnología para su aprovechamiento efectivo. El reprocesamiento de los residuos de este combustible permitiría su reutilización parcial, pero los subproductos de este proceso de reciclaje, por ahora solo puede ser utilizado en la fabricación de armamento⁷ , lo cual manifiesta una contradicción acerca del discurso antibelicista al que nos referimos con anterioridad y plantea una amenaza a la estabilidad geoestratégica.

El actual modelo económico exige mantener un alto nivel productivo, impulsando el desarrollo de nuevas fuentes energéticas limpias capaces de satisfacer nuestras necesidades. Quizás sea un buen momento para dar una mirada al pasado, y ver las consecuencias que implican las estrategias comunicacionales frente a los nuevos desarrollos tecnológicos.

6 https://www-pub.iaea.org/MTCD/Publications/PDF/P1799_web.pdf

7 El uranio empobrecido es un residuo que se extrae del combustible de los reactores nucleares para el uso militar. Implementado por primera vez en la guerra del Golfo y posteriormente en la guerra de los Balcanes, ha suscitado gran polémica por el alto grado de contaminación radioactiva en zonas de conflicto, ya que resulta imposible hacer una limpieza de las zonas afectadas, que ante una exposición prolongada de organismos vivos, incrementan los índices de cáncer y otras enfermedades asociadas a la radiación. Muchos medios han tratado de desvirtuar esta información, pero la CRIIRAD (La Comisión para la Investigación Independiente y la Información sobre la Radiactividad) se ha pronunciado sobre la desinformación acerca de la radioactividad del uranio empobrecido: “El discurso científicamente erróneo sobre la radioactividad del uranio empobrecido está en el origen de la banalización del uso de este material para usos civiles y militares” <https://www.criirad.org/27-03-2023-desinformation-sur-la-radioactivite-de-luranium-appauvri/>

Esta situación plantea riesgos, pues el tan necesario desarrollo tecnológico, también promueve el florecimiento de retóricas negacionistas, esmerándose por desvirtuar las evidencias científicas para dar rienda suelta a mercantilización de los ecosistemas. Es urgente encontrar herramientas para desarticular estos discursos y sus sesgos informativos, asumiendo nuestras responsabilidades de cara a los cambios que se avecinan, cuestionando los falsos discursos de un bien para el planeta, que al mismo tiempo nos llevan lentamente a una debacle humanitaria de la cual cada vez tenemos más indicios.

Nuevamente se recurrirá a la desinformación y manipulación, para eludir las implicaciones y requerimientos de nuevos modelos energéticos, que probablemente si reducirán la huella de carbono en muchos aspectos, pero encubriendo los costos medioambientales implícitos que esta transición implicara.

Yosman Botero Gómez De la serie *A Better World* . carboncillo sobre papel. 2020



2.1.0 PALABRAS SIN LENGUAJE, LENGUAJE SIN PALABRAS: JENNY HOLZER. Gallipolis, Ohio, EE.UU. (1950)

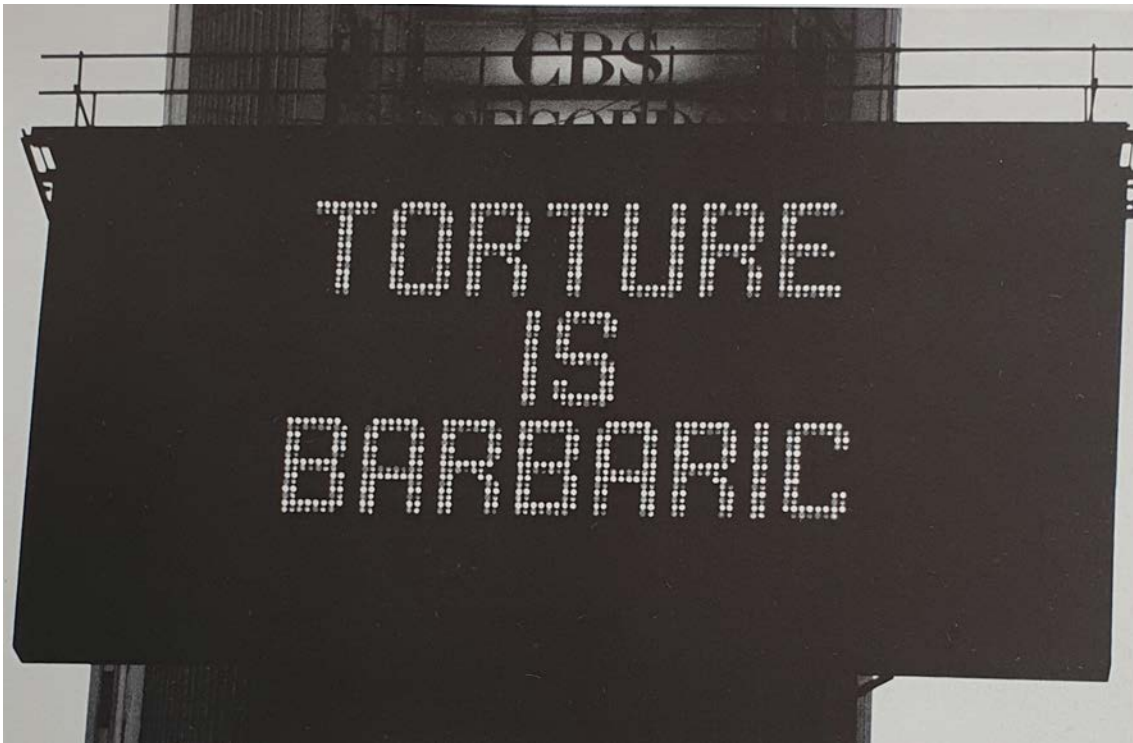
Jenny Holzer nos presenta una obra que implementa diversas estrategias de archivo e investigación para introducirnos en el mundo de una sociedad cada vez más polarizada donde los matices desaparecen. Con un amplio abanico de elementos que abarcan desde el papel hasta medios audiovisuales, configura una dinámica de difusión a través de una estética bastante simple propia del diseño, el marketing y los pasquines informativos.

Para la artista, resulta imperativo amoldarse a las nuevas herramientas de difusión y adoptar dinámicas que enriquezcan su trabajo mediante la apropiación de las estrategias implementadas por los medios de comunicación. Para lograrlo, se valdrá también de géneros como el street art para aprovechar el espacio público como soporte, generar discusiones que van más allá de lo institucional y potenciar el carácter conceptual de su trabajo. Con sus reflexiones invitará a indagar y cuestionar a través de la apropiación «de los mecanismos de la ideología, la propaganda y la utilización de mensajes para usos muy variados desde el poder». (González Moreno & Rivero Moreno, 2019, p.125)

La principal característica de su trabajo es la textualidad, el uso de palabras o frases cortas que por su contenido pueden confrontar o incomodar, pero que al mismo tiempo validan un pensamiento surgido de manera colectiva. De esta manera, indagará sobre temas como el sexo, la violencia, los abusos de poder y la muerte para revelar los tabúes que se esconden detrás del imperante statu quo. Holzer se valdrá de todos los recursos posibles para potenciar su obra, como asociarse con otros artistas, exponer sus textos impresos en camisetas, pósteres y pancartas luminosas, e implementar todas las estrategias de los medios publicitarios para conseguir hacer visible esa otra realidad que se oculta tras el velo de la indiferencia.

La aparente espontaneidad del mensaje publicitario, del eslogan pegadizo, la invitación a la acción del consumo es convertida por Holzer en una subversión de las reglas capitalistas: invitar a la crítica, a la duda, a la reflexión, y no a la reacción inconsciente del consumo. (Ibid. P. 125).

Los textos, en apariencia crudos, nos dan acceso a una realidad que se camufla en las diversas ramas del poder mediático a través de eufemismos. Por eso, la intención de la artista es posicionarnos frente a la cotidianidad, ya que debido a la acumulación de información, se ha distorsionado y naturalizado esa realidad hasta convertirla en parte de nuestras vivencias. Su obra se aferra a la necesidad de verbalizar, de comunicar y dar nombre a aquello que se percibe como tabú desde los discursos oficiales, para así someterlo al escrutinio de la historia. De esa manera, nos encontramos con una obra de carácter político y contestatario que se confronta con los estamentos del poder para evidenciar sus abusos y la manera en que se influye en la población para normalizar la injusticia.



Jenny Holzer, TRUISMS ,Times Square New York City 1982

2.1.1 Un cambio de paradigma: del medio analógico al digital.

En 1977, Holzer realizará las primeras piezas anónimas de la serie Truism, unas intervenciones mediante el uso de carteles en diversas calles de Manhattan. Estos carteles, compuestos por una serie de frases ordenadas alfabéticamente, expresaban situaciones, sentimientos o cuestiones cotidianas con el fin de

generar discusiones sobre diversas problemáticas acalladas ante la confusión que produce el constante flujo de información. De esta manera, su obra puso en el punto de mira cuestiones que resultan conflictivas frente a los discursos de corrección política.

El espacio público le otorga nuevos atributos a su trabajo, como la confrontación y el diálogo, e invita a reflexionar sobre estas preocupaciones que siguen estando presentes en el imaginario colectivo. Holzer apelará a la observación, induciendo a realizar lecturas transversales o entre líneas, para tratar de descifrar los códigos ocultos de los sesgos informativos. Por esa razón, sus textos generalmente se presentan en letra mayúscula, cursiva y alfabéticamente, lo que manifiesta su nivel de urgencia y a la vez elimina posibles grados jerárquicos. Al traducir los textos a español u otros idiomas, el orden de las frases cambiará completamente.

El texto incorpora una nueva codificación ajena al lugar donde se inscribe, a veces ilegible, otras veces con un mensaje que explica, complementa o niega lo que este representa. El lugar, como soporte dinámico e ilimitado, también dota al texto de una nueva dimensión. (Gutierrez-Mora, 2022, p. 92).

El carácter efímero de su obra se ve potenciado por la exposición a la cotidianidad y los procesos que alteran su fisicidad, como la intemperie, las intervenciones, los tachones o las rasgaduras. Ese tipo de situaciones propiciará un salto a nuevas herramientas de difusión que le permitirán abarcar un público más diverso desde el nuevo contexto global que le aporta el internet.

Esta situación toma especial relevancia ante la masificación de las herramientas digitales, cuyos recursos le dan un alcance casi ilimitado, al tiempo que aceleran el caudal (des)informativo y hacen que resulte confuso evidenciar circunstancias que pueden ser claras (o no) en un contexto que suele ser de carácter político. Por eso no resulta sorprendente que, en medio de las constantes crisis globales, la obra de Holzer cobre una fuerza fundamental al denunciar acontecimientos que han desbordado la capacidad de percepción sensorial.

Las múltiples aplicaciones de la inteligencia artificial alterarán la percepción de la realidad mediante la segmentación del público a partir de sus intereses comunes,

DEBERÍA VIAJAR LIVIANAMENTE
EL ABURRIMIENTO HACE QUE UNO HAGA COSAS LOCAS
EL ABUSO DEL PODER NO DEBE DE SER SORPRESA ALGUNA
EL AMOR ROMÁNTICO SE INVENTA PARA MANIPULAR A LAS MUJERES
EL ANIMALISMO ES PERFECTAMENTE SALUDABLE
EL COMER DEMASIADO ES CRIMINAL
EL CRIMEN CONTRA LA PROPIEDAD ES RELATIVAMENTE POCO IMPORTANTE
EL DINERO CREA GUSTO
EL DOLOR PUEDE SER UNA COSA POSITIVA
EL EXPRESAR CORAJE ES NECESARIO
EL GOBIERNO ES UNA CARGA PARA LA GENTE
EL HAMBRE ES LA FORMA DE LA NATURALEZA
EL HOMICIDIO TIENE SU LADO SEXUAL
EL HUMOR ES UN ESCAPE
EL IGNORAR LOS ENEMIGOS ES LA MEJOR FORMA DE PELEAR
EL INTERCAMBIO DE UNA VIDA POR OTRA ES SUFICIENTEMENTE JUSTO
EL MATAR ES INEVITABLE PERO NO ES ALGO DE QUE ESTAR ORGULLOSO
EL MOLESTAR A LAS PERSONAS SEXUALMENTE PUEDE DAR A CONSECUENCIAS MUY FEAS
EL MORIRSE DEBERÍA SER TAN FÁCIL COMO CAERSE DE UN PALO
EL UNIRSE CÓNYUGES FORTUITAMENTE ES BUENO PARA LO FALSO DE LOS MITOS SEXUALES
EL USAR LA FUERZA PARA PARAR LA FUERZA ES ABSURDO
EN ALGUNAS INSTANTES ES MEJOR MORIR QUE CONTINUAR
EN EL AFÁN NO HAY NADA QUE REDIMIR
EN TIEMPOS LA INACTIVIDAD ES PREFERIBLE AL FUNCINAMIENTO SIN CUIDADO
ES BUENO DAR DINERO EXTRA A LA CARIDAD
ES HEROICO EL TRATAR DE PARAR EL TIEMPO
ES IMPERANTE TENER UNA VIDA DE FANTASÍA ACTIVA
ES IMPOSIBLE RECONCILIAR EL CORAZÓN Y EL CEREBRO
ES MEJOR SER INGENUO QUE SER VIVIDO
ES MERO ACCIDENTE EL QUE SUS PADRES SEAN SUS PADRES
ESCUCHE CUANDO SU CUERPO HABLA
HAY QUE TENER UNA GRAN PASIÓN
HAY UNA DIVISIÓN MUY DELICADA ENTRE LA INFORMACIÓN Y LA PROPAGANDA
LA DECADENCIA PUEDE SER SU PROPIO FINAL
LA DESCRIPCIÓN ES MÁS VALIOSA QUE LA METÁFORA
LA ENFERMEDAD ES UN ESTADO DE MENTE
LA FALTA DE CARISMA PUEDE SER FATAL
LA LIBERTAD ES UN LUJO NO UNA NECESIDAD
LA MAYORÍA DE LA GENTE NO SON APTOS PARA MANDARSE A SI MISMOS
LA MODERACIÓN MATA AL ESPÍRITU
LA NUEVA DISTRIBUCIÓN DE LA RIQUEZA ES IMP
LA PRESENTACIÓN ES TAN IMPORTANTE COMO
LA PROPIEDAD PRIVADO CREA EL CRIMEN
LA RABIA Y EL ODISIO SIRVEN COMO FUERZAS
LA RELIGIÓN CAUSA TANTOS PROBLEMAS C
LA SALVACIÓN NO PUEDE SER COMPRADA
LA TORTURA ES BÁRBARO
LA VIOLENCIA ES PERMISIBLE Y OCASIONALM
LAS DIFERENCIAS SEXUALES ESTÁN AQUÍ PARA
LAS PALABRAS TIENDEN A SER INADECUADAS
LAS PERSONAS ESTÚPIDAS NO DEBEN PROCREAR
LAS PERSONAS NO SE COMPORTAN SI NO TIENEN
LAS PERSONAS QUE SE VUELVEN LOCAS SON MUY
LAS PERSONAS SON ABURRIDAS A MENOS QUE SEA
LO IDIOSINCRASICO HA PERDIDO SU AUTORIDAD
LOS NIÑOS SON LA ESPERANZA DEL FUTURO
LOS NIÑOS SON LOS MÁS CRUELES DE TODOS
LOS PRINCIPIOS SON PARA LOS SERES PEQUEÑOS
MALAS INTENCIONES PUEDEN PROVOCAR BUEN
MÁS QUE NADIE USTED DEBE DE MANTENERSE E
MIENTRAS MÁS SEPA MEJOR ESTARÁ
HADA TRASTORNA EL BALANCE DE LO BUENO
NO PONGA MUCHO CONFIANZA EN EXPERT
SEVEROS CASTIGOS AGUARDAN GENTE BIE
SI USTED NO PUEDE DEJAR SU
SUMISIÓN ABSOLUTA PUE
SUS ACTOS SON INÚTILES
SUS MIEDOS VIEJOS SON
TODAS LAS COSAS ES
TODO LO INTERESA
UN ELITE ES INEV
UN FUERTE SENA
UN HOMBRE
USTED CAVA
USTED ES EL PASADO
USTED ES INOCENTE DE

Jenny Holzer, TRUISMS, 1982

y amplificarán fenómenos como la demagogia, la arbitrariedad y la desinformación por miedo de fake news, que influyen profundamente en la polarización política que se vive en todo del mundo. Esta es una de las razones que explican que los medios de difusión y las redes sociales se hayan transformado en instrumentos de desinformación masiva y hayan promovido una cultura del odio hacia quien piense diferente, camuflada en lo impersonal de esta herramienta.

De forma paradójica, este fenómeno ha influido en el incremento de los índices de votación en muchos países, un efecto que corre en paralelo al de la polarización. El miedo ha inducido a una amplia mayoría apolítica a manifestarse por medio del voto, no tanto en defensa de los valores deseados como en contra de los rechazados¹.



Jenny Holzer, Truism, New York City 1983
SABOREA LA BONDAD PORQUE LA CRUELDAD SIEMPRE ES POSIBLE

1 Uno de los casos más representativos de este fenómeno fue el referéndum del BREXIT de 2016, en el que el nivel de participación fue relativamente alto. Del total de 71% de votantes, el 52% optó por la salida de la Unión Europea, mientras que un 48 % votó por la permanencia. <https://www.rtve.es/noticias/20230131/brexit-mal-negocio-reino-unido-tres-anos-des-pues/2418446.shtml>

Otro caso que resulta más preocupante es el de Colombia durante el proceso de paz en 2016. Mediante un referéndum se pidió a la población el voto sobre la aprobación o desaprobación de la firma de los acuerdos de paz. La victoria del «No» tomó a todos por sorpresa al resultar contradictorio con el contexto político y social tras más de cincuenta años de conflicto armado. Los partidos políticos de ultraderecha se valieron de todos los recursos posibles para influir en los votantes, tal como manifestó en una entrevista el gerente de campaña del «No», Luis Carlos Vélez, quien aseguró al diario La República que la estrategia no fue realmente contrarrestar los argumentos del Gobierno, sino más bien centrarse en las emociones negativas: «Unos estrategas de Panamá y Brasil nos dijeron que la estrategia era dejar de explicar los acuerdos para centrar el mensaje en la indignación». <https://www.asuntoslegales.com.co/actualidad/el-no-ha-sido-la-campana-mas-barata-y-mas-efectiva-de-la-historia-2427891>

En el proyecto VOTE YOUR FUTURE de 2018, Holzer hará uso de sus recursos visuales para generar conciencia sobre el voto en las elecciones presidenciales de 2020 en EE.UU. Tras la compleja situación política del país, la artista plantea esta obra como una crítica del fenómeno del abstencionismo y, en especial, de la apatía de los votantes más jóvenes, que cada vez se sienten menos representados. En este proyecto contará con la ayuda de estudiantes de la Universidad de Chicago, quienes expresaron sus preocupaciones, pensamientos y emociones ante este relevante acontecimiento. La selección del material se basó en el hecho de no tener un carácter sesgado, tal como la artista manifestó: «No es político en el sentido de ser de izquierda o derecha, de este partido o de aquel otro». (Nowness, 2018)

De esta manera, se configura una obra a partir de las frases que reflejan las preocupaciones de este colectivo, afectado por las políticas estatales que lo han hecho vulnerable frente a los escenarios de violencia en los centros educativos de ese país. Para este proyecto, Holzer crea una intervención interactiva que sale al encuentro del espectador al hacer circular por la ciudad un grupo de vehículos e implementa las mismas herramientas de la propaganda política: unas pantallas lumínicas muestran palabras o eslóganes para ampliar su efecto mediático y tratar de generar conciencia sobre el poder de decisión de los individuos al ejercer su derecho al voto.



Jenny Holzer, VOTE YOUR FUTURE, 2018. Photo: Collin LaFleche

Todas estas preocupaciones se manifiestan también en la serie *It is Guns* de 2018, donde la artista implementa nuevamente estos recursos visuales para denunciar la violencia de los continuos tiroteos en los centros educativos norteamericanos. Holzer intenta dar un impulso y una voz de aliento a las reiteradas manifestaciones de alumnos, padres y profesores, cuyas demandas hasta ahora han resultado infructuosas debido al amplio poder del lobby armamentístico, que rechaza un control más estricto de las armas.

En esta serie de obras, una imagen llama particularmente la atención por su mensaje: «*Duck and Cover*». Esta expresión, cuya traducción significa, agáchate y cúbrete, se ha epleado con frecuencia como una estrategia «fiable» de protección, hasta el punto de poder encontrar una referencia de 1951 en un archivo fílmico de la guerra fría con el mismo título. El corto documental nos presenta a Bert, una tortuga que se esconde dentro de su caparazón cuando un peligro acecha. Esta inocente historia se presentó como una estrategia dirigida principalmente a instituciones educativas para alertar sobre los riesgos de un posible ataque nuclear de la Unión Soviética en suelo norteamericano. Este material audiovisual correspondía a un manual de instrucciones de la Defensa Civil para protegerse y minimizar los daños de una detonación atómica. Lo paradójico de la situación resulta ser que nuevamente se apela a esta estrategia, aunque tampoco será más efectiva cuando son las mismas armas locales las que propagan el miedo.



IT IS GUNS, Washington, D.C. 2018 / *Poster Duck and cover* 1951

Por medio de esta obra, Holzer pretende incidir en esta discusión al enfrentarse a una tradición muy arraigada recogida en la segunda enmienda de la constitución de Estados Unidos, que otorga el derecho a los ciudadanos a portar armas (la Casa

Blanca, s.f.). Holzer expone las preocupaciones y manifiesta las contradicciones de un sistema que se vanagloria de defender los intereses de sus ciudadanos, aun a costa de la muerte de los inocentes.

2.1.2 Entresijos de la historia

Holzer también indagará acerca de acontecimientos que le permiten abordar la memoria histórica recabando información de documentos extraviados, suprimidos de manera premeditada o simplemente ignorados como consecuencia del paso del tiempo. Estas indagaciones le han permitido entrar en laberintos de sucesos que, a pesar de su oscuridad, siguen presentes por medio de representaciones que le otorgan un valor histórico.

Su proyecto *Softer* tiene como escenario el palacio de Blenheim en Inglaterra, que la artista encuentra especialmente fascinante al constatar que se construyó como premio para el duque de Marlborough por sus victorias militares. La historia que le precede lleva a Holzer a indagar en las declaraciones y confesiones de aquellos que participaron en conspiraciones, conflictos e intrigas, víctimas o victimarios, para sacar a la luz acontecimientos inéditos. La tarea de confrontar diferentes versiones lleva a replantear la noción establecida de la realidad ante su ambigüedad, y hace que la validación se convierta en algo relativo en la medida que encontremos nuestro propio posicionamiento.

Holzer sorprendía introduciendo textos a tres voces, a las que concedía el mismo peso: la voz de la víctima, la del perpetrador del crimen y la de un hipotético observador. He aquí, en efecto, una manera de presentar las cosas en toda su desconcertante complejidad, y de poner al espectador en una situación difícil. (Jarque, 2007, p. 55)

A partir de estas indagaciones, Holzer nos presenta un proyecto que por, medio de una serie de instalaciones, se apropia de las salas de este palacio donde, valiéndose de diversas estrategias, relata de manera silenciosa estos acontecimientos, revelando o confrontando diferentes sucesos. La reproducción de antiguos documentos, la instalación de placas conmemorativas de mármol o paneles lumínicos led le sirven para transmitir datos de manera frenética con los que apelar al observador e intentar que este se aproxime e implique en los detalles.

La arquitectura se convierte entonces en un documento vivo, una narrativa cruda de una historia turbulenta que conspira para ocultar las evidencias hasta hacerlas ilegibles, y se resiste a revelar sus secretos y decadencia, incluso cuando «lo real nunca se puede dejar atrás como una cuestión zanjada, dado que siempre acaba emergiendo y reclamando sus derechos». (Saborit, 1997, p. 20).

Estas indagaciones de la historia llevan a la artista a cuestionar también acontecimientos contemporáneos enmarcados en el contexto de este siglo, donde se producen nuevos relatos históricos desde de los estamentos del poder. Holzer se valdrá nuevamente de archivos desclasificados de eventos como el 11 de septiembre o la guerra de Irak para evidenciar inconsistencias dentro de estas narrativas que indujeron a ciertos cambios en los paradigmas históricos.

Exponiendo situaciones que se enmarcan dentro de las dinámicas del abuso de poder, estos eventos traumáticos han servido como fundamento para implementar medidas más restrictivas en la sociedad por medio de un «estado de shock», que Klein (2012. p. 595) definió como «un momento en el que se produce una pausa entre acontecimientos que se están sucediendo a gran velocidad y la información existente acerca de ello».

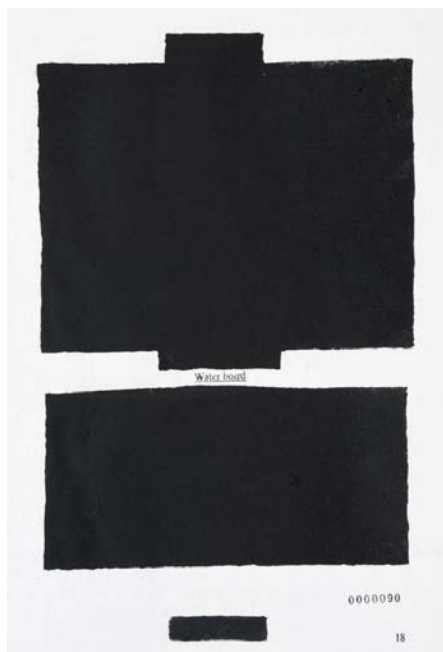
En *Redaction Paintings*, Holzer se interesa por el contenido de esta información y busca indicios que arrojen luz sobre ciertos acontecimientos. Sin embargo, se encontrará con documentos intervenidos, sesgados y censurados. Ante ella se levanta un muro que elimina la posibilidad dialéctica y configura una especie de denso vacío. En este caso, la pérdida casi total de la textualidad crea un ruido ensordecedor que se convierte en un silencio absoluto ya que su presencia puede resultar perturbadora. «Lo siniestro es condición y es límite: debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado». (Trías, 2006, p. 33).

¿Qué hace que un documento clasificado se intervenga hasta el punto de que casi se elimine por completo? ¿Qué manifestarían los componentes lingüísticos de estos documentos si fueran visibles aún? ¿Sería tan terrible esta información que su desaprobación haría tambalear a todos los estamentos del Estado? Estas preguntas surgen al indagar estas imágenes, pero al mismo tiempo se produce un vacío que propicia la especulación y hace que se corra el riesgo de

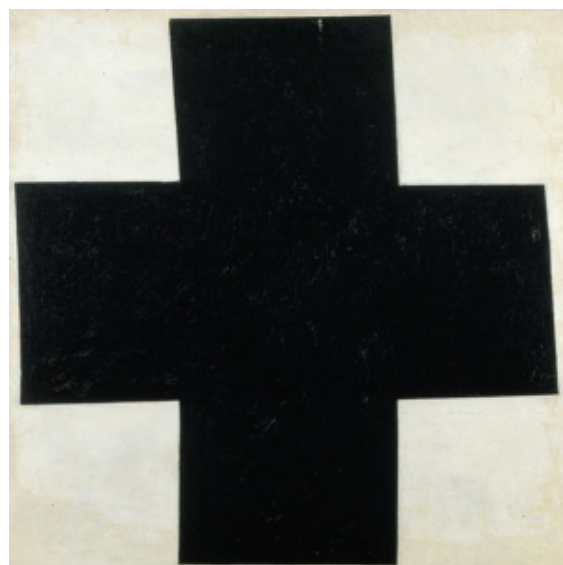
desarticular cualquier posibilidad de confrontación. «Si lo real es insoportable, cualquier realidad que seamos capaces de construir no será más que un tejido de inconsistencias». (Fisher, 2016, p. 91). Las manchas negras que cubren los documentos se convierten en manifestaciones estéticas de la negación e imposibilitan la verificación. Esta situación hace que nos planteemos preguntas sobre lo que realmente implica el control de la información.

Dado que su obra se compone casi exclusivamente de palabras, y sabiendo que esas palabras no pueden valer, al menos en una primera instancia, ni como literatura ni como filosofía, sino como «arte», lo primero que cabe preguntarse es cuál es el auténtico valor de sus significados. (Jarque, 2007, p. 51-52)

Holzer apelará a diversas estrategias de las que aprovechará el valor abstracto de esas nuevas representaciones para reproducir las imágenes en nuevos formatos y escalas que remiten a las pinturas suprematistas. A partir de la simplicidad de estas formas, creará otras posibles lecturas decodificando símbolos que le permitirán entablar nuevas narrativas abiertas a la interpretación, amplificando su resonancia y potenciando su carácter conceptual para convertir lo ilegible en interpretable.



Jenny Holzer. *Waterboard 18*, 2012



Kazimir Malevich. *Cruz Negra*, 1915

A través de este recorrido es posible analizar las diferentes estrategias implementadas por Holzer para cuestionar de manera directa los diferentes estamentos de la sociedad, desde sus bases hasta los intrincados laberintos de poder estatal, por medio de gestos simples que se convierten en multiplicadores de reflexiones.

El recurso a formatos no convencionales y estrategias como el marketing le han permitido expandir los límites comunicativos mediante la reproducción serializada de su trabajo. Así, elimina las barreras impuestas por los medios valiéndose de reflexiones en torno a una actitud humanista frente a las dinámicas de una sociedad enfocada en el consumo.

Para Holzer, su rol como artista es secundario, por eso, sus obras se nutren de recursos literarios o pensamientos colectivos. Su papel es el de amplificar la resonancia de acontecimientos urgentes hasta que estas cuestiones sean atendidas, o por lo menos dar a entender que no somos observadores pasivos desconectados de la realidad.

2.2.0 UNA CONTRAOFENSIVA MEDIÁTICA, THE YES MEN

La revolución contemporánea es la de la incertidumbre

Jean baudrillard

Imaginémonos que de repente, toda la cortina de apariencias y de blanqueamiento de imagen de las grandes corporaciones, simplemente desaparece. Que por un instante, todos aquellos involucrados en escándalos a gran escala, asumen sus responsabilidades de manera consiente, revirtiendo todo el daño ocasionado con sus acciones. Esta es la manera como Andy Bichlbaum y Mike Bonanno, visualizan el mundo desde su papel como activistas, buscando la manera de exponer a instituciones y grandes compañías, cuyo comportamiento pretende minimizar o en el peor de los casos ocultar, cualquier resultado adverso a sus intereses económicos.

Explorando elementos como la parodia o el sabotaje, y valiéndose de recursos tecnológicos y del performance, Bichlbaum y Bonanno crearán una serie de narrativas con las que atacan el corazón del sistema capitalista, utilizando sus mismas herramientas para exponer sus vulnerabilidades; se infiltran en conferencias, producirán espectáculos falsos, interrumpirán eventos, destruirán marcas y expondrán irregularidades (The Yes Men, s.f.).

La importancia de sus actividades, radica en el hecho de evidenciar cuestiones controvertidas dadas su naturaleza política y que los grandes conglomerados económicos, pretenden mantener fuera de los focos mediáticos. Por esta razón, el compromiso de estos activistas, es el de direccionar las miradas hacia aquello que se oculta, por medio de una estrategia denominada laughivism, cuya dinámica se vale del humor como un medio accesible de protesta (ibid).

El desarrollo de estas iniciativas se remonta a la década de los 90's, un periodo histórico y convulso marcado por la gran expansión del internet, que desencadenaría un frenesí especulativo cuyo resultado sería la crisis financiera de las puntocom. El boom de las páginas web, motivaría a Bichlbaum a crear el movimiento RTMark, una organización ficticia donde se invitaba a

los programadores, a sabotear videojuegos encriptando en ellos mensaje subversivos, con el fin de hacer críticas al modelo capitalista y afectar mediante la especulación financiera a estas compañías. Mientras trabajaba en este proyecto, la red de contactos que había fomentado con su trabajo, le puso en contacto con Mike Bonanno, un artista cuyas practicas se enfocaba en intereses similares, y que ya había puesto en practica esta idea en 1994 con su proyecto *Barbie liberation Organization*¹. Este movimiento, estaba enfocado en realizar intervenciones a juguetes de Barbie y G.I Joe, manipulando e intercambiando los mecanismos de reproducción de sonido de sus voces, para luego ser rearmados y retornados de manera clandestina, a tiendas donde serian comercializados. Al involucrar la participación de los niños en sus actividades con estos juguetes, pronto el tema se tornaría en una gran polémica en los medios de comunicación, abordando discusiones tabú como la identidad de genero y los roles establecidos por la sociedad. El uso de estos personajes en particular, también planteó cuestionamientos sobre las iconografías populares que se establecen a partir de figuras idealizadas, en una sociedad donde la realidad parece estar cada vez mas vinculada a la ficción.



Valiéndose de los recursos tecnológicos proporcionados por la programación e internet, Bichlbaum y Bonanno le dieron forma a The Yes Men, un proyecto que, a modo de contraofensiva mediática, cuestionaban el papel de las grandes corporaciones, para exponer sus verdaderos intereses económicos, la hipocresía de sus discursos institucionales y esa necesidad de “amputar las cosas de sus rasgos negativos” (Baudrillard, 1991, p.52).

1 <https://www.jotdown.es/2016/11/viva-la-barbie-liberation-organization/>

Por medio de procedimientos de simulación, expondrán el artificio escondido tras todo un aparato institucional de blanqueamiento corporativo. Para ello, se valdrán de cualquier estrategia posible, como falsear a las compañías y sus representantes, produciendo grandes anuncios rimbombantes que, en ocasiones, resultaban ser declaraciones ridículas, contradictorias o inclusive utópicas. Su idea consiste en crear espectáculos públicos que, de forma poética, revelaban algo sobre la cultura que en lo profundo resultaba siendo un problema (Geography Video, 2012, 15:35)

2.2.1 Las utopías y distopías del siglo XXI

Las crisis económicas arrastradas desde el siglo xx, han puesto en entredicho un modelo económico decadente, cuya única intención, es el de obtener mas beneficios a costa de la explotación de los mas vulnerables. Por esta razón, una de las instituciones que cobro fuerza para convertirse en foco de la primera intervención de The Yes Men, fue la WTO (World Trade Organization). Creada en 1995 y contando con la participación de 135 naciones, su finalidad era establecer políticas comerciales enfocadas en la liberalización del mercado, y las desregulaciones ambientales (KCTS9, 2014). Erigida como uno de los ejes centrales de la globalización, este organismo, dirigido por influyentes lideres económicos, seria el encargados de planificar el futuro de gran parte de las economías del mundo, a pesar de que el poder de decisión solo le correspondía los países mas influyentes como Estados Unidos, Japón y las potencias europeas.

Las grandes protestas contra esta organización en Seattle durante noviembre de 1999, se convertiría en uno de los detonantes para que, The Yes Men, creara en el año 2000 una replica de la pagina web de la WTO, cuya intención, era llamar la atención sobre la manera como se planeaba gestionar la economía del mundo. Según Mike, lo interesante de este experimento, resultaba ser el hecho de que los representantes de grandes compañías interesadas en información sobre la WTO, se encontraban con esta replica de su web (www.gatt.org) y sin siquiera leer su contenido (con el cual podrían haberles corroborado su veracidad) se ponían en contacto con ellos. Esta falta de verificación, a manera de fe ciega en las instituciones, fue una de las cosas mas favorables para su proyecto, al punto de recibir emails de empresas solicitando sus recomendaciones, e incluso para su sorpresa, serían invitados, por el Center for international Legal Studies para realizar una conferencia en Salzburg, Austria.

En la intervención de The Yes Men como la “WTO” en Salzburg, su presentación planteaba los problemas acerca del manejo de la economía global para el nuevo siglo, y la necesidad de neutralizar aquellos mecanismos que se interponían al libre mercado. Su enfoque, hacía un énfasis en el papel de la democracia como un obstáculo, ya que esta le otorga poder de decisión a los individuos mediante su voto. Como alternativa a este “problema”, se planteo la posibilidad de crear plataformas digitales, donde se permitiera a las grandes corporaciones, pagar directamente a los votantes por medio de subastas. En vez de pagar a lobbies y medios de comunicación, se buscaba una influencia mas directa y efectiva, con el fin de alcanzar los objetivos económicos deseados. La idea propuesta, consistía en permitir que las compañías pagaran para tener el derecho a voto de los ciudadanos, como en una especie de mercado de valores, cuyo precio dependería de la oferta y demanda.

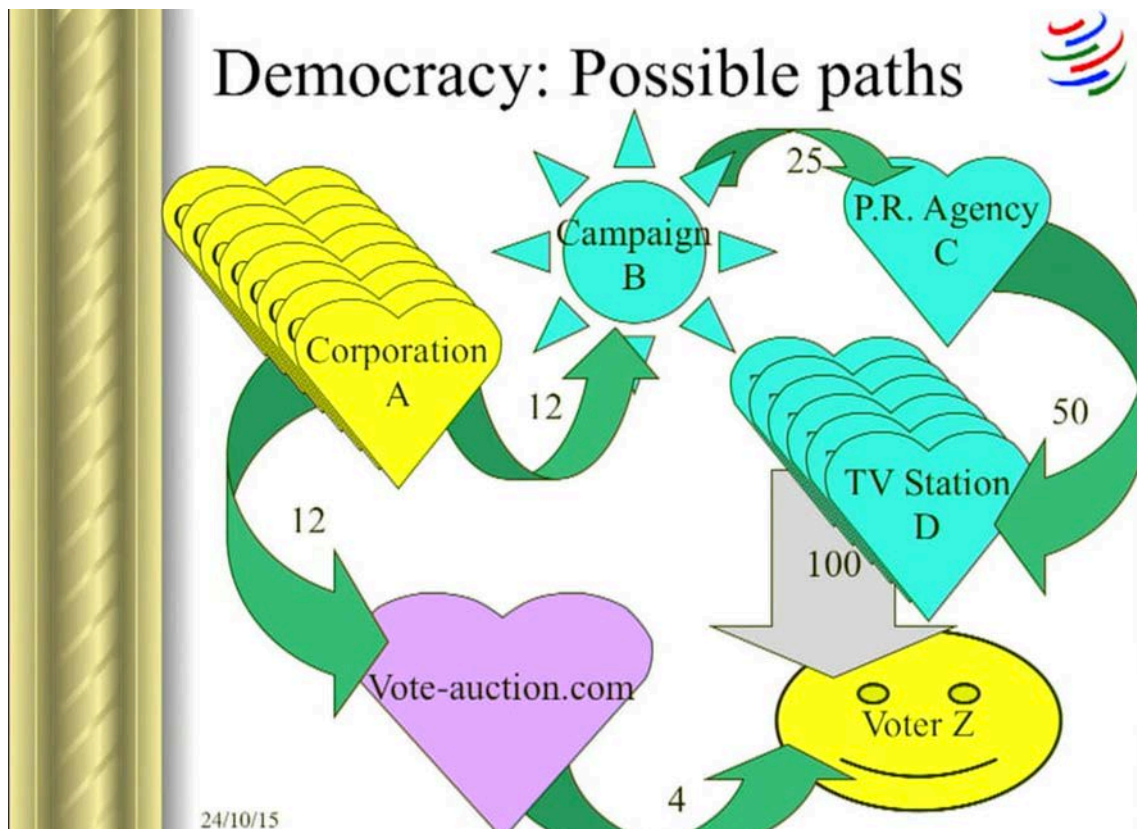
Después de esta intervención, surgió un halo de incertidumbre para Bichlbaum y Bonanno, pues esperaban que esta propuesta generara reacciones y una oposición rotunda. En cambio, su presentación, fue acogida con naturalidad por



The Yes Men, Pagina de Vote-auction.com

los participantes (en su mayoría abogados y economistas), quienes, en su afán por desregularizar el libre mercado, veían en los modelos de participación ciudadana, una limitación del progreso corporativo. La preocupación de los asistentes al evento, se centraron en las protestas contra la WTO del año anterior, acusando a los participantes de vándalos y criminales. Inclusive, se atrevieron a hacer comentarios sobre la necesidad de gobernantes que justifiquen realmente su actuar, “quizás un Milosevitch” (The Yes Men, 2018, 19:40). Como manifestaría Chomsky (2012) “cuando la gente intenta participar en la acción democrática, la clase especializada reacciona en contra de lo que se pasa a denominar una crisis de la democracia” (p. 30). Esta aproximación, pone de manifiesto la fragilidad de los sistemas políticos, frente a discursos autoritarios impulsados por las elites, siempre en busca del beneficio propio y arrojando las responsabilidades de las crisis a los mas vulnerables, escudandose en su falta de compromiso.

Como en el cuento de Hans Christian Andersen, el rey desnudo, los asistentes al evento prefirieron evadir las criticas ante esta autoridad económica, asumiendo su postura como un estándar de credibilidad. Las expectativas de un rechazo



The Yes Men, Esquema de funcionamiento de Vote-auction.com

sobre lo dicho en la conferencia se esfumaron, quizás por lo poco oportuno que resultaba para los asistentes, criticar las propuestas de una organización tan reputada como la WTO.

Lo acontecido, también nos remite a la conversación ente Donald Macedo y Noam Chomsky, donde Macedo alude al caso de David Splitzer, un chico sancionado en su escuela, por negarse a pronunciar el Juramento de la Fidelidad, al considerarlo una exhortación hipócrita de patriotismo. Chomsky nos recuerda que, la reacción de la institución frente al estudiante, es un hecho consumado que forma parte de una cultura de adoctrinamiento que anula la capacidad crítica. Esto se evidencia en el hecho de que, un niño de 12 años pueda llegar a esa conclusión, mientras alguien con una capacidad educativa superior no lo perciba de esta manera (Ibid, p.23).

A pesar de lo decepcionante que hubiera podido resultar esta primera intervención, Bichlbaum y Bonanno, decidieron mantener en funcionamiento la falsa pagina web de la WTO a la espera de ser clausurada. Paradójicamente, ese mismo año (2001) recibirían una nueva invitación para participar en la conferencia Textiles of the future en Finlandia.

Dado que su anterior conferencia no sentó un gran precedente, esta vez decidieron aplicar una nueva estrategia, que implicaría una demostración mas dinámica, a la espera de una respuesta de los asistentes. La propuesta presentada en esta ocasión por el representante de la "WTO", Unruh Hank Hardy (Andy), consistía en una nueva herramienta tecnológica para el empresario de un mundo globalizado. En su presentación, se exponía como, la apertura de nuevos mercados en países remotos y emergentes, implicaba un gran reto logístico con respecto a la verificación del funcionamiento de sus empleados. Teniendo en cuenta que estos nuevos centros de producción se encuentran diseminados en diferentes naciones lejanas y marginales, este nuevo sistema le permitiría a su usuario estar interconectado con sus subordinados, por medio de sensores implantados en sus cuellos para poder controlarlos remotamente. La revolucionaria propuesta de la WTO, denominada *The Employee Visualization Appendage*, era un traje diseñado especialmente para grandes empresarios que les otorgaba una conectividad total con el mundo.



The Yes Men, presentación de *The Employee Visualization Appendage*

Durante la conferencia, Bichlbaum expuso un prototipo de este producto: un traje dorado con un apéndice de forma fálica, que se extendía de manera vertical posándose frente a su cara, donde una serie de mandos y una pantalla, le permitiría tomar el control de un gran número de operaciones. A manera de parodia, exponía esta idea del control absoluto establecida mediante este panóptico digital, donde “los símbolos que se transmiten a partir del cuerpo, establecen parámetros de dominio y control sobre la fuerza productiva” (Foucault, 1978, p.32).

Aunque, esta presentación tampoco generó las reacciones esperadas, sí llamó la atención de los medios de comunicación que se apresuraron a visibilizar el extraño suceso, ayudando a exponer sus ideas a un público más amplio. Según el crítico de cine Roger Ebert, hay una completa insensibilidad sobre algunos temas de la condición humana, por lo cual se pregunta, si hemos perdido toda la capacidad crítica, o si acaso, las formas modernas de lenguaje corporativo, hablan un lenguaje tan despersonalizado que nadie espera que signifique algo².

Para *The Yes Men*, resultaba bastante decepcionante el hecho de que no hubiera una reacción crítica frente a su presentación. Básicamente, la posición del interlocutor era suficiente para validar una idea por absurda que fuese. Solo tiempo después de que el evento hubiese concluido y se desenmascarase la broma, se pretendía culpar a los activistas de su falta de compromiso, sin que los organizadores del evento asumieran su responsabilidad por la nula capacidad de verificación que exponía su incompetencia.

Ahora bien, lo perturbador de la propuesta planteada por *The Yes Men* hace más de veinte años, es que, su invento se asemeja mucho a los nuevos modelos de control, implementados de manera más sutiles en aplicaciones digitales, que miden constantemente parámetros de actividad física o emocional. Sin recurrir a implantes de chips directamente en el cuerpo, sistemas como la telefonía móvil, ya se encargan de manera pasiva de recolectar todos estos datos, con los que las grandes empresas siempre habían soñado. Este acaparamiento de datos, se presenta como una nueva oportunidad para las estructuras económicas, mediante la implementación de la inteligencia artificial, con el fin de influir en los hábitos de consumo.

Lo que en un principio parecía un espectáculo bochornoso en Finlandia, que pretendía mostrar la poca capacidad crítica de sus asistentes, quizás fue entendido por las grandes compañías como una oportunidad, tomando la idea y optimizándola hacia mecanismos más sutiles de control.

Esto no significa que el proyecto de *The Yes Men* sea un fracaso. Lo que nos demuestra, es el constante juego en las relaciones de poder, y la manera como los modelos económicos se apropian de las ideas más adversas, para

2 <https://www.rogerebert.com/reviews/the-yes-men-2004>

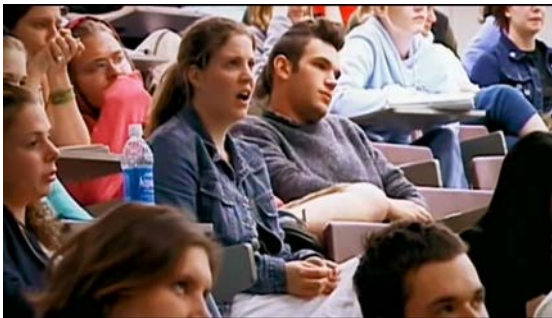
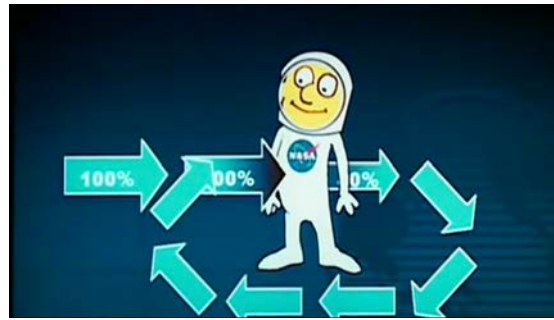
adaptarlas a un enfoque favorable a sus intereses. En cierto sentido, estos performances configuraban a la vez experimentos sociales, dándonos pistas sobre el comportamiento de la sociedad frente a los debates públicos, cuando se lucha por desarticular el statu quo de las elites.

Tras su presentación en Finlandia, en el año 2002 Bichlbaum y Bonanno serian invitados por el Dr. Richard Robbins³ (quien ya conocía el trabajo de The Yes Men), para dar una charla en la Universidad estatal de New York, a estudiantes del departamento de economía. La presentación que estaba enfocada en el tema de residuos de post consumo, seria puesto en escena, como una colaboración entre la “WTO y McDonald’s”, por lo que los asistentes recibirían una hamburguesa por su participación.

Este proyecto denominado Reburger, consistía en la aplicación de conocimientos teóricos de estudios realizados por científicos de la NASA, a partir de las limitaciones de los astronautas en el espacio, con el fin de lograr un manejo eficiente de los recursos. En dichos estudios se descubrió, que el cuerpo humano solo aprovecha un estimado del 20% de los nutrientes necesarios de lo que consume, desechando una considerable cantidad de valor energético. A partir de allí, la propuesta revolucionaria de McDonald’s, se basaba en el uso de una tecnología que estaba en fase de desarrollo y que posibilitaría el aprovechamiento de ese 80% de nutrientes desperdiciados mediante su reciclaje. De esta manera, una hamburguesa de McDonald’s podría ser consumida hasta 10 veces, reduciendo sus costos de producción, aumentando los beneficios económicos y haciéndola mas accesible a nuevos mercados emergentes.

Durante la charla, se utilizo una animación 3D para dar una idea aproximada del modelo implementado para el reciclaje de los desechos de las hamburguesas. Esto despertó un malestar entre los asistentes, quienes espontáneamente, comenzaron a manifestar su indignación, ante dicho comportamiento antiético. La frustración y la ira no solo se debía a lo que creían haber consumido, si no por el hecho de que entendían que la alimentación no debería ser un privilegio que permita la búsqueda de beneficios económicos, encubierto en la idea de bienestar humanitario.

3 <https://www.plattsburgh.edu/academics/schools/arts-sciences/anthropology/faculty/rob-bins-richard.html>



The Yes Men, Presentacion de Reburger en la Universidad estatal de New York

Para The Yes Men, esta reacción era la que habían esperado obtener de sus presentaciones anteriores frente un público más especializado. La diferencia al parecer consistía, en que los estudiantes mantienen su actitud crítica en la academia, mientras que los funcionarios de grandes instituciones solo obedecen a un patrón de adoctrinamiento influenciado por la recompensa económica. La idea expuesta en este performance, ponía de manifiesto la inequidad de los sistemas económicos de las grandes potencias industriales ante otras menos favorecidas que, a pesar de su mutua dependencia, no existe una correlación equitativa, si no que le otorga más beneficios a aquellos que ya gozan de privilegios.

Al confrontar a la sociedad con una realidad ficticia pero verosímil, el proyecto generaba una disonancia cognitiva que invita a la reflexión sobre el comportamiento consumista y la dinámica de poder en la que estamos inmersos. Mediante la manipulación de los códigos y signos de la cultura de masas, se criticaba de manera contundente las relaciones de poder económico que perpetúan la explotación y nuevos modelos colonialistas.

2.2.2 medios de comunicación; un arma de doble filo.

en 2004, Bichlbaum y Bonanno se toparía con la noticia de la Compra de Union Carbide por parte de la empresa petroquímica DOW. Este anuncio que en un principio parecía algo cotidiano, despertó el interés de los activistas, al recordar la implicación de esta compañía con uno de los mayores desastres industriales de la historia en Bophal⁴, India. El 3 de diciembre de 1984, se presentó una fuga de productos químicos en una de sus plantas de pesticidas, ocasionando la muerte de más de 5.000 personas y afectando de por vida a más de 500.000, ante las altas concentraciones de residuos químicos en los pueblos aledaños a la fábrica, que nunca fueron descontaminados.

Lo acontecido en un país pobre, a causa de una compañía multinacional estadounidense, ponía de manifiesto las implicaciones de lo propuesto anteriormente por la WTO, frente a la idea de desregularización económica y ambiental. Esta historia se convertiría en el detonante, para planificar una estrategia con el fin de realizar actividades en contra de DOW.

4 https://elpais.com/elpais/2014/12/03/planeta_futuro/1417610543_153774.html

Al igual que con la WTO, se creó una réplica de la página web de la compañía, a la espera de ser contactados por instituciones prestigiosas para poder establecer una dinámica de trabajo, lo que no se esperaban, era recibir una invitación de la BBC, para escuchar las declaraciones de los directivos de DOW tras 20 años de la catástrofe de Bhopal.

De esta manera se urgió un plan para personificar a un alto directivo de DOW, Jude Finisterra (Bichlbaum), quien se presentaría en las oficinas de la BBC en París. Durante la entrevista, Jude anunció frente a más de 300 millones de espectadores, el pleno reconocimiento de las responsabilidades de su compañía en la catástrofe de Bhopal, ofreciendo la disolución de Union Carbide, con el fin de utilizar el dinero de su liquidación para indemnizar a las familias afectadas. Este gesto tomado con optimismo por el público en general, tendría como consecuencia que las acciones en bolsa de la compañía se desplomaran, ocasionando un gran caos en el mercado de valores norteamericano.



The image shows a screenshot of a Democracy Now! news article. The article title is "Yes Men Hoax on BBC Reminds World of Dow Chemical's Refusal to Take Responsibility for Bhopal Disaster". Below the title is a video player showing Jude Finisterra, a Dow Chemical spokesman, on a BBC World news broadcast. The video player has a red banner at the bottom with the text "Bhopal Legacy" and "Jude Finisterra, Dow Chemical spokesman". The background of the video shows the Eiffel Tower in Paris.

The Yes Men, Jude Finisterra en la BBC

Poco tiempo después al correr la voz sobre el anuncio, los verdaderos directivos de DOW se apresuraron a desmentir lo acontecido. Al descubrirse la verdad sobre esta broma, la BBC contactó nuevamente con Jude Finisterra para explicar sus intenciones. Cuando se le cuestiono por la responsabilidad de su anuncio, este les recordó que fue la BBC quien los contactó, poniendo en evidencia su falta de rigurosidad a la hora de verificar las fuentes, y en cuanto a la pregunta sobre las falsas esperanzas a las victimas, su respuesta fue contundente: “no creo que sea un engaño, es una muestra sincera de lo que DOW debería hacer... quizás le hemos dado a la gente de Bophal falsas esperanzas por dos horas, pero DOW les ha hecho sufrir durante 20 años” (zink055, 2010, 36:24). De esta modo, el acto de sabotaje permitió que muchas personas se enterase de acontecimientos olvidados durante tanto tiempo y la manera como las grandes compañías multinacionales abusan de su posición dominante frente a países del tercer mundo. El espectáculo alrededor de una tragedia, configuro una ilusión hiperreal, una realidad que excedía todas las expectativas, validada por un medio de comunicación (J. Baudrillard, 2020, p.12).

Una manera de entender este compromiso desde el activismo, requerirá como diría Chomsky “falsificar totalmente la historia”, si la representación de la realidad se nos presenta como una maraña incomprensible de eventos, es fácil construir narrativas favorables acorde a intereses determinados, haciendo necesario cuestionarla y replantearla acorde a otras perspectivas : “lo que estamos haciendo en realidad es proteger y defendernos a nosotros mismos de los peores monstruos y agresores, y cosas por el estilo”. (Chomsky, 2004. p12).

El nuevo enfoque de los medios tras la humillación por parte de estos activistas, fue acusarles por la crueldad con las victimas de tan dramáticos acontecimientos. En respuesta, Bichlbaum y Bonanno decidieron viajar a Bophal para escuchar la opinión de los verdaderos afectados. Una vez allí, en vez de ser acusados por la crueldad de su intervención publica, en Bophal se les agradeció por ayudar a hacer visible nuevamente la injusticia a la que han sido sometidos por varias décadas, recordándole al mundo que la tragedia sigue estando allí presente.

Las manifestaciones de apoyo que recibieron en India, anulaban todas las acusaciones a las que fueron sometidos por los medios de comunicación. De esta forma, The Yes Men validaban el poder del activismo, frente a individuos

o colectivos, que asumen la realidad sin cuestionarla, por el simple hecho de provenir de personas o instituciones aparentemente acreditadas.

Parte de las estrategias implementadas por The Yes Men, implican procesos de cooperación con otros grupos activistas para, basados en su experiencia, proponer alternativas e instruir sobre un manejo mediático eficiente de sus recursos. Esto los ha llevado a trabajar con distintas organizaciones alrededor del mundo, apoyando iniciativas en pro de las comunidades mas vulnerables.

En 2009, Por sugerencia de grupos activistas del cambio climático, Bichlbaum y Bonanno se enfocarían en un nuevo objetivo, la U.S Chamber of Commerce, ante la constante oposición de esta organización al Gobierno de los Estados Unidos, con el fin de impedir las regulaciones en favor del cambio climático. La U.S Chamber of Commerce funciona como una gran corporación que defiende los intereses de grandes multinacionales, invirtiendo millones de dólares y creando campañas en pro del libre mercado (the yes men, 2012, 0:30).



The Yes Men, hace su anuncio como representante de la U.S Chamber of Commerce

Fingiéndose ser representantes de esta organización, the Yes Men convocaría una rueda de prensa para hacer un importante anuncio. Suplantando a uno de sus altos cargos, manifestarían el cambio de postura y apoyo al gobierno de los Estados Unidos en la creación de nuevas regulaciones ambientales. Lo curioso de este acontecimiento, fue que mientras Bichlbaum hacia su presentación, un

verdadero funcionario de esta institución apareció desmintiendo lo allí dicho y creando gran confusión entre los asistentes. Ante lo embarazoso y humillante que resultaba este acontecimiento para una organización tan “prestigiosa”, finalmente La U.S Chamber of Commerce retiraría su propuesta de desregulación medioambiental, ante la presión mediática y las implicaciones del escandalo, a pesar de los millones de dólares invertidos en sus campañas de oposición.

El trabajo de The Yes Men, plantea modelos disruptivos a partir de los conceptos adoptados por corporaciones a nivel global. Sus actividades anti corporativas, están enfocadas en desenmascarar el papel de estas instituciones, que manipulan la opinión pública para favorecer sus intereses. Esto los llevo a aplicar estrategias como el marketing guerrilla, que les permite adentrarse en estos organismos, para evidenciar los verdaderos intereses a los que nos vemos expuestos cada día.

La configuración de ficciones mediante mecanismos de suplantación, les otorgó un nivel de credibilidad frente a los espectadores, a la vez que planta en ellos la semilla de la desconfianza. Aquellos involucrados de manera directa o indirecta en sus performances, se verán comprometidos a realizar una verificación rigurosa para evitar que, “se blanquee la historia en una gigantesca maniobra de cirugía estética, al termino de la cual solo existe una sociedad y unos individuos incapaces de violencia, incapaces de negatividad” (Baudrillard, 1991, p. 51). Como diría Byung-Chul Han, es necesario evitar que se redireccione esa negatividad hacia nosotros mismos, mediante operaciones que lleven a las instituciones a asumir su responsabilidad social.

También se pone de manifiesto, la necesidad de cuestionar el papel de los medios de comunicación, que se comportan como cómplices de situaciones surrealistas mediante la validación de acontecimientos. Esto nos recuerda, que debemos realizar lecturas transversales de toda la información que recibimos, contrastarla y asumir que el bombardeo constante de datos puede ser un medio de desinformación. Por otra parte, debemos entender que, asumir los acontecimientos de la vida diaria, mediante el humor y la sátira, puede ser un mecanismo de descompresión ante el exceso de negatividad y pesimismo que los medios nos presentan.

3.0 PAISAJE DE ACONTECIMIENTOS

Hoy la vida humana no transcurre en la tierra como si esta fuera el escenario donde todo sucede para nuestro abastecimiento, deleite o privilegio. Por el contrario, la tierra es protagonista esencial en esta Era Antropozoica, donde la relación con la naturaleza y el planeta supone nuevos órdenes culturales y políticos para movilizar formas diferentes de habitar en el mundo.

En tiempos en los que la geología, la geografía y la astronomía constituyen la posibilidad de mirar sobre los estratos mismos de la historia del planeta (las exploraciones en el subsuelo, los descubrimientos de nuevos yacimientos y la explotación de recursos), la agrietada dermis terrestre revela de una forma evidente y profunda, parte de la huella humana que erosiona y mantiene la naturaleza como despensa de recursos.

Las nuevas crisis que se dibujan en el horizonte, ponen el foco en diversos factores de la condición humana que inciden en estas catástrofes ecológicas que se ve reflejada en conflictos sociopolíticos. La escasez de recursos básicos necesarios para sostener a la población global acentúa la inequidad que impera entre los países desarrollados y aquellos en vía de desarrollo. Las reclamaciones al mundo occidental sobre su falta de compromiso ante los flujos migratorios, derivarán en procesos políticos autoritarios que apelarán al miedo para desatar una debacle democrática, escudándose en el riesgo hacia la soberanía de los estados.

El contexto global planteado en este nuevo siglo, nos enfrenta a diferentes situaciones que reflejan las futuras crisis de la humanidad, en busca de alternativas de vida sostenible. La descarbonización de la economía, dirigida a reducir las emisiones de gases de efecto invernadero, ve como las proyecciones para alcanzar metas ambiciosas de desarrollo se ponen en cuestión, ya que parecen ir a contracorriente y en detrimento de los ecosistemas de los que dependemos.

La crisis energética a nivel global que marca el inicio de la década de 2020 trae a la memoria la ya conocida crisis del petróleo de 1973, que impulsó considerablemente el desarrollo de energías alternativas. Este hecho cobra especial relevancia en Europa ante el desabastecimiento provocado por conflictos geoestratégicos. El papel de Europa en la geopolítica ha manifestado debilidades, y la ha sumido en una nueva guerra fría que pone en juego su soberanía. Ahora, Estados Unidos, Rusia y China buscan expandir su influencia en este territorio por medio del suministro de recursos energéticos y tecnológicos.

La realidad que afronta el viejo continente no resulta favorable para sus políticas en materia de conservación del medio ambiente. Si bien está claro que su desarrollo tecnológico le ha permitido innovar en varios campos de exploración científica, carece de los recursos sobre los que sustenta su infraestructura. La paradoja de la colonización vuelve a tomar nuevas formas, mientras arrecia la lucha por los recursos esenciales. Esta situación continúa alimentando conflictos ante las ansias por recuperar su influencia en territorios menos favorecidos.

Ante estas situaciones, era de esperar el aparente fracaso de la COP 26 en 2021. La falta de consenso sobre la reducción del uso de combustibles fósiles denota el pesimismo por alcanzar metas que impacten realmente sobre la actual crisis climática. En contra de lo estipulado, se ha manifestado el riesgo implícito de reducir la dependencia de estos recursos de manera tan abrupta y se han ampliado los plazos para ejecutar los planes establecidos.

La influencia del mercado hace visible su impronta al acomodar la realidad a sus propios intereses. Por eso no resulta extraño que, ante un panorama energético preocupante, la comisión europea haya planteado la posibilidad de incluir las instalaciones nucleares y de gas natural dentro de los criterios energéticos verdes y haya recurrido a una retórica de blanqueamiento de imagen en pro de la prevalencia de las naciones hegemónicas.

La reconfiguración del mapa global energético comporta fuertes implicaciones geopolíticas, cuando los globalistas neoliberales no pueden digerir el reposicionamiento del gas ruso/iraní/qatarí y prefieren regresar a las exorcizadas plantas nucleares, pese a los desastres cataclísmicos de Chernóbil y Fukushima. (Jalife-Rahme, 2021)

Pero, ¿qué se pretende con este tipo de narrativas políticas enfocadas en el medioambiente? ¿Acaso se está teniendo en cuenta la influencia del poder económico y sus consecuencias? ¿Es el capitalismo consciente de su rol en esta crisis? Para Antonio Turiel, está claro que esta preocupación ecologista que acapara el discurso político solo plantea soluciones a corto plazo para mantener nuestras miradas alejadas de los verdaderos factores que influyen en este problema.



Yosman Botero Gómez: **NEOLIBERALISMUS MACHT FREI** (El Neoliberalismo nos libera).
Réplica de la puerta del campo de concentración de Dachau
forja en metal, 2019

Algo semejante pasa con el intento de imponer el capitalismo verde de hace una década, idea rescatada y puesta al día ahora con el llamado Green New Deal. Lo que se pretende con ello es que se pueda sustituir el actual consumo de combustibles fósiles por energía renovable, sin modificar para nada el resto de la estructura económica, productiva y social. (Turiel Martínez, 2020, p. 176).

Turiel, en su libro *Petrocalipsis*, nos hace un profundo análisis sobre las razones del “por que no” podemos encontrar aun las soluciones a los problemas arrastrados por nuestra civilización, enfatizando que, al enfocarnos en las consecuencias, le restamos importancia al factor principal: un modelo económico basado en el crecimiento infinito en un mundo finito. Turiel deja claro que resulta inviable proyectar una sociedad equitativa en el futuro, basándose en la cantidad de recursos disponibles, frente a los requerimientos para una población en constante crecimiento.

Aunque estos planteamientos generan preocupación, para muchos resulta difícil tenerlos en cuenta, considerando el “avanzado” nivel científico desarrollado por nuestra sociedad (occidental). A pesar de todo, si miramos en perspectiva, este crecimiento parecer estar llegando a su cúspide marcada por límites naturales, exponiéndonos a un futuro no muy lejano, donde el agotamiento de recursos podría conducirnos a un punto en el cual veamos mermados nuestros privilegios. Esta situación configuraría un gran número de fenómenos sociales que podrían convertirse en desencadenantes de violencia.

El alto coste alcanzando por las materias primas, primero por la ruptura en la cadena de suministros durante la pandemia y, posteriormente, por los conflictos armados en el este de Europa, refuerzan algunos de los planteamientos de Antonio Turiel sobre las preocupaciones por el futuro frente a la debacle de los combustibles fósiles, y establece un punto de referencia a la hora de analizar escenarios que derivarán en nuevos procesos coloniales ante el deseo de alimentar la economía mediante la potenciación del consumo energético.

Este boom mediático alcanzado por las energías renovables como medio eficaz para combatir los efectos del cambio climático choca con una realidad compleja que pone en cuestión ese optimismo tecnológico. Los recursos necesarios para

esa transición energética generan una alta dependencia de materias primas muy escasas y altamente contaminantes, que serán vitales para ese desarrollo tecnológico.

La utopía planteada por los gobiernos de países industrializados, buscan generar procesos de blanqueamiento de imagen dentro de una sociedad cada vez más abocada al colapso, poniendo de manifiesto una realidad que nos confronta con dilemas, como el hecho de depender de recursos escasos para un desarrollo tecnológico ilimitado, en un mundo con limitaciones biosféricas.

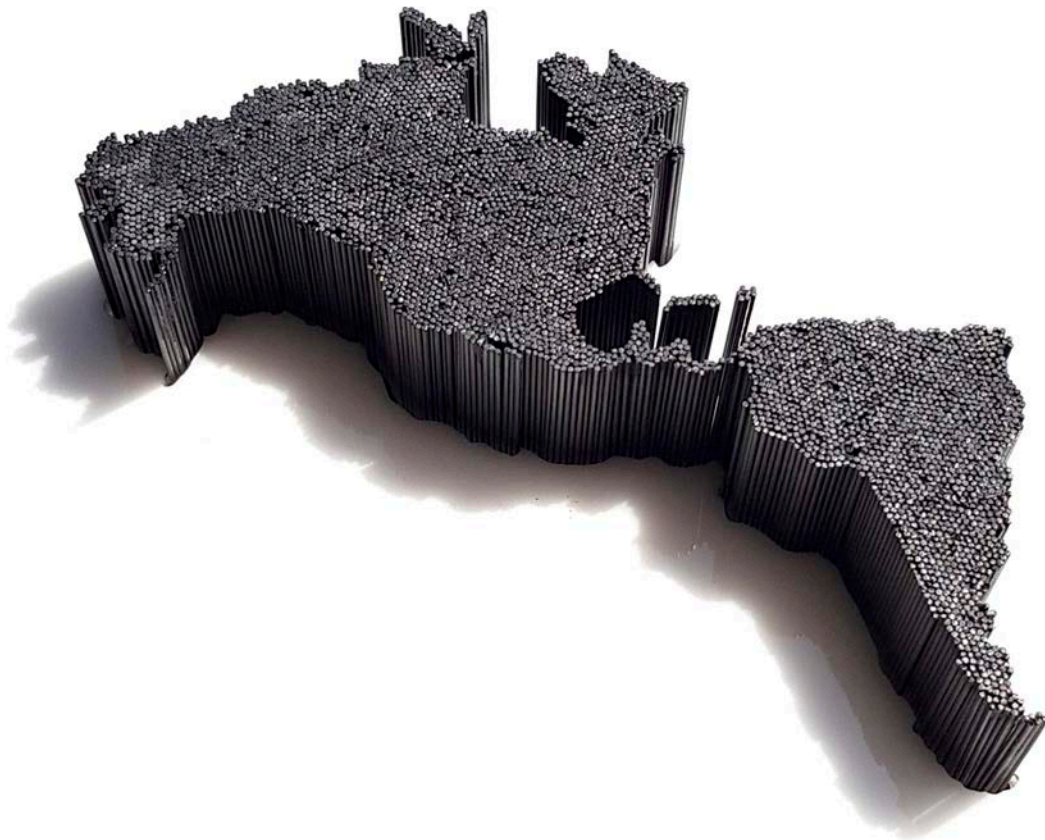
Esta situación nos obliga a cuestionar el papel de los modelos económicos de los que depende nuestra sociedad, y nos lleva a replantear los esquemas de producción y entender el decrecimiento como una fase normal de desarrollo. Un crecimiento sostenido resulta inviable, y además fomenta nuevos procesos coloniales que intensifican la violencia y abren la puerta un control absoluto de la vida, administrada como moneda de cambio

La solución que plantea Turiel, pasa por un modelo centrado en fortalecimiento de modelos comunitarios, fomentado ante la desintegración paulatina del actual modelo económico. Para él, resulta evidente que no es válido centrar la discusión en términos de una lucha entre capitalismo y comunismo, ya que ambos modelos priman el extractivismo como principio económico, cuya única diferencia se centra en que el «capitalismo de occidente es corporativo», mientras que en un modelo comunista sería el equivalente a un «capitalismo de Estado».

El interés por dar el salto a un mundo descarbonizado nos enfrenta con una realidad velada, en la cual los compromisos en pro de un mundo mejor pasan por invisibilizar aquellas regiones marginadas de donde provienen las tan anheladas materias primas.

La tentación de que otros países quieran apropiarse de los recursos de un país, se va a dar independientemente de si el país tiene una política decrecentista o no. Esto ya está pasando. Y, de hecho, si miras los índices de desarrollo económico y humano de muchos países que tienen la maldición de los recursos, lo que uno ve es que ya están ahí, que no se desarrollan en buena medida para que puedan exportar esos recursos hacia nosotros. (Muñoz Mayoral & Bonastre Farran, 2021)

El abordaje de este capítulo se centra en problemáticas desde perspectivas asociadas a elementos desencadenantes de conflictos en la sociedad. En primera instancia, encontraremos una mirada del paisaje propuesto por Clemencia Echeverri a través de la perspectiva del conflicto armado en zonas remotas del territorio colombiano, indagando en las tradiciones y el arraigo que perduran como gestos de resistencia. A continuación, nos adentraremos en la obra de Tadashi Kawamata, quien, a partir de los entornos urbano, indaga acerca de fenómenos como la marginalidad y estrategias recursivas que confrontan las crisis producto de los modelos económicos contemporáneos. Finalmente, nos expondremos a un encuentro con realidades surgidas de fenómenos ilusorios en la obra de Olafur Eliasson para transformar nuestra percepción de la realidad y abordar problemáticas derivadas del cambio climático.



Yosman Botero Gómez. This land is (a) mine. 2018

3.1 UN PAISAJE ESPECTRAL: CLEMENCIA ECHEVERRI **Salamina (Caldas), Colombia (1950)**

En suma, el paisaje concierne a lo invisible, pero también a lo visible. A lo material pero también a lo espiritual. Es la ambivalencia lo que es esencial, y lo que hace la realidad del paisaje.

Agustín Berque

Clemencia Echeverri nos permite una aproximación a un contexto cultural que aborda desde la complejidad de un país que ha vivido en conflicto durante más de cincuenta años. El dolor, el desarraigo y la violencia se convertirán en elementos cotidianos en un entorno donde los acontecimientos se ritualizan para configurar la memoria y dar vida a la tradición.

Su obra abarca una producción audiovisual mediante la cual desarrolla una experiencia inmersiva. Nos adentramos en parajes extraños que desbordan nuestra percepción, frente lo perturbador que pueda resultar el hecho de desconocer esa realidad. En las profundidades de paisajes inhóspitos, nos adentra en el corazón de las zonas rurales de Colombia, donde nos confronta con vivencias muy diferentes a la de los entornos urbanos; a pesar de pertenecer a un mismo territorio, sus historias en muchas ocasiones corren paralelas sin siquiera tocarse. Este fenómeno particular es producto del distanciamiento generado por la topografía de los Andes, una cordillera que divide en tres partes la región central del país y hace que, en ocasiones, resulte inaccesible para muchos de los que son ajenos a esas zonas.

Estos lugares remotos manifestarán una gran cantidad de contradicciones, que han influenciado en el curso del conflicto armado colombiano. Modos de vida precarios en territorios con abundantes recursos minerales, hídricos y tierras productivas, han avivado la violencia de grupos armados y del Estado, cuya intención es mantener el control de todo lo que allí se encuentra, que ha derivado en un constantemente derramamiento de sangre.

El entrecruzamiento de diversos elementos de la tradición y de la historia colombiana ha nutrido la obra de esta artista, cuyo trabajo indaga sobre estas

problemáticas de extensas regiones, que a la vez se encuentran contenidas y aisladas en pequeños nichos donde tratan de mantener vivo el relato de su cultura y memoria. De una manera velada, nos insertamos en un mundo donde se mezclan lo onírico y lo concreto, en un contexto donde ambos pueden llegar a convertirse en pesadilla. Ese limbo creará una narrativa que serpentea como meandros en un diálogo entre lo bello y lo siniestro.

La obra de Echeverri establece conexiones que incomodan y cuestionan la cotidianidad, y nos introducen en un mundo visual para transformar nuestra percepción. Sus videoinstalaciones de gran formato obligan al espectador a circular, escuchar y tener sus sentidos alerta para convertirse en partícipe de la escena. Las imágenes pasan a ser topografías, estratos de realidad que dan profundidad a sus reflexiones y vislumbran situaciones anómalas que se ocultan a nuestros sentidos, pero sin dejar de ser perceptibles: «Cuando estamos frente a un evento concreto se produce un espacio de interlocución, de cuestionamiento y de tensión, especialmente cuando de violencia se trata». (Banco de la República & Malagon, 2019, p.17).

Echeverri hará que todos esos aspectos sombríos sean visibles en su trabajo, donde encontraremos una evolución de sus procesos, en los cuales tanto la imagen como el sonido se complementan de manera crucial. Observaremos de qué manera el formato de su obra se expande para absorber cada vez más al espectador, introduciéndolo en una atmósfera densa capaz de quitarnos el aire, convirtiéndose por momentos en una experiencia claustrofóbica. También acudirá a otros recursos para apropiarse de las experiencias del inconsciente a partir de los miedos que se constituye al interior de un entorno cultural. «Antes de ser un espectáculo consciente, todo paisaje es una experiencia onírica». (Bachelard, 2003, p.12)

Para analizar su obra es necesario aproximarse a la condición humana desde factores que durante muchas décadas se han asociado al control de la vida y de la muerte en un territorio que aún sigue siendo víctima de procesos colonizadores. Para Mbembe (2006), «la colonia representa el lugar en el que la soberanía consiste fundamentalmente en el ejercicio de un poder al margen de la ley» (p. 37). Con este precedente como punto de partida, es posible encadenar particularidades aludiendo al contexto social desde el modo en que la artista

aborda estas preocupaciones, donde lo violento se manifiesta a partir de otras formas y lenguajes. Al hacer un recorrido entre algunas de sus obras, podremos observar que, de manera muy sutil, su trabajo adquiere un carácter poético dentro de ese halo espectral, donde lo siniestro se percibe como un elemento más que siempre está presente sin hacerse visible explícitamente.

En su video *Apetitos de familia* (1998), asistimos a un evento de gran importancia en el contexto colombiano: las festividades de fin de año, cuya característica principal es el reencuentro con la familia. Aquí se hace hincapié en el componente ritual del sacrificio de un cerdo, que es el centro de la celebración, que cuenta con la participación de casi todos los miembros de la familia. Por medio de imágenes difusas, el video nos presenta fragmentos del ritual, cuyos sonidos ambiguos se entrecruzan para crear una atmosfera dramática, donde por medio de una narrativa no lineal se genera un juego de metáforas que pueden resultar perturbadoras.

El predominio de los colores rojos y sepias genera una relación con el arraigo a la tierra y su memoria. El latido de un corazón y una respiración lenta acompaña una serie de escenas cargadas de contraste; al principio, un fondo blanco se cubre con sangre, mientras al final un fuego se consume y culmina con un fondo negro, o cuando en la escena de los abrazos de la familia se sobrepone el chillido del cerdo que es sacrificado. Como manifiesta la artista, el carácter ritual de este acontecimiento lo valida socialmente y elimina el horror del sacrificio. A través de él, se afianzan las conexiones profundas dentro del colectivo:

Comprendí que esas celebraciones a través del sacrificio de los animales unen las familias y reúnen a las comunidades. Hay una justificación interesante, que no es despreciable. Me interesó esa brutalidad que tiene que ver con los manejos tradicionales en las fincas, que mostraban ser duros y crueles... Después, al mirar el material, entendí que se trataba sobre todo del encuentro y del afecto. Cuando se le sacan el corazón y las vísceras al cerdo, y luego se comparte, ¿eso qué significa? En ese momento, el animal está participando en una comunión, una comunidad, un grupo familiar, una unión. (Giraldo, 2017, p.189).



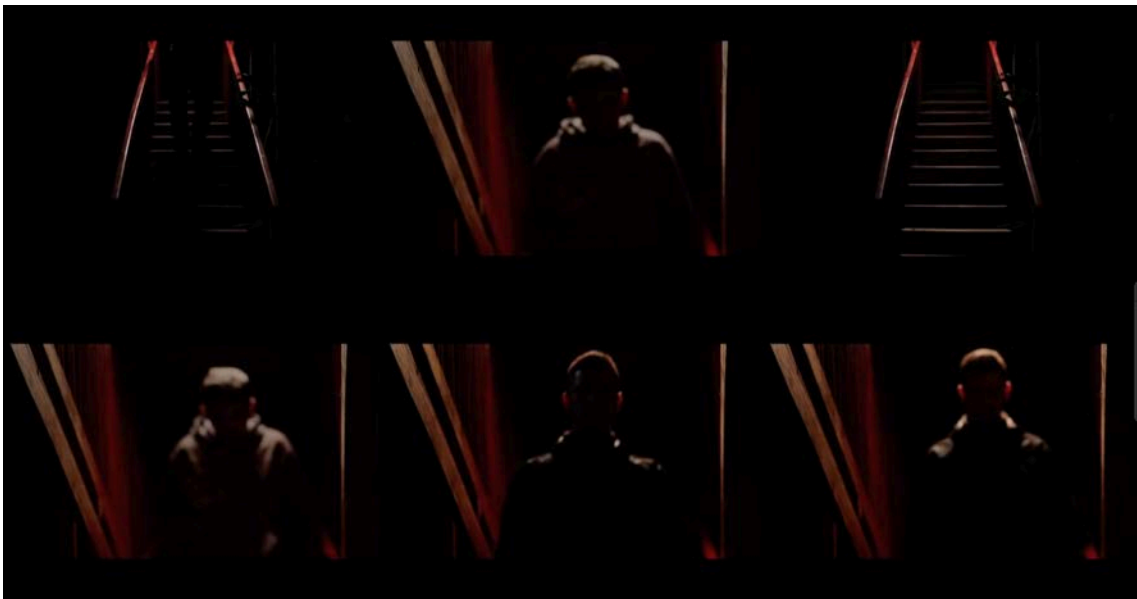
Clemencia Echeverri, *Apetitos de familia*, 1998 (Echeverri, 2023)

Las tradiciones y vivencias que se producen en estos territorios se conjugan con las particularidades únicas de su topografía, lo que se convierte en un detonante para la construcción de un imaginario donde el paisaje adquiere una personalidad particular. Las manifestaciones e interpretaciones de su entorno crean monstruos que, más allá de poseer forma, se corresponden con experiencias cuya configuración se manifiesta desde la especulación y la tradición oral.

En *Supervivencias* (2012), una densa bruma nos transporta desde el cielo a la tierra, mientras un sonido que retumba de fondo se entremezcla con el de unas pisadas en medio de un lugar ambiguo y oscuro junto a una casa. Ese lugar se convertirá en el escenario de una especie de fantasmagoría, donde espectros se hacen visibles en el anonimato de las sombras, creando un juego ilusorio cuyo efecto se intensifica en la composición de seis pantallas. El lugar se transforma en un laberinto o en la escenografía de un espectáculo macabro, donde individuos transitan sin sentido de un lado para otro de forma repetitiva. Sus continuos movimientos sobre el suelo de madera producen un sonido que adquiere otras connotaciones y nos remite a una posible estampida, una incursión militar, una tempestad o el agua de un río amenazando con arrasarlo todo. «El territorio se ha deshecho en el no-lugar de la guerra, y la casa, que estaba en su centro, también. La privacidad, la intimidad y los arraigos sucumben ante la invasión de las fuerzas violentas externas». (Giraldo, s.f.).

La pregunta que surge ahora es: ¿Cómo podemos expresar esta contradicción manifestada dentro de este ambiente hogareño? A partir de las reflexiones de Freud, Trías (2017) nos explica lo siguiente: «La voz alemana *Unheimlich* es, sin duda, el antónimo de *Heimlich* (íntimo, secreto, familiar, hogareño, doméstico)

imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar» (p. 44). La casa es la protagonista de esta obra, un espacio íntimo habitado donde albergamos recuerdos de otro tiempo, que esta vez se transforma en un lugar de paso y símbolo del desarraigo. El anhelo de un lugar donde reposar se ve alterado ante una intrusión desarticuladora de la realidad, que la convierte en un instrumento de la tragedia. Sin duda, estos tránsitos propios de los desplazamientos transforman las zonas en no lugares al estar sometidos al trepidante avance del progreso, que muchas veces se manifiesta de manera violenta.



Clemencia Echeverri, *Supervivencias*, 2012 (Echeverri, 2023)

3.1.1 Un flujo de acontecimientos

Para un país cuya historia reciente se enmarca en un contexto del conflicto armado, la sangre se convierte en un componente transitorio entre la vida y la muerte. Quizás por eso mismo, en la primera escena de *Apetitos de familia*, mientras el fondo blanco se llena de este denso líquido rojo, a la vez se configura una línea de horizonte que puede ser asumida como un paisaje cambiante, transitorio y fugaz. Estas asociaciones con estados líquidos nos remiten directamente a la orografía de estas regiones, donde a partir de los cauces de sus ríos se establecen conexiones vitales de las que depende la supervivencia en esos parajes inhóspitos.

Constantemente nos encontraremos con estas reflexiones acerca del territorio, pero esta vez el foco se centrará en la interacción con el agua de esos ríos y las historias que se tejen en torno a ellos. En Treno¹ (2007), Echeverri nos presenta una videoinstalación de dos pantallas donde el paisaje se extiende de manera horizontal, como tratando de evidenciar sus verdaderas dimensiones y dar a entender la imposibilidad por abarcar y contener ese flujo constante.

Al igual que en Relatos de familia cuando la sangre al principio del video emerge, el agua aparece desde la parte inferior para volver a configurar la línea de horizonte, hasta ocupar completamente las pantallas. Como si de una inundación se tratase, el acontecimiento produce un sentimiento de impotencia ante lo sublime de algo incontenible. De estas aguas embravecidas, de repente vemos emerger algunos elementos: ropa traída por la corriente recuperada por personas desde la orilla.

Este gesto simple adquiere un gran valor cuando se entiende la función desempeñada por el río dentro de la tradición cultural, ya que este ha sido una de las pocas fuentes de recursos explotables con los medios disponibles en la región. Por otra parte, el contexto de la obra cambia completamente cuando nos remitimos a su nombre, que plantea una idea concreta que refleja una cruda realidad. Ante el ensordecedor sonido del río, se escucha un llamado que se siente como un susurro que se desvanece y configura un vacío mayor ante la ausencia de una respuesta: «El lenguaje de las aguas es una realidad poética directa, que los arroyos y los ríos sonorizan con una extraña fidelidad de los paisajes mudos» (Bachelard, 2003 p. 30). La otra realidad que se esconde en estos cauces es el intenso conflicto armado, en el que los cuerpos de las víctimas de la violencia fueron abandonados para ser arrastrados por la corriente. De esta manera, nos encontramos ante un territorio lleno de fantasmas, de heridas abiertas y de cicatrices que dejan terribles recuerdos, donde esta incesante repetición normaliza la catástrofe hasta tal punto que estas irrupciones traumáticas se convierten en un estímulo al cual ya no somos sensibles.

1 Canto fúnebre o lamentación por alguna calamidad o desgracia: Diccionario de la lengua española (2001). Real Academia Española, <https://dle.rae.es/treno>



Clemencia Echeverri, Treno, 2007 (Echeverri, 2023)

El aislamiento de estas regiones se ha convertido en un cómplice silencioso de estas calamidades que desarticulan tradiciones ancestrales. La lejanía de los centros urbanos ha creado una conexión especial entre las comunidades y el entorno circundante de las selvas, encadenadas a la dependencia de los grandes ríos entre las cordilleras y lo que estos les proveen.

La coexistencia entre hombre y naturaleza se ha visto alterada en muchas ocasiones por los desarrollos económicos del Estado y su interés por generar proyectos productivos para el beneficio de todo un país, aunque a costa de estas zonas rurales que se resisten a ser sacrificadas después de décadas de olvido. Lo irónico de esta situación es el hecho de que estos megaproyectos se plantean en zonas con un pasado enturbiado por el conflicto armado, cuyas víctimas se resisten a abandonar el territorio en el cual han vivido durante generaciones, donde reposan tanto los restos de sus antepasados como los cuerpos sin vida recuperados de las corrientes del río.

En *Río por asalto* (2018), nos encontramos con una videoinstalación de seis proyecciones en las que confluyen imágenes de acontecimientos recientes en torno al río Cauca en Colombia. Aquí se nos presentan escenas de diferentes circunstancias en torno al agua, un río turbulento, acumulaciones de escombros e incidentes catastróficos. La sala se convierte en una suerte de espacio líquido que fluye a nuestro alrededor mientras el espectador se encuentra en una suerte de deriva a merced de ese caos. El río Cauca es el principal protagonista en esta obra y se convierte en el lugar donde desembocan tanto los vivos como los muertos. Siendo el segundo afluente más importante del territorio colombiano, ha sido parte vital de la historia, pues en sus riveras afloran grandes explotaciones de recursos minerales, y a su vez se ha utilizado como medio de producción hidroeléctrica. Sin embargo, también ha sido cuna de los horrores del conflicto armado.

Uno de los acontecimientos destacados en la historia reciente de Colombia está asociado a uno de los proyectos de infraestructura más ambiciosos que se han desarrollado en la nación durante la última década: la construcción de Hidroituango. Consolidada como la hidroeléctrica más grande del país, desencadenó una tremenda crisis tras el hundimiento de los túneles de desviación del cauce del río mientras se realizaba la construcción, lo que generó un sinnúmero de posibles escenarios catastróficos. Esta situación tuvo grandes efectos medioambientales, económicos y sociales, pues el agua quedó obstruida tras el muro de la represa, lo que generó una gran incertidumbre ante su posible desbordamiento descontrolado, que amenazó con arrasar con todas las poblaciones en su cauce aguas abajo. Mientras se buscaban mecanismos que posibilitaran la circulación del agua y evitaran que rebasara el muro de contención que aún no estaba terminado, se optó por dejarla circular por el cuarto de máquinas, con la consiguiente destrucción de prácticamente todos los equipos de producción de energía y retrasando varios años su finalización.

La violencia del río quizás solo resulte equiparable a la del conflicto armado, que en muchas ocasiones ha puesto en jaque a las estructuras de poder y ha evidenciado numerosas irregularidades dentro de los organismos del Estado. Por otra parte, estos eventos sacaron a la luz otras situaciones que habían permanecido en un segundo plano, como los desaparecidos y las fosas comunes. Esta zona azotada por la violencia de diversos grupos armados desde hace varias

décadas, convirtió el río en un vertedero de cadáveres. Las familias habitantes de la zona durante años procuraron rescatar los cuerpos sin vida para darles sepultura, con la esperanza de que algún día el Gobierno se encargara de su identificación. Ahora, ante la crisis de Hidroituango en 2018, muchas zonas donde se encontraban estos cementerios quedaron sumergidos, y las posibilidades de recuperar la identidad de todos aquellos seres olvidados se desvanecieron por completo.

Para esta obra, Echeverri se valió del extenso material documentado por los mismos trabajadores de la represa de Hidroituango mientras ocurrían los eventos que se convirtieron en parte del imaginario colectivo, ante la constante presentación en medios de comunicación. De esta manera, su obra trata de mantener viva la memoria de un acontecimiento que desde las esferas políticas se pretende minimizar para dejarlo en el pasado, aún cuando la crisis seguirá vigente durante años.

Esto es lo que se escucha cerca del río, no su voz sino un suspiro, el suspiro de las plantas blandas, la caricia triste y ajada de la vegetación. Pronto, hasta los vegetales van a callarse y luego, cuando la tristeza golpee las piedras, todo el universo se volverá mudo, mudo de un indecible espanto. (Bachelard, 2003, p. 108).



Clemencia Echeverri, Río por asalto, 2018 (Echeverri, 2023)

Echeverri nos enfrenta con una realidad y nos induce a una reflexión sobre los acontecimientos cotidianos, nos hace conscientes de historias más allá de lo documental para crear una experiencia sensible rompiendo los esquemas de la normalidad. Expondrá nuestras vulnerabilidades para indagar sobre cuestiones que muchas veces adquieren un carácter político, aludiendo a nuestra responsabilidad dentro de la sociedad que nos representa.

Frente a estas consideraciones, los elementos expuestos pueden ser asumidos como un reclamo, una plegaria o un ruego que se repite para evadir el olvido. Estas preocupaciones, cuyo eje conector se dan dentro de las dinámicas del conflicto armado colombiano, influyen dentro de los juegos de las relaciones de poder a las que nos vemos sometidos constantemente. A pesar de que su abordaje se enmarca en ámbitos locales o regionales, surgen paralelismos fácilmente extrapolables al ámbito global, donde, por lo general, son los inocentes quienes asumen las consecuencias. Quizás el paisaje parezca un observador pasivo, pero en él están plantadas las semillas de la verdad que solo el tiempo podrá revelarnos.



Clemencia Echeverri, Río por asalto, 2018

3.2 EURÓBORO. TADASHI KAWAMATA **Hokaido, Japón (1953)**

Como representaciones distópicas de la realidad, Kawamata nos enfrenta a un mundo caótico en constante cambio que nos hace reflexionar sobre la inestabilidad de la vida a través de las relaciones que establecemos con el entorno que nos rodea. Su trabajo forma parte de una corriente artística denominada mono-ha, un movimiento surgido a finales de la década de 1960 en Japón en relación indirecta con el minimalismo que favorecía el antiformalismo materialista. El interés de este movimiento era adoptar una postura que puede entenderse como una crítica feroz al colonialismo cultural (Akira, 2002, p. 224).

Kawamata tomará referencias como el land art o el arte povera para indagar acerca de los materiales que utiliza y generar nuevos valores y contenidos por medio de lo residual y lo aparentemente banal. Su obra abordará diferentes situaciones, desde eventos sociales hasta crisis económicas o conflictos armados, para explorar conceptos como la energía y la historia. Por otro lado, también se nutrirá de acontecimientos que producen grandes transformaciones a partir catástrofes naturales y sus correspondientes estados de shock.

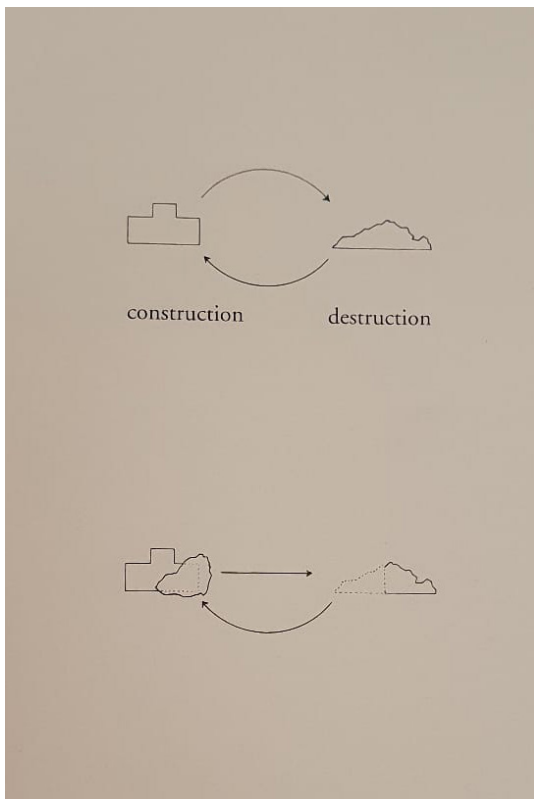
Podemos identificar una serie de componentes bajo los cuales agrupar su producción que, aunque parten de estrategias comunes, se pueden diferenciar en cuanto a su contexto. Constantemente encontramos preguntas acerca de la noción de hogar: ¿Qué hace un lugar habitable? o ¿mediante qué elementos se podría configurar un hogar? Estos cuestionamientos lo llevan a explorar fenómenos asociados a la marginalidad, que se ven alimentados por un mundo globalizado y sus flujos migratorios.

La idea de refugio siempre estará presente recalcando la importancia de un espacio donde permanecer, resguardarse y protegerse. Estas reflexiones cobrarán aún más peso en los últimos años, especialmente durante la pandemia de 2020, que dejó al descubierto las vulnerabilidades de aquellos que permanecen a la deriva. Quizás en su trabajo es posible visualizar ficciones o predicciones del futuro ante la previsibilidad de nuevos conflictos e incluso situaciones derivadas de fenómenos como el cambio climático.

3.2.1 *Un lugar para habitar*

Mediante sus indagaciones, el artista nos proporciona una mirada desde la perspectiva de las sociedades contemporáneas, donde todas las estructuras sólidas parecen frágiles objetos arrastrados por el tiempo. Esto nos recuerda al ángel de la historia de Benjamin, que observa cómo los despojos se acumulan tras de sí frente a la constante aceleración del progreso que desemboca en el caos (Bauman, 2017).

Con sus intervenciones, Kawamata busca diferentes maneras de aprovechar el entorno de nuestras ciudades, abordando diferentes perspectivas más allá del espectro humano, como lo parasitario, o a través de las formas naturales que producen las aves en las construcciones de sus nidos. Esta idea le llevará a crear sus instalaciones en zonas públicas, donde se convierten en elementos invasores e inaccesibles que nos hacen reflexionar sobre la ausencia de lugares óptimos habitables, una situación cada vez más común en las grandes urbes.



Tadashi Kawamata, *Nove de Julho Caçapava*, 19 bienal de São Paulo 1987

Los entornos urbanos serán uno de los principales soportes de su obra, que asume la ciudad como un ente vivo que está sujeto a transformaciones, donde la construcción y la destrucción son acontecimientos que se repiten y retroalimentan constantemente. Un ejemplo podemos encontrarlo en su proyecto para la Bienal de Sao Paulo en 1987, donde escogió para su instalación un edificio en proceso de demolición, del que utilizaría sus mismos escombros para crear una estructura en su interior a medida que el espacio quedaba vacío. En palabras del propio artista, la obra se convertía así en «una serpiente que se come su propia cola».

Para la producción se valdrá de elementos cotidianos, particularmente la madera, que tiene un valor simbólico en la cultura japonesa, pero de la cual elimina los componentes tradicionales para crear estructuras más acordes a nuestro tiempo. A partir de la escultura y la instalación, aprovecha la percepción del espacio para dotar a su obra de un valor arquitectónico y realizar intervenciones donde indaga sobre lo público y lo privado. Mediante esta estrategia, evidencia aspectos de la condición humana, desde lo marginal y lo precario, exacerbadas por los modelos económicos que alteran constantemente la sociedad.

Kawamata nos traslada a zonas periféricas donde confronta nuestra capacidad de resiliencia para reflexionar acerca de la recursividad frente a las limitaciones que implican el uso racional de los elementos a disposición. También aborda otros modos de habitar a partir de relaciones que se establecen con el paisaje, buscando lo que sería, según Orchard (1997), «integrarse discretamente en la vida cotidiana de la ciudad, para poder referirse específicamente a los acontecimientos cotidianos en su entorno inmediato».

Estas reflexiones serán uno de los puntos de partida de su serie Field Works, realizada a partir de 1984, en la cual elabora chabolas en espacios públicos a partir del uso de residuos encontrados en las calles. Estas estructuras fácilmente reconocibles sin importar la ciudad o el contexto, terminan por camuflarse en el entorno, ya que las acumulaciones forman parte intrínseca de la misma estética urbana. Con esta obra, el artista apelará a métodos como el marketing de guerrilla para evidenciar estos fenómenos a los que nos hemos acostumbrado, mostrando las ausencias institucionales que deberían amparar estas vulnerabilidades.

Para el artista la importancia de estas intervenciones no reside en la permanencia,

sino en su fragilidad, cuya temporalidad dependerá de los factores externos que afecten su estabilidad hasta hacer que se derrumben. Así, el hundimiento se convierte en uno de los ejes centrales de su propuesta, donde los procesos siempre estarán asociados a la idea de los ciclos naturales. De manera directa, Kawamata cuestiona las implicaciones del ideal de progreso, donde el peso del factor económico influye profundamente. En palabras de Valderrey (2017):

Ya no son únicamente el tiempo, la naturaleza o las guerras los que provocan estas incesantes ruinas. El hombre con su acción y ambición desmedida, aumenta y provoca otro tipo de devastaciones. La especulación y el lucro, las migraciones de población provocados por los desplazamientos de los centros de producción capitalistas, la desindustrialización por intereses económicos, todo ello construye esas imágenes de muerte y destrucción, ruina y miseria. (p.17)



Tadashi Kawamata, Field Works, 1990

De este modo, su obra produce una ambigüedad en torno a la idea de la ruina y se apodera de espacios para cambiar su contexto. Esta situación genera una sensación de desplazamiento, una irrupción que adquiere un sentido siniestro que se produce en la sociedad al extrapolar el factor humano más allá de sus límites urbanos, en lo periférico, hacia el extrarradio. Barria Chateau (2020), en su artículo «Locus suspectus: sobre lo siniestro en la arquitectura de Alfredo Jaar», realiza una reflexión a partir de los textos de Anthony Vidler, según la cual:

Lo siniestro se convertirá en la condición esencial de la angustia moderna, encontrando un lugar en los temas fundamentales de la existencia humana y del habitar en las grandes ciudades, condición caracterizada por la sensación de desamparo y vulnerabilidad del individuo.

Es así como Kawamata, por medio de su obra, nos coloca en la posición del otro, del invisible, de lo que pretendemos naturalizar; en definitiva, quiere interiorizar en nosotros esa realidad.

En Brasil encontrará uno de los referentes más comunes en su trabajo: la estética característica de las favelas, áreas periféricas de las ciudades de América Latina que se han convertido en un icono de la cultura popular como referente de la precariedad ante la infinita inseguridad, la ausencia de condiciones sanitarias y la falta de espacios que puedan garantizar el bienestar de las personas. Es por eso que sus alusiones a estos entornos serán constantes, y recurrirá a ellos en diferentes ocasiones para recrear dioramas urbanos abstraídos de su contexto.

Centrado en lo anteriormente expuesto, llama particularmente la atención su participación en Art Basel 2013, cuya intervención consistió en la construcción de un pabellón alterno, que tomaba como referencia esta estética marginal. La idea consistía en crear un punto de encuentro donde los visitantes de la feria pudieran interactuar a partir de su instalación, que en esta ocasión fue planteada como un área de descanso llamada La Favela Café. Esta intervención produjo malestar entre cierto público asistente, quien dio muestra de su inconformidad ante esta idea romantizada, muchas veces característica de comunidades privilegiadas del primer mundo. De manera paradójica, un espacio que debería ser considerado desde una perspectiva crítica, no pasó de ser más que un lugar

de disfrute, sin pensar más allá de su estética exótica, omitiendo quizás de modo inconsciente realidades que acontecen en lugares remotos, y que aquí solo fue una manifestación vacía dentro de uno de los mercados del arte más importantes del mundo.

Es cierto que Kawamata ya había realizado intervenciones similares durante la documenta IX con *People's Garden* (1992), o la *Favela de Ghent* (2012) en Países Bajos, pero en aquellas ocasiones, los emplazamientos se caracterizaban por un cierto grado de impenetrabilidad. Al realizar sus obras en zonas aparentemente inestables y de difícil acceso, estas podían representar algún tipo de riesgo para quien decidiera aventurarse en ellas, produciendo reflexiones sobre los privilegios en contraste con esas limitaciones y carencias.



Tadashi Kawamata, *People's Garden*, documenta IX, Kassel, 1992.



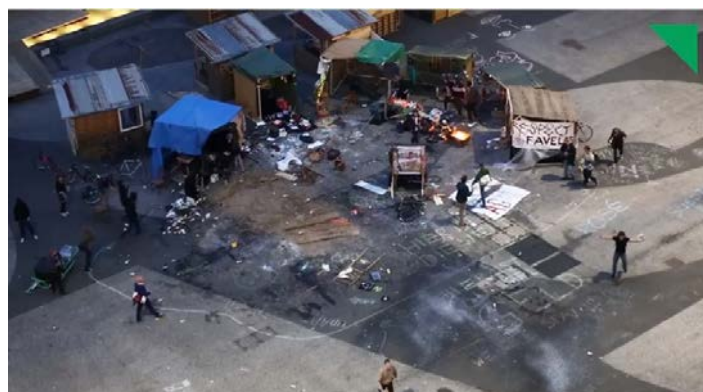
Tadashi Kawamata, *Favela Ghent*, 2012

La Favela Café de Art Basel resultó ser una contradicción, pues no representaba ningún riesgo ni pretendía incomodar. Aquí solo era una caricatura, un stand de feria low cost que no ponía a prueba ni cuestionaba las sensibilidades de los invitados.

Esta sensación de desamparo y de invisibilización se convirtió en el detonante que provocó la reacción de activistas, quienes decidieron tomar el recinto una vez concluida la feria como un acto de protesta que pretendía transformar el evento en una actividad de carácter social. Lo que resulta curioso del acontecimiento es que la protesta terminaría abruptamente con el desalojo de los manifestantes por parte de la policía, hecho que, irónicamente, recordaba las continuas incursiones militares en los barrios marginales de Brasil para retomar el control frente a las bandas criminales.



1



2

Tadashi Kawamata, *Antes y después de la favela café en art Basel*

1: <https://esse.ca/favela-cafe-a-art-basel-signes-conflictuels-dans-lespace-semi-public/>

2: <https://greg.org/archive/2013/06/17/hot-favela-messe-basel-riot-police-raid-protest-party-in-tadashi-kawamata-cafe.html>

Como en muchas otras ocasiones, se recurrió a la criminalización de la protesta como excusa para el desalojo. La confrontación violenta, el caos y la destrucción le otorgaron al espacio ese aspecto tan característico, que quizás habría hecho del recinto un entorno menos accesible, lleno de despojos, ruinoso y decadente, una aproximación que quizás, habría reflejado mejor esta condición y que realmente interpelaría al visitante. Lo acontecido al final, con intención o sin ella, terminó por configurar una situación acorde al contexto real del lugar representado, que finalmente no sería más que una anécdota, igualmente lejana del público objetivo de la feria.

Kawamata no solo construirá simulacros de arquitecturas «habitables», también indagará sobre la transformación del paisaje urbano. Explorará el potencial de aquello que reconocemos como ruina, tratando de rescatar la historia a partir de escombros, como haría para la Documenta de Kassel de 1987 con *Destroyed Church*. Allí, su interés se enfoca en los restos de este edificio en el centro de la ciudad, que fue bombardeada durante la Segunda Guerra Mundial.

Su intervención abría las puertas a la especulación en cuanto a lo que allí acontecía, dado que esta se apoderaba de lo poco que allí quedaba, expandiéndose tanto en el interior como en el exterior. Devolver la vida a estos vestigios alimentó nuevamente los debates incómodos sobre el pasado entre quienes proponían rehabilitar la zona eliminándolos y quienes preferían preservarlos por su valor histórico. Kawamata manifestó que su objetivo original con este proyecto era mostrar la interacción entre ese tiempo natural y el tiempo histórico inherente al lugar a través de esta estructura (*Städtische Kunsthalle Recklinghausen*, 1995). De esta manera, por medio de su obra se crea una especie de atemporalidad a partir de fenómenos que se conjugan, ya sea desde las murallas que se perciben en apariencia inmutables, en contraposición a los elementos naturales como las plantas y el moho que crecen constantemente según las condiciones climáticas.

Al construir su instalación, agrega un nuevo valor temporal que se entrecruza y lo relativiza todo. «La falta de completitud de los vestigios es una invitación a realizar la temporalidad aún inexplorada, restos que evocan la posibilidad de existencia de nuevas cronologías que nos dejan a la deriva del tiempo». (Adler, 2018, p. 94)



Tadashi Kawamata, *Destroyed Church*, Documenta de Kassel de 1987

3.2.2 La naturaleza como agente transformador

Podemos encontrar recursos que nos permiten profundizar en la obra de Kawamata a partir de referencias históricas de Japón, un país obligado a innovar a causa de las transformaciones constantes, ocasionadas por causas naturales como tifones, terremotos o inundaciones, o por la acción humana en conflictos bélicos que desembocaron en la catástrofe de haber sido el único país víctima de dos bombas atómicas.

Kawamata interiorizará las imágenes de estos sucesos como parte de su trabajo; posteriormente, se convertirán en bocetos para la reconstrucción de estos escenarios. Algunas de sus referencias corresponden a hechos más recientes, que siguen presentes en el imaginario colectivo, como el devastador terremoto en el mar de Japón el 11 de marzo de 2011, que generó inmensas olas que arrasaban sus costas y produciría la segunda mayor catástrofe nuclear de la historia en Fukushima. La suma de estas tragedias generaría una gran conmoción, no solo por la cantidad de víctimas, sino también por las consecuencias posteriores del desastre nuclear, que obligó a un enorme número de personas a ser evacuadas por la contaminación radioactiva.

Acontecimientos esporádicos como estos cambian por completo la noción del habitar, abstrayendo lo que en realidad puede significar el arraigo ante determinadas circunstancias de incertidumbre. La devastación, los escombros, el caos, la maraña de objetos que se acumula, nos llevan a pensar, por un lado, en la energía implementada para crear algo y del potencial devastador necesario para arrasarlo. Todos estos elementos serán el detonante de un estado de shock que se configura a partir de algo sublime.

Por eso, recurrirá con frecuencia a estas situaciones para crear sus instalaciones, desde aparentes inundaciones hasta las acumulaciones en fachadas de los edificios, y nos inducirá a observar y a meditar sobre estos procesos en los que sus obras son como escenarios donde se diluyen las formas.

En *Under the Water*, su intervención para el Centre Pompidou de Metz en 2016, todo lo anterior se conjuga en una gran acumulación de objetos que se posa en una superficie ficticia suspendida sobre nuestras cabezas, y convierte el museo en el diorama de una catástrofe que nos trae a la mente imágenes de las tragedias producidas por los tsunamis. Los elementos utilizados para esta obra están compuestos en su mayoría por escombros, madera de estructuras demolidas, ventanas, puertas, mesas, componentes de nuestra cotidianidad, todos flotando con la marea, mientras el espectador permanece sumergido bajo esa superficie que ha abarcado la totalidad del espacio. Así, Kawamata apela a la emoción y al efecto psicológico situándonos en la zona menos reconfortante, justo en medio del acontecimiento.



Tadashi Kawamata, *Under the Water*, Centre Pompidou de Metz (2016)

La anterior estrategia será implementada nuevamente en *Overflow* (2018), un proyecto elaborado para el museo MAAT de Lisboa, pero esta vez trabajando a partir de los residuos encontrados en las costas de Portugal, que en su mayoría resulta ser plástico (un material poco habitual en su trabajo). La recolección de estos elementos nos confronta con la historia, con la memoria de la humanidad y su impacto en el medio ambiente representado en el antropoceno. En el interior del recinto se configura una estructura mediante las redes de pesca recolectadas, en las cuales se enreda un sinfín de objetos, simulando nuevamente una inundación que ha llenado de escombros la sala.

Las imágenes de esta instalación podrían remitirnos a la problemática de las islas de plástico que se acumulan en los océanos por las corrientes marinas, que de algún modo el océano se encarga de devolver a tierra. Así se establecen relaciones con la ecología que manifiestan los riesgos latentes de una sociedad enfocada en el consumo.

La diferencia entre estos dos trabajos radica en fenómenos totalmente diferentes. Por una parte, en *Under the water*, la intervención se presenta como parte de un acontecimiento natural que irrumpe de manera espontánea e inadvertida, mientras que en *Overflow* hay una doble catástrofe producto de la intervención humana, como un suceso que se ha ido configurando lentamente y del que parece que hemos perdido el control hasta sobrepasarnos por completo.



Tadashi Kawamata, *Overflow*, Museo MAAT, Lisboa. (2018)

Este recorrido por las obras de Kawamata nos aproxima a sus dinámicas maleables, donde se entrelazan diversas metodologías, desde la sobriedad de sus bocetos hasta la violencia desgarradora de sus instalaciones. Su trabajo nos permite abstraer lecturas que encajarían con las dinámicas de la contemporaneidad, abarcando discusiones a partir de entornos sociales, problemáticas económicas y crisis globales. Su proceso creativo nos presenta una continuidad enmarcada en el uso de materiales y contextos, que le permiten desarrollar un relato en el que pasamos de observadores a partícipes de una experiencia consciente de la cotidianidad. Constantemente nos recordará la vulnerabilidad de la condición humana y su fugacidad para reiterar que todo está sometido a una lenta e inevitable desaparición.



Tadashi Kawamata, Favela Plan, 1989. Tablón, madera, aluminio y cartón, 82,2 x 123 x 18,5 cm. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, depósito colección Ajuntament de Palma



3.3 La ilusión como agente transformador: Olafur Eliasson Copenhague, Dinamarca (1967)

Si uno cree posible explicar del todo la formación de ilusiones, es porque sigue preso en la propia lógica ilusoria que considera al hombre artífice total de su conducta.

Pere Saborit

Olafur Eliasson nos invita a un encuentro con la naturaleza mas allá de la primera experiencia de la mirada, reconociéndonos a nosotros mismos como parte de complejos mecanismos que dan forma a los ecosistemas. esta naturaleza jugará un rol importante en la configuración de sus ideas, desde la manera como concibe el paisaje, explorando vivencias entre su natal Dinamarca y las conexiones históricas familiares con Islandia. Elementos tales como la luz, el agua, la atmósfera, la energía geotérmica y la topografía de estos territorios, incidirán directamente para convertirse en la impronta de un trabajo, donde como manifestaría Gausa (2006), “interrogar la naturaleza es abordar la propia “naturaleza de las cosas”; esto es, la realidad, para hacer emerger sus tensiones y potenciales” (P 29)

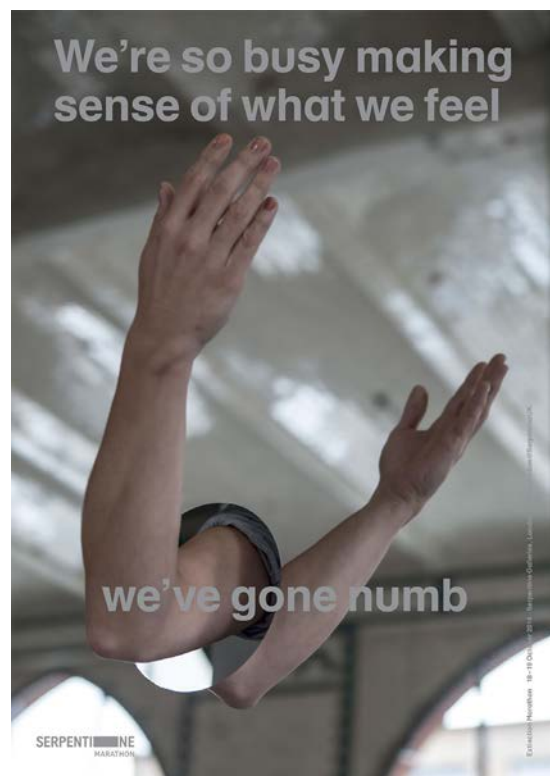
Apartir de allí, indagará sobre la fenomenología de acontecimientos que, mediante la experimentación, se manifestarán como una secuencia ilusoria alterando la perspectiva del observador. El estudio de diversas fuerzas naturales le ha llevado a analizar condiciones atmosféricas y la manera en que estas inciden en la percepción de la realidad, creando instalaciones inmersivas que por medios sensoriales nos transportan a lugares ficticios, estimulando experiencias a través de las cuales «la naturaleza se convirtió en una forma de crear un lenguaje con el que las personas pueden identificarse¹» .

Eliasson explorará la noción de lo que consideramos verdadero y cuestionará las conexiones establecidas con el espacio, los sucesos acontecidos en ellos y la manera como los experimentamos, estableciendo una relación entre ver y percibir, cuyas circunstancias requiere de unas condiciones específicas

1 Olafur Eliasson en Abstract, serie de Netflix 7'25”

desencadenantes. Para Sontag (2015), «una idea que suponga distorsión puede tener un empuje intelectual superior al de la verdad; puede servir mejor a las necesidades del espíritu. La verdad es equilibrio, pero quizás lo opuesto a la verdad, el desequilibrio, no sea mentira» (p. 72). De esta manera, las instalaciones presentadas por Eliasson se convierten en una experiencia que compromete a los sentidos, haciéndonos conscientes de que lo asumido como fenómeno natural solo depende de nuestra condición humana, ya que somos nosotros quienes le otorgamos un significado desde nuestra percepción sensorial.

Por eso sus instalaciones juegan con una amplia variedad de componentes, partiendo de elementos básicos como la forma y el color que, tras ser sometidas a procesos experimentales, generarán nuevas interpretaciones. Aprovechará fenómenos desencadenados desde la física y la química, como por ejemplo con la óptica, mediante la descomposición del espectro lumínico a través de prismas, o creando formas caleidoscópicas para reconfigurar la estética de un entorno, estimulando nuestra curiosidad e induciéndonos a formular preguntas sobre el funcionamiento de la realidad.

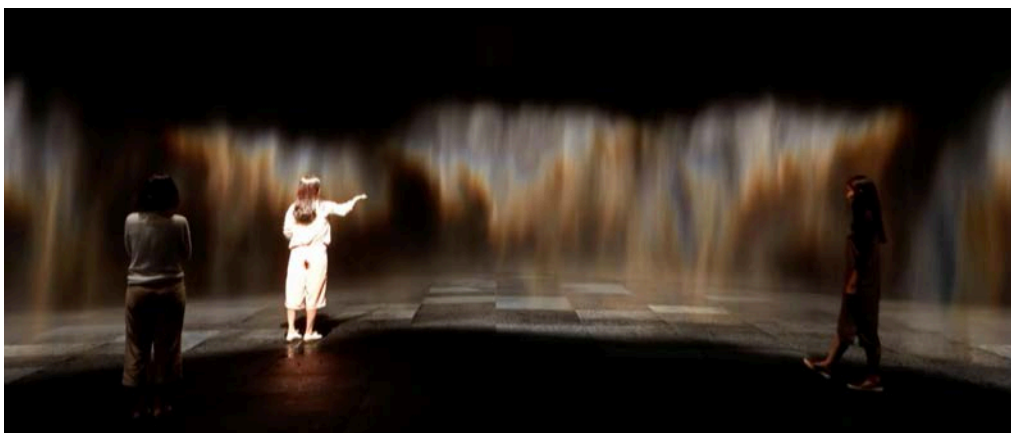


Extinction Marathon 18 - 19 October 2014, Poster de Olafur Eliasson

3.3.1 La emulación de lo natural

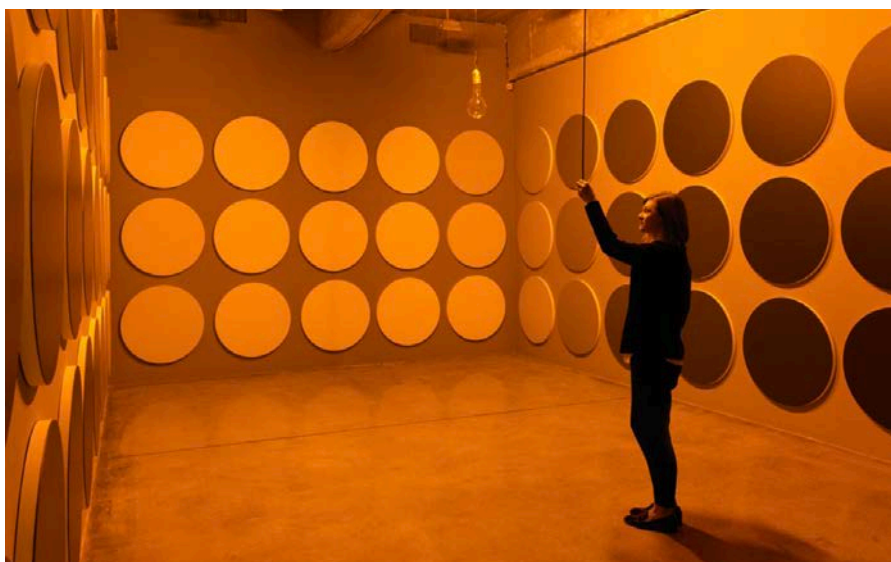
Al confrontarnos con lo ilusorio, Eliasson cuestiona al mismo tiempo todo a nuestro alrededor, debido a que solemos dar por sentado situaciones, sin comprender los mecanismos que dan origen a estos fenómenos. Por eso su obra produce dinámicas que involucran al espectador, requiriendo de la interpretación y del cuestionamiento de la realidad. tal como lo manifiesta Saborit (1997), “La condición humana no es otra cosa que este desplazamiento incesante a través de las distintas perspectivas” (p.64), dando a entender que basta con realizar pequeñas alteraciones en el entorno, para proporcionar nuevos puntos de enfoque que distorsionen el estado natural de las cosas.

Desde sus primeros proyectos apelará al observador, quien será el encargado de validar dicha vivencia otorgándole el potencial de credibilidad y certeza. En *Beauty* (1993), realizará una intervención inmersiva, recreará un arcoíris por medio de luz y agua filtrada en partículas muy finas. Esta instalación, compuesta por elementos tan simples, dependerá del entrecruzamiento de fenómenos físicos y de la observación, por lo que la obra solo existirá si hay alguien presente y este encuentra el ángulo correcto desde el cual la luz es refractada creando la ilusión. La descomposición de la luz blanca generará los colores del espectro lumínico, convirtiéndose en un acontecimiento personal, donde la experiencia de cada observador será única. La obra también establecerá una nueva relación temporal, ya que, en condiciones naturales, este fenómeno resulta ser impredecible. Eliasson juega con la idea de lo medible y calculable, como si desarrollara una ecuación para resolver un enigma.



Olafur Eliasson, *Beauty* 1993

En Habitación para un color (1997), también recurre a la vinculación de los espectadores como recurso complementario y a la vez fundamental. La obra esta configurada a partir de una sala de exposiciones completamente vacía donde la única característica es la implementación de lámparas de monofrecuencia amarilla. Al no usar luz blanca, provoca la desaparición de todos los demás colores y la pérdida de las cualidades cromáticas a todo lo que esté allí presente, ya que la luz amarilla genera únicamente un efecto de sombras en escalas de grises. La ausencia del color nos obliga a ser más atentos a otros detalles, anulando una parte fundamental de lo que asumimos como realidad para alterar nuestra



Olafur Eliasson, Habitación para un color (1997)

capacidad de aprehensión. Por eso se omite cualquier elemento en la sala y se induce a los participantes a observar el propio cuerpo como un ente extraño: «La experiencia de hallarse en un espacio monocromo varía de un espectador a otro, pero el impacto más lógico de la luz amarilla es percatarse de que estamos percibiendo el filtro representacional, o la sensación repentina de que nuestra visión no es objetiva». (Eliasson, 2012, p. 22)

Eliasson experimentará con la percepción de diferentes maneras para tratar de revertir ese estado aparente al que estamos habituados; por eso, desde las primeras intervenciones en espacios públicos, pretende cuestionar todo aquello que asumimos como natural. En 1997, en el marco de la segunda Bienal de Johannesburgo, vació un estanque de agua frente a la entrada de la exposición, creando un río artificial que cortaba el paso de los transeúntes y planteaba el encuentro a partir de las fricciones y la alteración de la cotidianidad. En 1998, presentó todo un proceso de ingeniería para *Reversed waterfall*, mediante el cual construyó una estructura que, como una fuente, enviaba chorros de agua en secuencias escalonadas hacia arriba en un proceso donde trataba de revertir la naturaleza física de las cosas.

Otra de sus intervenciones efímeras es la obra *Green River*, realizada en Estocolmo el año 2000, para la cual arrojó en uno de los ríos de la ciudad pigmento de uranina, una sustancia inocua y soluble que cambió el color de las aguas a un verde intenso. Esta acción planificada por el artista sin ningún tipo de vinculación institucional, se presentó como un evento aislado para analizar el comportamiento de los observadores con el fin de comprender de qué manera asumen estos fenómenos que irrumpen de forma esporádica. Obviamente, el color verde intenso generó muchas inquietudes sobre su origen sobre cómo podía afectar al bienestar de la comunidad: ‘

El día siguiente de mi intervención en Estocolmo, se publicó una historia en el periódico que explicaba que cierta gente preocupada por el hecho había llamado a la policía, que les había dicho que el color procedía de los vertidos de una central térmica y que no eran peligrosos en absoluto. Este hecho dice algo de Suecia, un país que siempre es capaz de encontrar una respuesta correcta para tranquilizar a la población. (ibid, p. 105).



Olafur Eliasson, Green River (2000)

Este interés por tratar de preservar el statu quo es lo que para Eliasson resulta contradictorio, pues se evita abrir un debate amplio sobre los acontecimientos de nuestro entorno, y se anula el sentido crítico y la capacidad de desencadenar nuevas dinámicas sociales y culturales.

En 2008 creará Nueva York City waterfall, una serie de cuatro instalaciones enormes que mediante andamiaje y potentes motores transportaban agua hasta una plataforma a gran altura y la arrojaban como si de auténticas cataratas se tratara, desnaturalizando la arquitectura. Un espacio artificial se convertía por medios artificiales en la simulación de un espectáculo natural y rompía los esquemas de la cotidianidad. «Al crear las cataratas dentro del paisaje urbano, esperaba hacer hincapié en el valor de considerar la naturaleza como una construcción... eran tan reales como cualquier catarata; el agua caía de verdad». (Ibid, p. 109)

Eliasson lleva a un nuevo nivel esta relación subjetiva establecida comúnmente con el arte, y nos induce a cuestionar la realidad objetiva con el planteamiento de nuevas formas de interpretación que pueden incomodar o desorientar al observador. Estas sensaciones las implementará constantemente en sus

instalaciones creando efectos atmosféricos, lumínicos o térmicos para transformar los espacios en lugares inciertos, produciendo alteraciones sensoriales donde nos topamos con elementos aparentemente naturales y creando la impresión de extrañeza frente al lugar que habita la obra.

En *Your blind passenger* (2010), esta extrañeza se produce al recorrer un espacio en el cual, bajo unas condiciones lumínicas controladas, nos adentramos en una bruma densa que dificulta nuestra visión. La atmosfera cambiante convierte el entorno en un lugar incierto, despertando sensaciones psicológicamente estimuladas por cada color. Esta experiencia obliga a nuestros sentidos a estar más atentos, a redescubrir otras formas de sentir que se han ido anulando progresivamente ante la cada vez más invasiva presencia de elementos visuales de la era digital. «La nuestra es una cultura basada en el exceso, en la superproducción; el resultado es la constante declinación de la agudeza de nuestra experiencia sensorial» (Sontag, 2015, p 26).



Olafur Eliasson, *Your blind passenger* (2010)

Nuestra capacidad visual resulta ser vulnerable, manipulable, y tratará de convencernos de la certeza de algo (¡lo he visto con mis propios ojos!), pero los demás sentidos deben revalidar esa experiencia y encargarse de añadir detalles cruciales para dar veracidad al relato; también nos ayudarán a cuestionar lo falible de la mirada por sí sola.

Otra de sus intervenciones en las que indaga acerca de esta incertidumbre es Riverbed (2014), con la cual intervendrá la sala de una galería con piedras y arena para crear un entorno que nos remite al sedimento del lecho de un río. El sonido del agua circulando y la humedad configuran una atmosfera que contrasta con las paredes del museo, creando un paisaje tan artificial como el espacio que lo contiene. En contraposición con Your blind passanger, aquí el entorno de la galería es visible, pero la mirada esta vez se anula por medio de la saturación de elementos hasta el punto de requerir de los demás sentidos para experimentarla: escuchar el sonido del agua y los pasos en la arena, sentir el tacto de las rocas y el olor de la humedad. Esta se convertirá en una experiencia viva en medio de una naturaleza aparentemente inhóspita.



Olafur Eliasson, Riverbed (2014)

La quietud del espacio se verá truncada por el tránsito de los participantes, cuyos recorridos establecerán caminos y patrones. Las huellas y el trazado del agua se modificarán lentamente mientras se remueve y desplaza el sedimento.

Para Eliasson, la obra también es un experimento que nos muestra una forma de pérdida de control, obligándonos a ser más atentos y así evitar perder el equilibrio buscando maneras de adaptarnos a este entorno inestable (Louisiana chanel, 2014). El espacio será una narrativa ficcional en la que una aparente catástrofe también se convierte en un acto contemplativo. Un lugar que ha sido engullido por elementos naturales evoca la extrañeza de un acontecimiento que ha sucedido o está a punto de suceder, es la idealización de un colapso.

Parte de estas reflexiones entrarán a formar parte de una discusión más amplia dentro de problemáticas sociales a partir de la transformación de los ecosistemas. De manera inconsciente, su obra también abre un debate sobre la percepción de la realidad frente a fenómenos como el calentamiento global, la manera como lo percibimos y las discusiones en torno a las estrategias para actuar frente a esta emergencia.

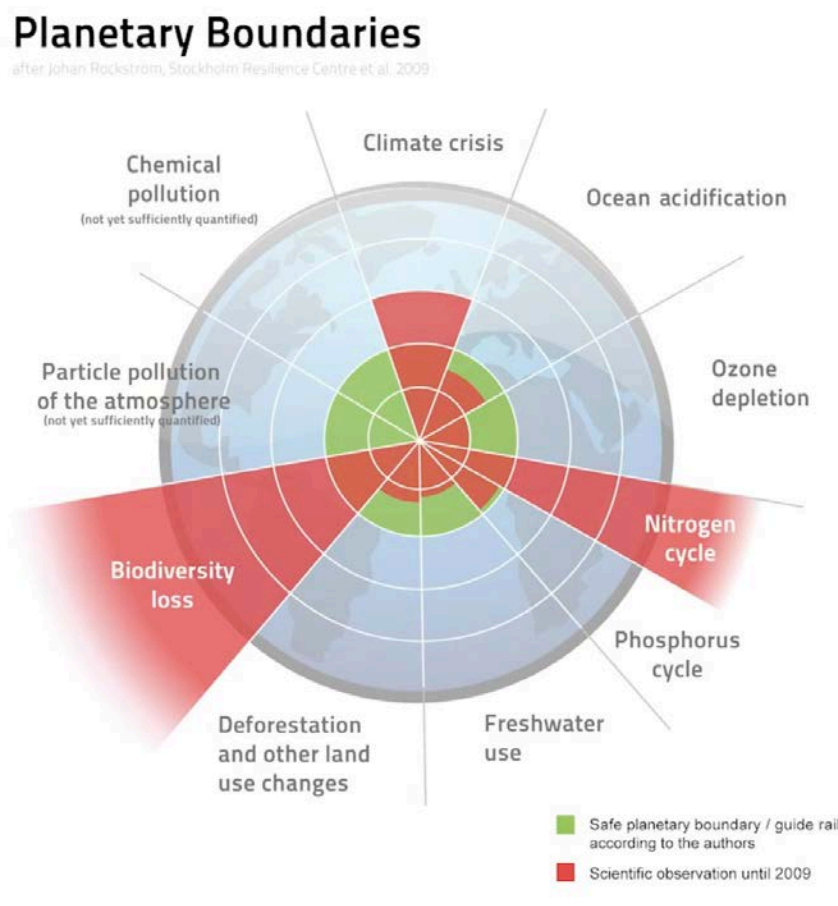
3.3.2 De la mitigación a la adaptación, ¿un colapso controlado?

Para Eliasson, la dialéctica del colapso adquiere un carácter especial en la medida que estudia los archivos de sus trabajos de campo partiendo de las fotografías realizadas en Islandia en años previos. Estos recursos, que inicialmente formaba parte de procesos exploratorios, adquirieron una relevancia fundamental tras analizar los registros realizados en 1999 y compararlos con las tomas de esos mismos lugares 20 años después. Las evidentes alteraciones de los territorios y sus ecosistemas servían, al mismo tiempo, para validar las preocupaciones referentes a la crisis climática tantas veces divulgada por la comunidad científica.



Olafur Eliasson, registros de glaciares

En *Systemic Change and Social Tipping Points: a conversation between Olafur Eliasson and Katherine Richardson* se aborda la manera en que los cambios en el clima influyen en los ecosistemas, desde los océanos hasta los glaciares, tomando como referencia el artículo «Planetary Boundaries: Exploring the Safe Operating Space for Humanity» publicado en *Ecology and Society* (Studio Olafur Eliasson, 2019). A partir de allí, se establecen los nueve parámetros concernientes a la seguridad vital de la humanidad. Mediante un esquema simple, podemos constatar que varios de esos límites ya se han sobrepasado causando un gran desequilibrio ecológico, el cual deberían reestablecerse con gran urgencia para contrarrestar los efectos devastadores de la influencia humana en el planeta.



Planetary Boundaries ilustración por Feliz Muller

Según Richardson, aún desconocemos cuáles serán los efectos de este desequilibrio, que impulsará un cambio a un nuevo estado de habitabilidad planetaria, nada confortable para la especie humana. Por eso reclama la

necesidad de recursos que permitan visualizar, entender y explicar nuestra relación con el resto del planeta, dado que nuestro bienestar solo es posible a expensas de los ecosistemas. También considera importante lograr un nivel de interpretación accesible, creando una comprensión acerca de estas problemáticas, abordándolas desde el arte, dado su potencial de encarnar ese sentido de urgencia y transformarlo en acción.

Durante la conferencia de las Naciones Unidas sobre el cambio climático de 2021, COP 26, se celebró el debate ¿How Can Art and Activism Work Together? | Talk with Kumi Naidoo, Olafur Eliasson and Molly Fannon, en el cual Eliasson nos presenta un contexto particular a partir de la experiencia del Okjökull (también conocido como Ok), el primer glaciar extinto de Islandia. La magnitud de este acontecimiento debería alertarnos a todos sobre los potenciales catastróficos de este ciclo que como humanidad estamos configurando (BoschStiftung, 2022). Este suceso dramático generó una respuesta por parte de representantes de la comunidad científica, quienes instalaron en el lugar donde existió el glaciar una placa para recordarnos que, a pesar de tener en nuestras manos la posibilidad de cambio, esto están tardando posiblemente más de lo necesario, confrontándonos con una verdad incómoda que pone en riesgo nuestra supervivencia.



Una carta al futuro.

Ok es el primer glaciar islandés en perder su estatus de glaciar. En los próximos 200 años se espera que todos nuestros glaciares sigan el mismo camino. Este monumento tiene el fin de admitir que sabemos lo que está pasando y lo que se necesita hacer. Sólo tu sabrás si lo hicimos. Agosto de 2019. 415 ppm CO₂ (traducción del autor)

5 “415 ppm CO₂”, hace referencia al nivel récord de 415 partes por millón de dióxido de carbono registrado en la atmósfera en mayo de 2019, se estima que para 2022 el límite ya haya alcanzado los 417,2 ppm CO₂, un 50% por encima de los niveles preindustriales. https://www.exeter.ac.uk/news/research/title_942954_en.html

Experimentar estos procesos puede ser desalentador, pero es necesario conservar la esperanza de poder encarar estos acontecimientos, cambiar su ritmo, ralentizarlo e incluso revertirlo. Necesitamos introducir en nuestras conciencias la idea de que aún podemos mantener el control, a pesar de la velocidad a la que avanzan nuestras sociedades, por eso, la desaparición del glaciar Ok deja tras de sí una placa conmemorativa, como una forma de expresar la impotencia ante su fallido rescate, pero también como una advertencia y la evidencia de un futuro incierto, si asumimos una actitud de indiferencia.

La ciencia y la tecnología nos han permitido cambiar el clima. Entendemos por qué sucede esto, por lo que también está en nuestro poder evitar que suceda: debemos actuar. ¿Cómo puede ser posible que, a pesar de tener este tremendo conocimiento todavía no hemos actuado? (Thorleif & Eliasson, 2015)

Este tipo de indagaciones llevarán a Eliasson a explorar nuevos recursos dentro de sus obras, manteniendo siempre presentes las conexiones de su trabajo con la naturaleza. La preocupación por estos acontecimientos dará lugar a una de las obras más relevantes y significativas de su carrera que, dada su naturalidad y simpleza, potencia ampliamente este discurso.

En *Your waste of time* (2006), Eliasson realiza una de sus primeras aproximaciones a la problemática de la desaparición del hielo en las regiones polares. En esta oportunidad, transportó una serie de bloques de varias toneladas que mantendría en condiciones de preservación. El hielo representa un registro histórico, es como un libro abierto que nos permite descubrir los ciclos naturales planetarios gracias a las partículas de aire del pasado que conserva, y esos registros están desapareciendo junto con sus respectivos ecosistemas.

En 2015, durante la COP 21, el *Ice Watch*, un proyecto desarrollado en cooperación entre el geólogo Minik T. Rosing y Olafur Eliasson, se presentaron 12 bloques de hielo de varias toneladas emplazados a las afueras del Panteón de París. La instalación, que en cierto modo nos recuerda al reloj del apocalipsis de la guerra fría, revalidará la noción de nuestra vulnerabilidad, pero esta vez no a partir de una catástrofe nuclear, sino por la inacción de los estados en su afán desmedido de progreso. La belleza, la sensibilidad y la poética que emana de

estas piezas solo contrasta con el sentimiento de duelo producido al ver su lenta e inexorable desaparición.



Minik T. Rosing y Olafur Eliasson. *Ice Watch*. Minik 2015

El crujir del hielo, su evaporación, el sonido de las burbujas de aire escapando, todo configura una metáfora de nuestro futuro, convirtiéndose en una potente reflexión sobre una de las crisis más preocupantes de esta generación. Por eso traslada e instala los bloques de hielo en centros urbanos, permitiéndonos la posibilidad de interiorizar de manera personal una realidad que en ocasiones resulta demasiado abstracta e imperceptible debido a su escala.

Al insistir en que el usuario coproduce las obras a través de sus percepciones y expectativas, intento crear situaciones donde la obra desaparece como algo estable en sí mismo; en su lugar, se establece un frágil compromiso entre la obra como sistema experimental y su usuario que piensa y experimenta. (Ibid).

Eliasson nos expone un mundo de contrastes donde la naturaleza de las cosas a veces parece artificial, desde la multiplicidad de fenómenos que deben desencadenarse para su configuración. A través de estos elementos fugaces, explorará la esencia evanescente haciéndonos conscientes de eventos sutiles que acontecen inadvertidos debido a su naturaleza o temporalidad, como los procesos geológicos que le dan forma al planeta sin siquiera percibirlos.

Estas situaciones donde lo ilusorio es parte del encanto natural, a la vez nos permite la posibilidad de explorar acontecimientos aún desconocidos, advirtiéndonos constantemente sobre posibles futuros no deseados. Aunque la comprensión de todo lo que sucede sería imposible dada su magnitud, dependerá de nuestra capacidad de interpretación y de establecer procesos de acción que posibiliten revertir los daños ya ocasionados a los ecosistemas. Por eso, los trabajos de Eliasson se manifiesta como una meditación que nos permite comprender la manera como nuestros hábitos influyen en sucesos a una escala global a la cual todos estamos encadenados.



Olafur Eliasson, Fake Nature. 2001

4. RIOS VOLADORES

A partir de indagaciones sobre arte territorio y relaciones de poder, mi interés se ha centrado en la manera como percibimos el paisaje, con el fin de cuestionar y entablar un diálogo sobre procesos decoloniales, en torno a la preservación del medio ambiente.

Haciendo una aproximación al contexto latinoamericano, con un énfasis especial en el territorio colombiano, se hace evidente la preocupación por el continuo avance de grandes proyectos de infraestructura minera, interesadas en explotar las zonas limítrofes de los páramos. Estos ecosistemas, que en su mayoría están presentes en la cordillera de los Andes y de los cuales Colombia posee alrededor del 50% a nivel mundial, se hallan aproximadamente entre los 3.000 y 5.000 m.s.n.m. (metros sobre el nivel del mar).

El impacto de este tipo de intervenciones, podría tener consecuencias catastróficas alterando las dinámicas hidrológicas, de las cuales hace parte un complejo sistema compuesto por los llamados ríos voladores. Según Rodrigo Botero, director de la Fundación para la Conservación y el Desarrollo Sostenible de Colombia, los ríos voladores son sistemas originados por la evaporación de agua del Atlántico, produciendo nubes que son transportadas por los vientos alisios, es decir, aquellos circulando de oriente a occidente hacia la selva amazónica. Allí, la lluvia se depositará para ser absorbida por los árboles, que posteriormente mediante su evapotranspiración, generarán nuevas nubes que continuarán su recorrido hasta la Cordillera de los Andes, para iniciar nuevamente su curso hasta el océano (Botero, R. & Duzán, M. J. 2020)

A pesar de la enorme distancia entre el Océano Atlántico y los Andes, ambos sistemas se encuentran interconectados por la selva amazónica, cuyo origen en la misma cordillera. Como muestra de ello, podemos destacar que aproximadamente un 40% del territorio continental colombiano corresponde a selva amazónica, favoreciendo la gran riqueza de sus ecosistemas.

La gran capacidad reguladora de los niveles de dióxido de carbono de la selva amazónica, ha dado pie a la idea de esta selva como el gran pulmón del mundo, pero para Antonio Donato Nobre , esta analogía podría estar más asociada con

■ Área Amazonia colombiana



Cómo el Amazonas distribuye la lluvia por toda Sudamérica

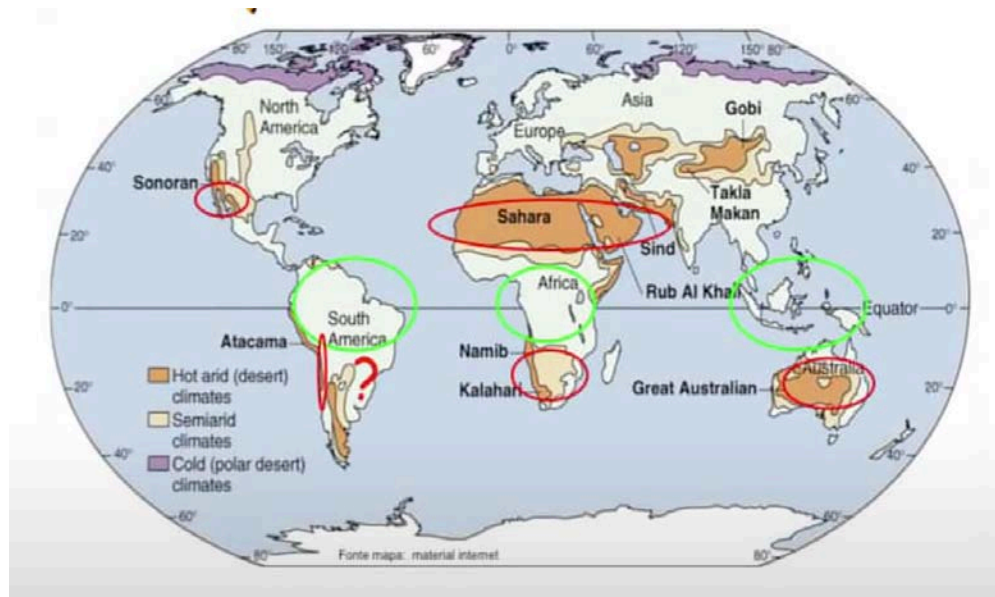


BBC

el funcionamiento de un corazón, pues es como un enorme organismo irrigando agua para dar vida a su inmensa biodiversidad. En su charla *There is a river above us* (TEDx Talks, 2011), Nobre pone de manifiesto que, cada árbol grande de la región, transpira alrededor de 1000 litros de agua al día, como si fuera un gigantesco géiser verde. Esto significa que, si tomamos la extensión de la Amazonía y sumamos toda el agua enviada a la atmósfera en un solo día, sumaría un estimado de 20 billones de toneladas. Si lo comparamos con los 17 billones de toneladas de agua dulce, vertida diariamente en el océano Atlántico por el río Amazonas, comprenderemos la importancia de estos flujos para estos ecosistemas.

Según Nobre, la confluencia de estos fenómenos atmosféricos configura la denominada paradoja de la suerte, según la cual, mientras en la zona ecuatorial nos encontramos las selvas tropicales, los desiertos están en su mayoría presentes a latitudes 30° norte y 30° sur, a causa de la presión ejercida por los vientos que absorben la humedad. De esta manera, el cuadrilátero abarcado desde Cuiabá hasta Buenos Aires y de Sao Paulo hasta los Andes, en teoría debería ser un extenso desierto, pero la influencia de los ríos voladores, permite mantener prósperos ecosistemas en el sur del continente. (ibid)

Esquema de la paradoja de la suerte de Antonio Donato Nobre.



4.0.1 Santurbán y California.

Un lugar que resulta de particular interés para esta investigación, es el municipio de California en el departamento de Santander, dentro de la Cordillera Oriental de los andes colombianos. Este remoto lugar, de una gran diversidad natural, llamó la atención de José Celestino Mutis (Cádiz, España 1732 – Santa Fe de Bogotá, Colombia 1808), quien visitó la zona hacia 1765, con la intención de iniciar un proyecto minero, que vinculó paralelamente con su investigación botánica. Este proyecto, cuya duración aproximada fue de treinta años, daría como resultado la catalogación de más de veinte mil especies vegetales y alrededor de cuatro mil especies animales en lo que actualmente le corresponde al Estado Colombia.

Muchos ecosistemas como este, permanecieron vírgenes por décadas a causa de la violencia que ha azotado a Colombia por más de sesenta años. Ahora, tras la firma del acuerdo de paz en el año 2016, se abrieron las puertas nuevamente a la exploración científica, pero al mismo tiempo, se han avivado las disputas para definir los límites territoriales. Por una parte, se encuentran los nativos quienes quieren incluir nuevas áreas dentro de las reservas protegidas,

ampliando la delimitación de los paramos, mientras las multinacionales buscan extender su perímetro de acción para realizar su explotación, lo que afectaría grandes extensiones de reservas hídricas. Esta situación ha generado focos de violencia, ensañándose con aquellos cuya intención es proteger estos territorios, poniendo en riesgo un sistema natural que nutre a todo un continente y que forma parte de la cadena global necesaria para ayudar a enfrentar los embates del cambio climático.

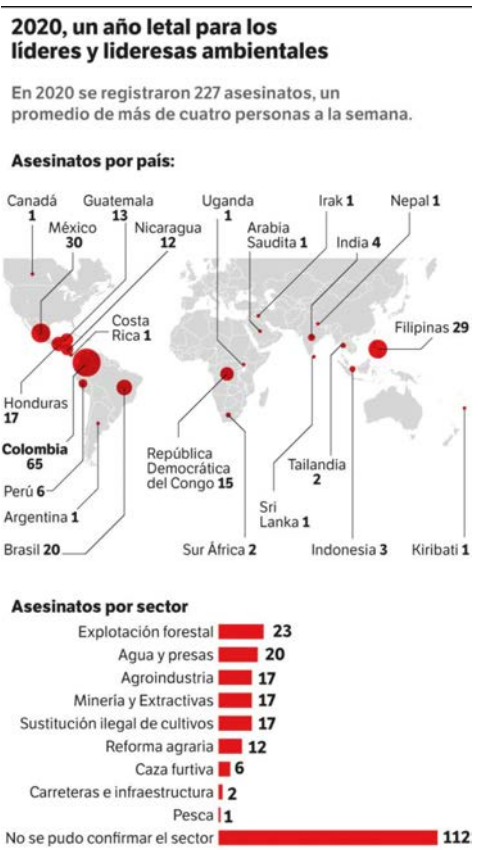
☰ **EL ESPECTADOR** 🔍

Suscríbete | **Iniciar Sesión**

13 sept 2021 - 3:30 a. m.

Colombia es el país más peligroso para defender el ambiente

Por segundo año consecutivo, Colombia lidera la lista de los países en donde es más peligroso defender el medio ambiente. El 2020 fue un año letal en el país, con 65 líderes asesinados. Un tercio de los ataques fueron a personas indígenas y uno de cada diez, a mujeres.



Nota de diario el espectador, septiembre de 2021

La gran biodiversidad de la región, se ve amenazada ante la ambición por explotar las zonas ricas en materias primas, amparados por ese “avance tecnológico”, que contradictoriamente pretende rescatarnos de la presente crisis climática, a costa de esos mismos ecosistemas. Para Antonio Turiel, la lucha por los recursos naturales, pasa por un proceso neocolonial, que pretende mantener en circulación el modelo económico de las potencias industriales, aun a costa de aquellos países donde aun abundan las materias primas

la tentación de que otros países quieran apropiarse de los recursos de un país, se va a dar independientemente de si el país tiene una política decrecentista o no la tiene. Esto ya está pasando. Y, de hecho, si miras los índices de desarrollo económico y humano de muchos países que tienen la maldición de los recursos, que tienen recursos abundantes actualmente, lo que uno ve es que ya están ahí, que no se desarrollan en buena medida para que puedan exportar esos recursos hacia nosotros. (Muñoz Mayoral & Bonastre Farran, 2021)

Las razones que impulsan este proyecto, se deben a los constantes encuentros dentro de los relatos históricos, guiados en diferentes ocasiones a indagaciones sobre este territorio en particular. El encuentro de nodos que se articulan de manera rizomática, se ha encargado de alimentar y expandir un campo de exploración a una zona que puede resultar remota y distante, pero también se busca partir de la idea expuesta por José Roca, director de FLORA ars + natura, quien sostiene que “la única forma de ser internacional es ser profundamente local”.

Ríos Voladores es un proyecto donde se cuestiona la visión de un modelo económico obsesionado con la explotación de materias primas. El dilema de encontrar alternativas a los combustibles fósiles, nos obliga a trasladarnos hacia las “energías limpias”, sin pensar en las implicaciones del desarrollo de nuevas tecnologías, que requieren de grandes cantidades de minerales como el oro, el litio y las tierras raras. Estos recursos, cuyos procesos de extracción resultan altamente destructivos y contaminantes, profundizan las diferencias entre los países prósperos, explotadores y desarrolladores de tecnología, frente los países en vías de desarrollo, sometidos a la explotación de sus recursos.

La intención de Ríos Voladores, es explorar acontecimientos que de algún modo permanecen inadvertidos, buscando la manera de otorgarles nuevas miradas desde otras perspectivas, creando así relatos que pueden leerse desde diferentes contextos. El enfoque de este proyecto se centra en analizar situaciones derivadas de las actuales crisis globales y de como estas se ven reflejadas en los ecosistemas.

4.0.2 Recorrido del páramo.

El paramo de Santurbán es un territorio que abarca aproximadamente 142 mil hectáreas, entre los departamentos de Santander y Norte de Santander, en la Cordillera Oriental de los Andes colombianos. Su altitud oscila entre los 2800 y los 4290 m.s.n.m. aunque su limite inferior se encuentra aun sin una definición clara, dependiente de estudios que aun se encuentran en desarrollo.

las razones que motivan tales indagaciones en este proyecto, se deben a la manera como se han ido encajando diversos elementos que confluyen en esta zona en particular. Una de las fuentes que indujo a este lugar, fue el libro Minería en Nueva Granada, Notas Históricas 1500 – 1810, en una búsqueda sobre los pasos de José Celestino Mutis en lo que actualmente es el territorio colombiano. En este documento, se narran historias a partir de los archivos manuscritos por Mutis, donde se da fe de su recorrido por la zona en busca de las antiguas explotaciones mineras. Fue este proyecto en el que se embarcaría de manera privada, el que lo llevaría hasta allí, años antes de obtener el beneplácito del rey, para realizar su gran proyecto científico, La Real Expedición Botánica del Reino de la Nueva Granada.

Este lugar remoto, se ha convertido en un punto de referencia tanto natural como histórico, pues su rico ecosistema nos permite aprender de una gran cantidad de conocimientos procedentes de saberes ancestrales y de su tradición oral.

La biodiversidad, a pesar de no ser muy exuberante, contiene una gran riqueza en esta zona a más de 3000 m.s.n.m. Este particular ecosistema, depende enteramente de los vientos que transportan la humedad para depositarla en lo alto de la cordillera, donde se originan un enorme numero de reservas hídricas, cuyos afluentes nutren grandes núcleos poblacionales.

Estos territorios ancestrales, se han encargado de preservar una cultura minera que procede de épocas anteriores a la colonización. A pesar de las constantes tensiones que pueden llegar a producir sus tierras, en la región han aprendido a lidiar con diversas problemáticas, ya sea por los flujos migratorios ante los

rumores del hallazgo de una nueva veta de oro, o por los constantes luchas ambientales frente a las compañías multinacionales.

Lo que esta claro, es la posición adoptada por las comunidades de preservar sus tierras, anteponiéndose a intereses de entes foráneos, que pretenden apropiarse de las recursos que les ha pertenecido por generaciones.

El nuevo enfoque da la minería ha llevado a discusiones sobre el cuidado de sus rios, ya que al ser esta región una de las fuentes primarias de este recurso elemental, la extracción de materias primas a gran escala, implicaría la muy probable destrucción de todo un ecosistema y la interrupción del ciclo hídrico alimentado por los ríos voladores.



Panoramica del complejo Lagunas verdes en el Páramo de Santurbán.

4.0.3 Trabajo de campo

Como punto de partida para realizar un recorrido por el territorio, se tomo como referencia la pagina web del municipio de California Santander, en la cual se hacia una alusión al paso de Mutis, donde se expresaba: “según las palabras del Barón Humboldt, fue allí donde se iniciaría la Real Expedición Botánica” .

Tras localizar un mail de la Alcaldía del municipio, se contacto con ellos para saber si poseían algún registro histórico de las afirmaciones presentes en estos documentos y en su pagina web, y si en el municipio habitaban historiadores, botánicos o guardabosques con los cuales se pudiera llevar a cabo un recorrido de la zona.

Mientras obtenía una respuesta de la alcaldía, tuve la oportunidad de realizar una excursión con guías para hacer una primera aproximación al páramo desde la región de Norte de Santander. No es aconsejable realizar el viaje solo ya que es un lugar bastante remoto y desconocía las condiciones de seguridad.

Tras un viaje de varias horas en bus, el proceso de aclimatación y adaptación nos obligaba a permanecer en un refugio próximo al páramo durante 1 noche para evitar los problemas asociados a la altura. A la mañana siguiente, la Jornada inició a las 5 am, la temperatura aproximada era de 4 grados centígrados y se presentaban profusas lluvia. El recorrido estimado de la jornada era en total de 7 horas, 4 horas de camino hasta la parte alta del complejo Lagunas Verdes y posteriormente 3 horas más de descenso.

En este recorrido, la guía pudo explicarnos la importancia de estos territorios, en particular por la gran cantidad de agua que irriga. Desde el principio pudimos encontrarnos grandes arroyos discurriendo de lo alto de las montañas desde varias direcciones. La vegetación es de poca altura, y abundan los pastos.

El páramo posee una delimitación que prohíbe cualquier tipo de actividad agrícola y de ganadería, razón por la cual el estado otorga a las familias que viven allí, subsidios de 180.000 COP (aproximadamente 50€ mensuales por familia) para evitar cualquier tipo de intervención. La precariedad es obvia para la población que habita en condiciones bastante extremas, razón por la cual se ha tratado de implementar el turismo con fines ecológicos, para generar conciencia y promover alternativas económicas que incentiven la preservación.

Eva, nuestra guía, nos hablo sobre la gestión de recursos en la zona y la manera como promueven procesos educativos para fortalecer el arraigo. La falta de oportunidades obliga a muchos a optar por el abandono de la región, abriendo las puertas a procesos de explotación ilegal cuyas consecuencias muchas veces resultan irreversibles. Para Eva, es importante darles herramientas a los jóvenes para que entiendan el valor de su territorio y demostrarles que la preservación de la naturaleza, resultara más beneficiosa a largo plazo comparado con otros modelos económicos.



Familia residente en la delimitación del paramo

En el recorrido hacia la cima de la montaña se pueden observar los frailejones, plantas endémicas de los páramos y de vital importancia para estos ecosistemas, pues recolectan la humedad del aire por medio de sus hojas. Estas plantas ayudan en la regulación de la hidrología pues aprovechan la humedad de las nubes para producir agua por medio de la condensación, absorbiéndola y reteniéndola para cuando llegan las temporadas secas. Dado que el crecimiento de estas plantas es muy lento, (en promedio 1 cm por año), podemos comprender lo difícil que resulta restaurar estos ecosistemas cuando se presenta algún tipo de daño ecológico.

Después del primer acercamiento con el paramo, luego de unos días de mi primer viaje, finalmente el 18 de abril obtuve respuesta de la alcaldía del municipio de California, allí se me recomendaba contactar con Mary Luz Lizcano, lideresa de los mineros ancestrales, quien me guio para poder realizar una segunda visita, pero esta vez en el Municipio de California en Santander. El Viaje se realizo el día 2 de mayo, lo que implico un desplazamiento desde Cúcuta vía bus, hasta el paramo de Berlín en Santander. Luego de 3 horas del primer trayecto, se realizo otro recorrido de 1 hora en bus desde Berlín hasta el municipio de Vetas, ubicado a 3000 m.s.n.m. (este es el municipio más alto de Colombia.) Tras pernoctar por

una noche allí, al día siguiente realice el desplazamiento de 1 hora desde vetas hacia California, este ultimo localizado a 2100 m.s.n.m.

A mi llegada, Mary Luz me informo el cronograma; el primer día realizaría una visita a la finca la mutis, con el profesor Arnulfo. El segundo día se programo una visita al antiguo asentamiento de California donde se encuentran las minas guiado por un grupo de mineros de la zona.

Arnulfo, un profesor de matemáticas radicado en califonia desde 1975, me guio por la rivera del rio hasta la finca la Mutis, cuyo nombre, según la tradición oral de los pobladores de la zona, se debe a que allí residió José Celestino Mutis a su llegada a California (no he encontrado ningún registro que pueda dar veracidad de este hecho). Los restos de la posada aun en pie, siguen siendo habitados a pesar de encontrarse en un estado precario, pero esta siendo reconstruida por sus habitantes.



Restos de la antigua casa donde según los pobladores vivió Mutis

Don Arnulfo también me explico las propiedades de algunas plantas de la región. Al ser también joyero, entiende muy bien el proceso de la extracción del oro en la zona, razón por la cual me hablo del chilco, una planta utilizada anteriormente por los indígenas para el proceso de extracción y lavado del oro mediante el triturado de rocas.

En la tercera jornada de viaje, el grupo de mineros anuló su compromiso, aludiendo inconvenientes personales, aunque quizás se debe a las disputas con las compañías multinacionales que miran con cautela a personas foráneas de la región. Tras la cancelación, Mary Luz me puso en contacto con Javier, un ingeniero que vive en California desde hace varios años. Fue alcalde del municipio en los años 90's y entre sus anécdotas, me cuenta sobre el tiempo que estuvo secuestrado por un grupo insurgente por motivos políticos.

Javier ahora se dedica al barequeo, este oficio consiste en obtener oro de las arenas del río por medios artesanales. Conocedor de la región, defiende el papel de las multinacionales con las que ha trabajado en varias ocasiones. Su posición es la del desarrollo, razón por la cual ve con optimismo que en la zona se creen proyectos productivos más allá del ámbito artesanal.

En nuestro recorrido, me explico el proceso para la búsqueda del oro, los materiales utilizados y la forma correcta de realizar el procedimiento. Básicamente consiste en utilizar la pendiente del río para que esta se encargue de lavar las arenas y depositar las partículas de oro en un paño sintético. Para Javier este es un procedimiento rutinario, observa el río y dependiendo de su coloración, sabe en que momento se depositan residuos de las minas en la parte alta de la montaña, esto le indica el tipo de material que allí podría encontrar. Mira con atención la orilla buscando indicios que por su experiencia, resulta ser una buena locación para empezar con su trabajo.

Tras un proceso de varias horas depositando arena en el canelón (estructura de madera donde se posa el paño sintético), se procede a la separación de las partículas por medio de la concentración gravimétrica de los minerales del producto final del barequeo. En este proceso, el oro comienza a surgir como una arena muy fina que posteriormente se limpia de residuos por medios magnéticos para finalmente proceder a generar una amalgamación con mercurio. Javier se abstuvo de mostrarme esta parte final del proceso, dado que el uso del mercurio se encuentra prohibido para estos procesos artesanales, cuyo uso resulta ser un secreto a voces.



Extracción de arenas del río por medio del barequeo.

Javier también me mostro donde se encuentra la finca la Mutis y me hablo de las razones de las disputas en el territorio. En su opinión, el paramo es un excusa utilizada como medio para torpedear el accionar de las compañías multinacionales y considera que esto podría ayudar a mejorar los procedimientos de extracción de minerales e influir en el desarrollo de la región.

Al terminar mi recorrido por California, tuve la oportunidad de conversar nuevamente con Mary Luz en mi trayecto a Bucaramanga para el regreso a Cúcuta, me hablo sobre la minería artesanal y las razones de su oposición a las multinacionales, además me hablo sobre los procesos que han permitido mitigar los conflictos en el pasado, ya que, en otras regiones, los recursos naturales se han convertido en problemáticas y terminan por degradar la sociedad.

Para ella, la llegada de las grandes compañías ha significado la gloria para unos y la desgracia para otros, pues ofrecen (en apariencia) altas sumas de dinero a los habitantes por sus parcelas. Muchos acceden por ambición o necesidad y abandonan la región, pero una vez se dan cuenta que esa cantidad de dinero no es suficiente para trasladarse a un centro urbano, regresan a la región en condiciones precarias generando una sensación de desarraigo y marginalidad. “California es de los indígenas Chitareros, allí en la parte alta están los vestigios de un cementerio indígena, lo que pasa es que esos predios son de la compañía minera y ellos construyeron allí un helipuerto” (M. Lizcano, Comunicación personal 5 de mayo de 2022). Como manifiesta Fanon (1965):

El colonialismo no se contenta con apretar al pueblo entre sus redes, con vaciar el cerebro colonizado de toda forma y de todo contenido. Por una especie de perversión de la lógica, se orienta hacia el pasado del pueblo oprimido, lo distorsiona, lo desfigura, lo aniquila. (p.192)

Los conflictos por el control territorial siempre están presentes, aunque en general, la zona es bastante tranquila, y en ocasiones ha habido grandes flujos migratorios hacia esta región, cuando corre el rumor de que una nueva veta de oro ha sido encontrada. Mary Luz también cuenta como muchos de los nacimientos de agua que fluyen hasta el río han ido desaparecido, especialmente aquellos en las zonas donde la gran minera se asienta, pero no saben si se debe al desvío de sus cauces, o si es por que las perforaciones generan movimientos de tierra obstruyendo los nacimientos.

4.0.4 Metodología de trabajo y producción

Durante mi viaje a Colombia se realizó una socialización del proyecto con entes culturales tanto de la ciudad de Cúcuta como de Medellín, donde surgió un interés por llevar a cabo exposiciones a partir de las exploraciones realizadas. Durante los meses de septiembre y octubre de 2022 se realizó la primera muestra denominada Paisaje de Acontecimientos en la Cámara de Comercio de Medellín y se planteó una posterior muestra que se llevara a cabo en El Museo de Norte de Santander en Cúcuta durante el 2024 una vez concluida la tesis.

Este viaje permitió la recolección de material físico y audiovisual, para la configuración de una propuesta que involucran el dibujo, la pintura, estrategias efímeras y el video, por medio de las cuales se abordan situaciones derivadas de los estados del agua, como la congelación, deshielo y evaporación. A partir de estos fenómenos, mi interés se ha centrado en la manera como se transforma el paisaje mediante la erosión y la sedimentación, ya sea a partir de procesos naturales, o producto de la intervención humana.

Los primeros bocetos realizados, corresponden a ejercicios pictóricos en los cuales se representan aproximaciones a estos paisajes. Posteriormente se realizaron nuevas piezas sobre papel, mediante el uso de tintas con la técnica

de la aerografía sobre superficies mojadas. La aerografía, al ser una técnica que recurre al aire comprimido, le da a la pintura un carácter difuso, espectral, que se corresponde con estas atmosferas cargadas de humedad propias de las zonas de los paramos, en las que las formas se desvanecen eliminando puntos de referencia.

Otro de los desarrollados corresponde a una acumulación de sedimentos, a partir de pintura sobre papel o lienzo que se cubrirá con varias capas de imprimante, cuya repetición hará desaparecer la imagen. Posteriormente esta será erosionado por medio de lijas, dejando surgir fragmentos que configurarán una especie de palimpsesto, que, en la capa solida del imprimante, se convierte en un tipo de fósil de esas representaciones pasadas. Las imágenes de referencia utilizadas en este proceso, se corresponden con las ilustraciones botánicas de José Celestino Mutis, durante la Real Expedición Botánica, pero ahora, en vez de aparecer las plantas como entes aislados y desarraigados del paisaje, se entremezclan configurando un nuevo territorio ambiguo.

Los proceso pictóricos me llevo a indagar sobre la idea de el agua como soporte, razón por la cual, se realizaron pinturas a base de tintas sobre superficies de hielo. Estas, manifestaban ese delicado equilibrio en torno a la preservación de estos ecosistemas, en los cuales, los cambios en la temperatura del ambiente, hacían desvanecer lentamente estas representaciones hasta hacer irreconocible el paisaje representado, de esta manera, la idea de la desaparición se encontraba siempre presente hasta el momento en que el hielo se convertirse en un charco de agua con tinta. Tras su evaporación, quedaba tras de si el sedimento de ese paisaje, representando de una manera abstracta una capa de sedimento que se correspondería con una era geológica, una representación ficticia de un futuro de ese paisaje alterado por los constantes cambios en el ecosistema.

También se llevaron a cabo pruebas a partir de materiales solubles en agua, para la realización de obras efímeras cuyo resultado se presento a partir de video. Una de las piezas elaboradas consistía en crear mediante el procedimiento de costura manual, una replica de la planta típica de la región de los paramos, el frailejón, posado sobre una superficie congelada, la cual tras los cambios de

temperatura se comienza a derretir, haciendo que el material se disuelva. De esta manera se configura una reflexión en torno a la idea de la desaparición, producto de la intervención directa o indirecta de los ecosistemas.

La idea de la desaparición toma una especial relevancia a partir del concepto del accidente desarrollado por Paul Virilio, remitiéndonos a esa necesidad imperante de nuestras sociedades avanzadas por los entornos naturales y sus recursos, lo que pone en riesgo ecosistemas vitales para lidiar con problemáticas asociadas con la actual crisis climática.

El uso de materiales de tipo acuoso como tintas acrílicas, ha permitido la realización de diferentes registros temporales, a partir de representaciones de estos territorios que, mediante el video, plantea ficciones de estas realidades comprendidas por largos periodos geológicas, cuyas transformaciones avocan a la desaparición. Los estados del agua presentes en estos ecosistema, motivaron la realización de una serie de dibujos sobre una superficie de hielo que se deshacía lentamente. La tinta del dibujo finalmente se va posando sobre una superficie de papel en la cual queda el sedimento, a la vez que el proceso de su desaparición quedaba registrado en video. La obra se planteó como una video proyección en gran formato acompañado de los registros de sedimento en papel.

Entender el funcionamiento de otros modelos sociales en apariencia precarios, le saca a la luz para darles un sentido de prioridad, permitiéndonos entender sus falencias y fortalezas, frente a los discursos hegemónicos que normalmente suelen ver las problemáticas, desde las perspectivas de las crisis del primer mundo. Para Antonio Turiel estos últimos serán quienes deberán afrontar con mayor fuerza el caso de una debacle global, entendiendo que su alto nivel de confort será el mas afectado por un impulso decrecionista frente a las implicaciones de la perdida de algunos privilegios. Por su parte, las comunidades de estas remotas áreas, quizás nunca lleguen a tener esta visión apocalíptica, pues han aprendido a valerse con los pocos recursos que le provee su tierra.

El llamado a la acción de los países industrializados para defender a las comunidades mas vulnerables, termina por convertirse en un eufemismo de

discursos colonialistas, ofreciendo pequeñas soluciones a costa de un alto costo ambiental. Por eso, la realización de estos procesos de producción artística, se presenta no solo como una conclusión de esta tesis, si no como una oportunidad para abrir nuevos caminos de investigación, pues estimula nuevas inquietudes y procesos de formalización como respuesta. El arte nos proporciona una mirada especulativa, induciéndonos a afrontar la realidad de una manera crítica, frente a las perspectivas de nuestro futuro, donde la comprensión de estos cambios, requiere de una pedagogía teórica pero también aplicada, para lograr una interiorización de todas estas inquietudes.

Roca con sedimento de oro extraída del río California en Santander, Colombia





Oro extraído por concentración gravimétrica

0.9 gramos de oro amalgamados con mercurio





Lienzo imprimado y pan de oro bruñido con piedra de ágata

Procesos en estudio con tintas acrílicas, lienzo y pan de oro.







Lagunas Verdes, Páramo de Santurbán a 4500 M.S.N.M.

Procesos en estudio con tintas acrílicas, lienzo y pan de oro.





Lienzo imprimado y pintado con tinta acrílica.

Frailejones de páramo.





Horror Vacui. tela soluble sobre superficie de hielo (video), 2022





Horror Vacui. tela soluble sobre superficie de hielo (Capturas de video), 2022

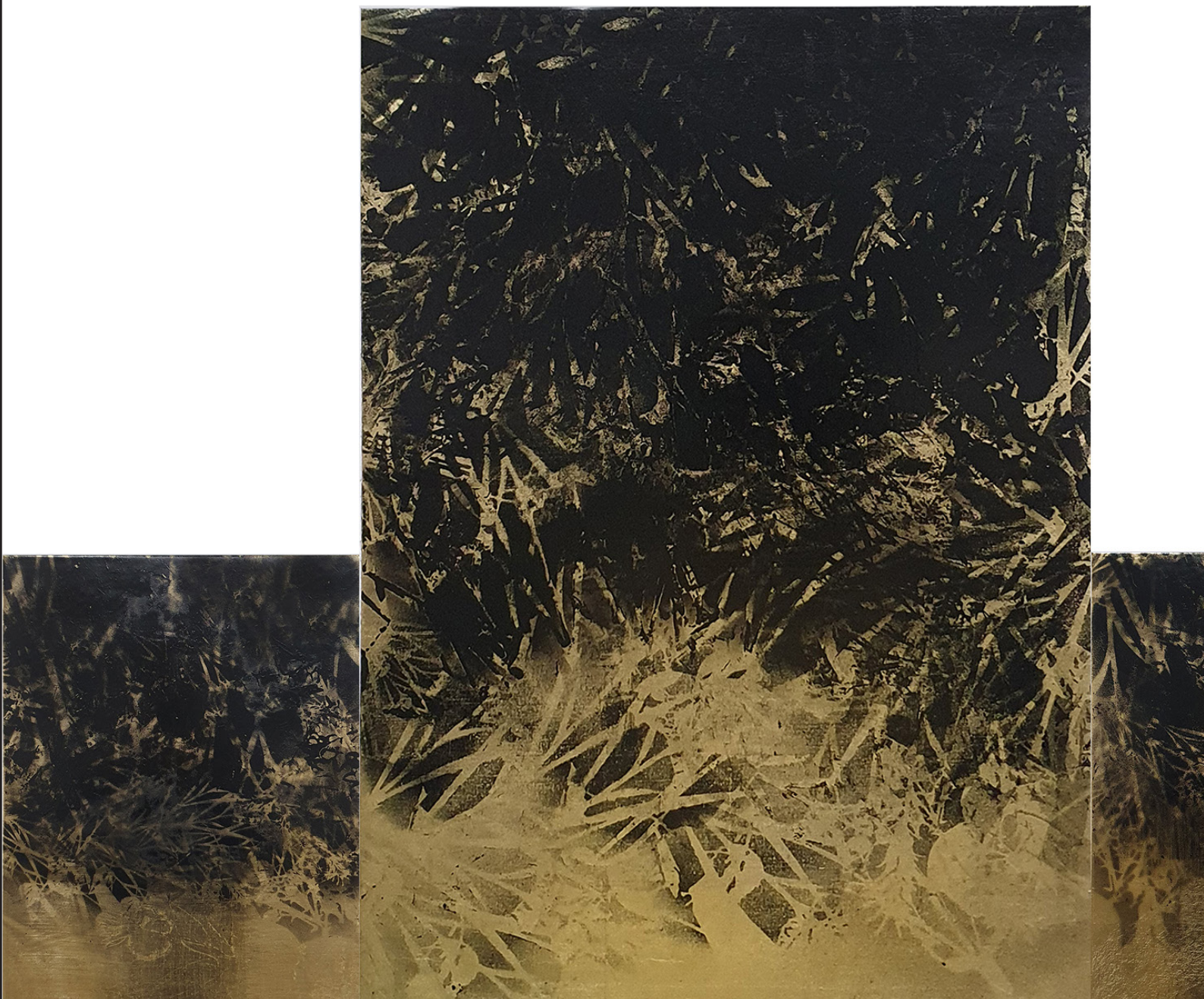




Eratema 0, pintura con tinta sobre superficie de hielo (video), 2022



Eratema 0, pintura con tinta sobre superficie de hielo (capturas de video), 2022





Landscape. pan de oro y tinta acrílica sobre lienzo, 2022





Paisaje de Acontecimientos, montaje en Cámara de Comercio de Medellín - Colombia. 2022





5.0 CONCLUSIONES

La tarea de encarar una tesis doctoral en producción artística, implica una gran cantidad de retos para la que quizás muchos crean no estar preparados. La necesidad de generar una escritura consistente, por momentos resulte ser una tarea engorrosa y frustrante, si tenemos en cuenta que sus dinámicas, dista mucho de una realidad a la cual estamos habituados, en donde las expresiones se consolida mediante la formalización. Esto no quiere decir que una obra carezca de elementos teóricos, pues esta se ha alimentado de experiencias, recursos creativos, documentales y experimentales, concatenados en un punto y momento exacto implicando la posibilidad de dar nuevos significados, adaptables a contextos culturales, sociales o políticos en un momento determinado.

Desde la experiencia personal, dedicar tantas horas a la investigación genera una especie de vacío en torno a la formalización, que, permiten desprenderse de procesos establecidos a través los hábitos de creación. Sin embargo, este lapso de tiempo implica también grandes retos, fomentando y fortaleciendo el carácter y la resiliencia para un desarrollo del ámbito profesional a futuro.

Al ser la producción artística el área principal de interés de esta tesis, el enfoque ha sido el de exponer proyectos referenciales, que permitan ampliar las perspectivas de un público, que quizás no posea las herramientas indicadas para realizar una aproximación al arte contemporáneo. Por otra parte, las disertaciones, cuestionamientos, validaciones y opiniones surgidas en esta investigación, son una aproximación a diversos enfoques, de cuyo potencial creativo, se espera, puedan enriquecer y ayudar en el desarrollo de nuevos proyectos.

A través de las indagaciones expuestas en los capítulos anteriores, no se pretendía alcanzar un cierre definitivo en esta tesis, pues reconozco las limitaciones a la hora de explorar la pluralidad y complejidad de los temas abordados. Espero, esta sea una oportunidad para los nuevos artistas, de encontrar referencias que les permitan encaminar sus prácticas, enfocadas en un análisis de diversos factores sobre la violencia y las relaciones de poder, influyendo positivamente en la construcción de su modelo de investigación y creación, generando de manera humilde nuevas aportaciones a partir diferentes contextos.

El profundo interés acerca de las problemáticas relacionadas con este tema, plantearon nuevas preguntas acerca de la necesidad de encarar estas discusiones también desde de la perspectiva de las practicas artísticas. De esta manera, se puede establecer un encuentro reflexivo permeable a diversos estamentos de la sociedad, enfocado en aquellos cuyo acceso a recursos como la educación, implica en muchas formas un reto intelectual, que termina convirtiéndose en una barrera y segregando a partir del conocimiento.

Uno de los elementos centrales de esta tesis, tiene una conexión profunda con la ilusión, conformando un eje conductor el cual nos guiara desde la experiencia hacia la practica en escenarios donde se mezclan lo real y lo ficticio. Podemos destacar como, desde diferentes formatos de producción, se formulan preguntas a través de fenómenos como la ausencia, que claramente se concatena con dinámicas en un limbo en la percepción de la realidad y lo ilusorio; ya sea desde las manifestaciones etéreas como en la obra *Aliento* de Oscar Muñoz, o mediante la transmisión de la energía vital producto de la interacción con los espacios en *Rubbing / Loving* de Do Ho Suh, o en la obra *Lo que queda del día* de Mona Hatoum, donde a partir de fragmentos se reconfiguran las formas de objetos ya inexistentes. En el recorrido por cada uno de los trabajos expuestos de estos artistas, se abordan escenarios desde la complejidad de cada uno de sus contextos, donde se experimentan diferentes tipos de sensibilidad, encarnando la violencia desde diferentes grados de sutilidad, para hacer más ameno el procesamiento de estos encuentros sin perder su impronta. Esta percepción de lo ilusorio, se conecta a la vez con la idea de lo siniestro, que «constituye condición y limite de lo bello», encarnado en la «revelación de aquello que debe permanecer oculto». (Trías, 2006, p.33)

La ilusión, también aparece como un elemento desencadenante de cambios de percepción, aprovechando su poder de engaño en la construcción de narrativas. Aquí debemos resaltar, el papel de los estamentos comunicacionales en el abordaje de temas de la cotidianidad, para el establecimiento de narrativas en pro de un bien común, que muchas veces no se corresponde con las necesidades de las sociedades. Estas estrategias, se centran en manipular y distorsionar mediante sesgos ideológicos, para mantener la confianza en un

sistema económico y político que se desquebraja exhibiendo sus falencias.

Por eso se buscaba concienciar sobre factores naturalizados a través de los mecanismos que se rige la violencia, para hacerlos visibles y desarticular conductas que de manera empírica son recurrentes. Esto implica encarar el funcionamiento de los medios masivos de comunicación, que se convierten en factores determinantes del comportamiento de masas para alienarlas y mantener el Statu Quo. Es a partir de allí, donde la obra de Jenny Holzer, desafía las percepciones convencionales y cuestiona las estructuras de poder al presentar declaraciones directas y provocativas en lugares públicos. Este uso del lenguaje invita a la reflexión y fomenta el cuestionamiento de las normas establecidas, reivindicando el papel de los individuos en la sociedad, para reconfigurar discursos hegemónicos, revirtiéndolos y adaptándolos a realidades más terrenales, que puede llevar a un mayor reconocimiento de las injusticias.

El abordaje de estos temas desde la perspectiva del arte, nos permite desenmascarar la manera como el modelo económico ha influido en nuestro comportamiento en las sociedades, a través del consumo y la explotación. Asimismo, se ha profundizado en la manera como se implementan estrategias disuasivas, generando campañas de blanqueamiento en los grandes conglomerados económicos, tergiversando la realidad acorde a los intereses del mercado, eximiéndolos de su responsabilidad y endilgándosela a los consumidores finales. Lo anterior, puede verse manifestado a través del trabajo de The Yes Men, quienes desempeñan un papel crucial en la formación de la opinión pública, mediante la construcción de narrativas complejas, ridículas e inverosímiles, apropiándose de el mismo lenguaje del marketing institucional de grandes compañías. De esta manera, exponen las verdades ocultas del modelo económico, que proyecta siempre una actitud positiva e idílica; mediante el sarcasmo y los eufemismos, se pone en evidencia que, cuando de intereses económicos se trata, hacer el bien no siempre es visto como algo correcto.

Ante estos escenarios, resulta importante asumir el arte desde dinámicas donde se implican la visualización, el juego, la experimentación o la meditación, que se convierte en una experiencia inmersiva eliminando esa barrera que le separa

de la realidad. De este modo, se construyen herramientas para permitir afrontar de una forma menos convulsa, las cataclísmicas versiones de los medios tradicionales, donde la acumulación de información anula la capacidad crítica, ante la ausencia de un filtro que permita discernir entre lo real y lo ficticio.

La narrativa construida para un mundo mejor, encubre nuevos modelos coloniales a partir del desarrollo tecnológico, adoptando el lenguaje de un futuro esperanzador, sin tener en cuenta que implicaran arrasar con los ecosistemas vulnerables para explotar sus recursos, poniendo en riesgo nuestra propia existencia.

La relación que se ejerce desde el modelo económico frente al paisaje, siempre ha sido de subordinación, por lo cual este se convierte en factor de discordia, al momento en que a este se le encuentra un valor estratégico. Esta relación colonial que aun perdura, se convierte en desencadenante de conflictos armados, donde la vida se convierte en moneda de cambio, ante el establecimiento de lo que Mbembe denomina la necropolítica, o el poder de los estados en la gestión de la vida y la muerte.

La propuesta de Clemencia Echeverri nos aproxima a esa realidad difusa, donde se funden mitos, tradiciones culturales y la historia, para dar sentido a un pasado convulso en medio de regiones silenciadas por los conflictos armados. Allí donde la naturaleza es el principal testigo de las atrocidades humanas.

También se han abordado fenómenos de marginalidad, migración y exilio, que son consecuencia tanto de los conflictos armados, como de la transformación de los ecosistemas debido a la crisis climática. Desde esta perspectiva, Kawamata desafía la narrativa convencional de la planificación urbana y la propiedad privada, alentando a reconsiderar las relaciones de poder, arraigadas en entornos urbanos cada vez más marginales y excluyentes. Del mismo modo, adoptara una posición frente a nuestro rol con respecto al paisaje, estableciendo una crítica feroz desde el enfoque de lo que identificamos como catástrofes humanitarias, que en realidad son una consecuencia de nuestra intervención de los entornos y la alteración de los equilibrios naturales.

Finalmente, Olafur Eliasson nos hará retornar la mirada al paisaje desde el reencuentro con imaginarios naturales, a partir de las experiencias que constituyen un entrecruzamiento entre su pasado y presente para visualizar un panorama futuro en busca de revertir nuestra huella antropozoica.

Estas conexiones con los ecosistemas vulnerables, fue lo que me llevo hasta el Páramo de Santurbán en los Andes colombianos, para entablar contacto con comunidades ancestrales, quienes deberán lidiar con la destrucción de sus territorios, sin tener si quiera acceso a recursos tecnológicos que les beneficien. Esta relación entre colonos y nativos, se transforma en una confrontación, alimentando conflictos armados cada tanto tiempo, cuando un nuevo recurso crucial emerge de esas tierras remotas. La discusión sobre el desarrollo tecnológico, genera una gran cantidad de paradojas, pues entendemos que este es crucial para el avance de la sociedad, pero también es necesario avanzar en discusiones sobre los riesgos que esto implica para establecer mecanismos de mitigación. Por eso, el proyecto Rios Voladores aportaba una mirada desde la distancia, en otros contextos que le son ajenos, para otorgarle la oportunidad de ser visibilizados desde otras perspectivas, que activen el interés por encontrar mecanismos de restauración que ayuden a su conservación.

Las obras realizadas durante el periodo de esta tesis, aportan nuevas aproximaciones, que se articulan desde una visión del paisaje natural, frente a las perspectivas de una sociedad que muchas veces es completamente ajena a estas realidades, pero cuya mutua dependencia es vital, tanto si es en beneficio de las comunidades que lo habitan y protegen, tanto como por aquellos que se encuentran interconectados a los mecanismos naturales que alimentan los flujos planetarios y que en la estrechez de miras de los modelos económicos, solo son tenidos en cuenta mientras otorguen beneficios económicos sin importar las consecuencias a futuro.

Es a partir de estas miradas que se pueden ayudar a establecer modelos comunicacionales, que abran nuevas posibilidades desde la multidisciplinaridad, entendiendo los procesos creativos, como oportunidades que enriquecen el análisis crítico a partir de la investigación y la experiencia.

REFERENCIAS

BIBLIOGRAFIA

Arendt, H. (2018). Sobre la violencia (C. Criado (ed.); Tercera edición, ...) [Book]. Alianza Editorial.

Bachelard, G. (1975). La Poética del espacio (E. de Champourcin (ed.); 2a ed., edición). Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (1978). El Agua y los sueños, Ensayo sobre la imaginación de la materia. Fondo de Cultura Económica.

Banco de la republica & Malagon, M. M. (2019). Liminal. Clemencia Echeverri (pp. 14–61). Banco de la republica.

Barthes, R. (2009). La Cámara lúcida. Paidós.

Baudrillard, J. (1991). la transparencia del mal.. anagrama.

Baudrillard, J. (2020). Cultura y simulacro. Kairós.

Bauman, Z. (2017). Retrotopia. Paidos.

Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Itaca.

Benjamin, W. (2008). Sobre la fotografía. Pre-Textos.

Bichlbaum A., Bonanno, M.& Spunkmeyer B. (2004) The Yes Men: the True Story of the End of the World Trade Organization. Disinformation

Chomsky, N. (2012). La (Des)educación. Crítica.

Chul Han, B. (2016). Topología de la violencia. Herder.

Eco, U. (1986). La Estrategia de la ilusión. Lumen.

Eisenhower, D. D. (1953). Dwight Eisenhower: "Atoms For Peace" . Educational Video Group.

Eliasson, O. (2012). Leer es respirar, es devenir. Editorial Gustavo Gili.

Fanon, F. (1965). Los Condenados de la tierra (J.-P. Sartre (ed.); 2a ed.). Fondo de Cultura Económica.

Fisher, M. (2016). Realismo capitalista : ¿no hay alternativa? (C. Iglesias & P. Aguirre. Caja Negra.

Foucault, M. (1978). Vigilar y castigar (SIGLO XXI (ed.); 3a ed.).

Gausa, M., Martínez del Corral, L., & Eliasson, O. (2006). caminos de naturaleza, Olafur Eliasson. Fundación Telefónica: La Fabrica.

Giraldo, S. A. (2017). La imagen Ardiente, Clemencia Echeverri. Ministerio de Cultura de Colombia.

Guaraca, J. (1999). Colombia y las FARC-EP : origen de la lucha guerrillera (L. A. Matta Aldana (ed.)) [Book]. Txalaparta.

Hidalgo Pellerano, A., & Schele Stoller, E. (2022). Estética de lo siniestro: aproximaciones desde el arte, la literatura y la filosofía (RIL editores (ed.)) [Book]. RIL editores.

Jiménez, C., Olmo, S., Alvarez, L., Rodríguez, M. I., & Muñoz, O. (2009). Documentos de la amnesia (S. B. Olmo, L. Alvarez, M. I. Rodríguez Aguilar, O. Muñoz, & C. Jiménez Moreno (eds.)) [Book]. MEIAC.

Klein, N. (2012). La Doctrina del shock : el auge del capitalismo del desastre (1a ed). Paidós.

Martínez Rosario, D. (2013). La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo. Universidad Politecnica de Valencia.

- Mbembe, A. (2011). Necropolítica. Melusina .
- Orchard. (1997). Tadashi Kawamata: field work. Cantz
- Prego Reboredo, R. (2019). Las tierras raras. CSIC.
- Saborit, P. (1997). Anatomía de la Ilusión. Pre-textos.
- Said, E. W. (2013). Reflexiones sobre el exilio. Debolsillo.
- Sontag, S. (1981). Sobre la fotografía. EDHASA.
- Sontag, S. (2015). Contra la interpretación y otros ensayos. Penguin Random House.
- Sontag, S. (2018). ante el dolor de los demás. Debolsillo.
- Städtische Kunsthalle Recklinghausen. (1995). Kawamata: Kunsthalle Recklinghausen 7. Mai bis 2. Jul. 1995. Kunsthalle Recklinghausen.
- Trías, E. (2006). lo bello y lo siniestro. Penguin Random House.
- Turiel Martínez, A. M. (2020). Petrocalipsis : crisis energética global y cómo (no) la vamos a solucionar. Alfabeto Editorial, S.L.
- Valderrey, E. (2017). Disurbia, acupunturas del territorio. Universitat de Barcelona.
- Virilio, P. (1988). Estética de la Desaparición. Anagrama.
- Virilio, P. . (1997). Un Paisaje de acontecimientos. Paidós.
- Virilio, P., & Baj, E. (2010). Discurso sobre el horror en el arte. Casimiro.
- White, M., Chave, A., Shibli, A., & Solnit, R. (2017). Mona Hatoum: Terra infirma. the Menil Collection.

Zizek, S. (2013). Sobre la violencia : seis reflexiones marginales (A. J. Antón Fernández (ed.); 1a ed. en) [Book]. [Espasa].

WEBGRAFIA

Adler, J. (2018). Estética de la ruina: la potencia de los vestigios en el arte contemporáneo [Article]. INDEX Revista de Arte Contemporáneo, 5, 92–101. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i04.93>

Akira, T. (2002). Mono-ha and Japan's crisis of the modern [Article]. Third Text, 16(3), 223–236. <https://doi.org/10.1080/09528820110160664>

Arendt, H. (2018). Sobre la violencia (C. Criado (ed.); Tercera edición, ...) [Book]. Alianza Editorial.

Barría Chateau, H. (2020). Locus Suspectus: sobre lo siniestro en la arquitectura de Alfredo Jaar. Revista 180, 45, (38-47). https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-669X2020000100105&script=sci_arttext

Bleichmar, D. (2010). El imperio visible: la mirada experta y la imagen en las expediciones científicas de la Ilustración [Article]. Cuadernos dieciochistas, 9, 21-47. <https://revistas.usal.es/dos/index.php/1576-7914/article/view/7007>

Chomsky, Noam. (2004). Fabricando el consenso: El control de los medios masivos de comunicación. Buenos Aires. <https://lascampanas.files.wordpress.com/2012/03/chomsky-fabricando-el-consenso.pdf>

Chouati, Y. (2021). La Ficción del Exilio: la Poética como Estrategia Narrativa en la Obra de Mona Hatoum [Article]. Barcelona research art creation, 9(1), 83–99. <https://doi.org/10.17583/brac.2021.4233>

Feroldi, G. (2022, 17 de mayo). When the recycling of wood and the concept of protection collides: Tadashi Kawamata. Lampoon. <https://www.lampoonmagazine.com/article/2022/05/17/tadashi-kawamata/>

Echeverri, C. (2023). Clemencia Echeverri estudio [web]
<https://www.clemenciaecheverri.com>

Gerig, M. (2021). El retorno de la Trampa de Tucídides: la Gran Estrategia de Estados Unidos y China frente a la disputa hegemónica desde la perspectiva de la economía política de sistemas-mundo [Article]. *Geopolítica(s) : Revista de Estudios Sobre Espacio y Poder*, 12(1), 99–122. <https://doi.org/10.5209/geop.68341>

González Moreno, M. & Rivero Moreno, L. (2019). JENNY HOLZER [Bookitem]. In *Comunicación, género y educación* (1st ed., p. 122). Dykinson. <https://elibro-net.sire.ub.edu/es/ereader/craiub/118137>

Green Peace (2019, enero). La crisis global de los residuos nucleares. <https://es.greenpeace.org/es/wp-content/uploads/sites/3/2019/01/DOCUMENTO-DE-SINTESIS.pdf>

Gutierrez-Mora, D. (2022). Mi piel, otro paisaje. Deslocalización de significados en el territorio a través de una obra de Jenny Holzer [Article]. *Barcelona Research Art Creation*, 10(2), 92–108. <https://doi.org/10.17583/brac.8256>

IAEA. (2018, enero). Status and trends in spent fuel and radioactive waste management. IAEA Nuclear Energy Series https://www-pub.iaea.org/MTCD/Publications/PDF/P1799_web.pdf

Iglesias, A. (2021, 29 de noviembre) Antonio Turiel: “La escasez de materiales es una estaca en el corazón de la transición energética”. CSIC <https://www.csic.es/es/actualidad-del-csic/antonio-turiel-la-escasez-de-materiales-es-una-estaca-en-el-corazon-de-la>

Jalife- Rahme, A. (2021, 31 de octubre). Gazprom cubrirá un tercio del incremento del gas mundial // Bill Gates aboga por plantas nucleares. *La Jornada* <https://www.jornada.com.mx/2021/10/31/opinion/014o1pol>

Jarque, V. (2007). Las palabras de Jenny Holzer. [Jenny Holzer’s words.] [Article]. *Arte y parte*, 71, 50–59. <https://web-p-ebsohost-com.sire.ub.edu/ehost/pdfviewer/>

pdfviewer?vid=0&sid=7f8a3576-e484-4a14-8aff-0bfd663eecbe%40redis

La Vanguardia Barcelona. (2022, 3 de enero). ¿Nucleares y gas son “verdes”? Los motivos de la polémica en Europa. La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/economia/20220103/7965649/centrales-nucleares-gas-verde-taxonomia-bruselas-europa-energia.html>

Luque Moya, G. (2018). Sobre mi cadáver». Un análisis sobre el papel del cuerpo en la obra de Mona Hatoum / «Over my dead body». An Analysis about the Role of Body in Mona Hatoum's Work [Article]. *Asparkía : investigación feminista*, 33(33), 133–149. <https://doi.org/10.6035/Asparkia.2018.33.8>

Méndez Llopis, C. (2013). El espacio de la inmaterialidad: Del ocultamiento a plena vista de Olafur Eliasson [Article]. *El artista : revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 10, 131–139. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4685512>

Muñoz Mayoral, G., & Bonastre Farran, L. (2021). Entrevista a Antonio Turiel Martínez [Article]. Universitat de Barcelona. <https://revistes.ub.edu/index.php/audens/article/view/34228>

Rockström, J., Steffen, W., Noone, K., Persson, Å., Chapin, F. S. I., Lambin, E., Lenton, T. M., Scheffer, M., Folke, C., Schellnhuber, H. J., Nykvist, B., de Wit, C. A., Hughes, T., van der Leeuw, S., Rodhe, H., Sörlin, S., Snyder, P. K., Costanza, R., Svedin, U., ... Foley, J. (2009). Planetary Boundaries [Article]. *Ecology and Society*, 14(2), 32. <https://doi.org/10.5751/ES-03180-140232>

Sosa Sánchez, R. (2015). El abandono de los medios tradicionales de representación: los nuevos códigos expresivos utilizados por las mujeres artistas [Article]. *Cuestiones de Género: De La Igualdad y La Diferencia*, 10, 456–469. <https://doi.org/10.18002/cg.v0i10.1400>

The Yes Men. (s.f.). What's “laughtivism”? <https://theyesmen.org/about#faqit18>

Thorleif, M., & Eliasson, O. (2015). ICE, ART, AND BEING HUMAN BY. <https://olafureliasson.net/read/ice-art-and-being-human-2015/>

VIDEOGRAFIA

Art21. (2016, 9 de diciembre). Do Ho Suh: "Rubbing / Loving"
[Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9BpBZsKjvD4>

Blanton Museum of Art. (2022, 15 de abril) BLANTON CURATED CONVERSATIONS - Artist Talk with Oscar Muñoz [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=ai_L1urzJdg

BoschStiftung. (2022, 20 de abril) How Can Art and Activism Work Together? | Talk with Kumi Naidoo, Olafur Eliasson and Molly Fannon
[Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Nwt0PwV-PpY&t=5s>

DeGraaf, John. [KCTS9]. (2014, Abril 16). The Whole World Was Watching
[Video]. YouTube. <https://youtu.be/ovDNI3K5R7s>

Donato Nobre, A. [TEDx Talks]. (2011, marzo 15). There is a river above us
[Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=01jYiXbpnoE>

Duzán, M. J. (2021, 8 de abril). Apocalipsis: así acabamos el agua [Video].
YouTube. <https://www.youtube.com/@MariaJimenaDuzanOficial>

Geography Video. (2012, 5 de agosto). "The Yes Men" comedy satire the W.T.O. World Trade Organization [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hmuF3SJhWI>

Louisiana Chanel. (2014, 26 de noviembre) Olafur Eliasson InterviewARiverbed Inside the Museum. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZLUX3AI2Uic>

MIT List Visual Arts Center (2019, 8 de marzo) Artist Talk by Olafur Eliasson
[Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=dcVH1tia4I4&t=795s>

Museo de Antioquia. (2013, 11 de enero). Protografías, de Oscar Muñoz. [Video].
Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=AWt726KeTts>

Rolling Stone. (2015, 12 de Junio). Watch the Yes Men Impersonate Shell, Make 'Last Ice-berg' Snow Cones. [Video]. YouTube. <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-news/watch-the-yes-men-impersonate-shell-make-last-iceberg-snow-cones-39641/>

Studio Olafur Eliasson. (2019, 6 de diciembre) Systemic Change and Social Tipping Points: a conversation between Olafur Eliasson and Katherine Richardson [Video]. Vimeo.<https://vimeo.com/377794926>

The yes Men. (2012, 24 de octubre). The Yes Men vs. the U.S. Chamber of Commerce[Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=flsNwCIU1dI>

The Yes Men. (2018, 6 de diciembre). The Horribly Stupid Stunt (Which Has Resulted In His Untimely Death) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=40q4cPNXfF0&t=1179s>

Tidus Coop.(2019, 17 de septiembre) Into eternity : a film for the future (M. Madsen & L. Lense-Møller) [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=ayLxB9fV2y4>

zink055. (2010, diciembre 10). The Yes Men Fix The World, P2PEdition FULLMOVIE [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OazUh0Ym8rc&t=2185s4>

