

Sonia Vargas Martínez (Universidad Nacional de Colombia) [sopvargasma@unal.edu.co](mailto:sopvargasma@unal.edu.co)

### ***Analítica para la musealización del conflicto armado en Colombia***

Esta ponencia toma como referencia el denominado *boom* de la memoria o Giro memorialista, una necesidad (y hasta obsesión) global y nacional por la consignación o almacenamiento de la memoria cultural (Huyssen 2002, Guash, 2014). El cuál desde los años 80 ha activado numerosas exposiciones artísticas a nivel internacional, siendo cada vez más recurrente en países de América Latina, como estrategia para visitar el pasado, dadas las múltiples situaciones de violencia política, dictaduras militares, conflictos armados, entre otros hechos. Colombia participa de ese escenario desde hace más de una década, con múltiples exhibiciones artísticas sobre la memoria del conflicto armado, hoy en efervescencia tras la firma de los Acuerdos de paz (2016) suscrito por el Gobierno colombiano, bajo la presidencia de Juan Manuel Santos y la guerrilla Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, Ejército del Pueblo (FARC-EP), cuya intención es construir una nueva narrativa de la nación.

Presentaré a continuación algunas apuestas metodológicas y epistemológicas relacionadas con una investigación doctoral en curso<sup>1</sup>, la cual centra sus análisis en exposiciones institucionales sobre la memoria del conflicto armado en Colombia, poniendo de relieve la *musealización* como un dispositivo de visibilidad y como una máquina afectiva.

Desde la *musealización* busco abrir otras preguntas y plantear otros abordajes al estudio de la construcción de memoria del conflicto armado en Colombia, como respuesta las corrientes dominantes celebratorias, centradas en el análisis de obras de arte y de imágenes que representan la violencia, como lo hacen la Historia del arte o de prácticas artísticas y su poder sanador, como lo hacen los postulados de la psicología y el apoyo psicosocial. Desde estos campos se ha otorgado un marco de legibilidad particular al arte; situación evidente en la reiteración de nociones como resiliencia, superación del trauma, sanación, etc. Ambas aproximaciones se han entendido tanto, al punto de llegar a ser casi la *lengua oficial* de los estudios de la memoria en el contexto colombiano.

En consecuencia, esta apuesta se sitúa en el campo de los Estudios Artísticos (EA) y reclama estrategias de producción de conocimiento sensible, que vinculan los sentidos, los

---

<sup>1</sup> La investigación se titula: *Políticas sentimentales. Analítica de la musealización del conflicto armado en Colombia*.

afectos/emociones/sentimientos, así como el despliegue de apuestas críticas. Los EA son considerados en construcción permanente, de carácter fronterizo e inter y trasdisciplinar, por convocar distintos diálogos interepistémicos entre Estudios Culturales, Estudios Visuales, Estudios Feministas, Estudios Decoloniales, entre otros.

### ***Analítica de la musealización***

El primer reto metodológico y epistemológico en esta investigación consistió en posicionar la *musealización* como vía para un análisis que diera cuenta de la complejidad o de las distintas dimensiones que componen las exposiciones sobre la memoria del conflicto armado en Colombia. Por esta vía y desde una perspectiva crítica, inicié por apartarme de la definición institucional de musealización ofrecida por el ICOM (Consejo Internacional de Museos), como proceso de selección, tesaurización y presentación de objetos museales y propuse una significación plástica y maleable de esta, como categoría provisional que pasa por las teorizaciones de autores como Andreas Huyssen (2002) quien la entiende como mercantilización y espectacularización de la memoria y por la apuesta de Juan Carlos Arboleda y Milton Danilo Morales Herrera (2016), para quienes esta participa en la realización de un relato épico y verdadero que no da cuenta de la magnitud del conflicto interno colombiano.

Desde ahí posiciono la *musealización*, como una serie de prácticas selectivas, institucionales, visuales, discursivas, retóricas, corporales, afectivas y morales, que centran la presencia de lo visual para la construcción de una nueva narrativa de la nación en Colombia, que se encamina hacia la paz y la reconciliación del país.

A través de una *analítica de la musealización* -como lente multidimensional de análisis- pongo de relieve sus técnicas, prácticas y discursos. La finalidad es poner de relieve la musealización como *dispositivo de visibilidad* (es decir, una forma de construcción visual del conflicto y una forma de representar y mostrar a las víctimas de dicho conflicto) y como *máquina afectiva* (que hace posible la producción, circulación y consumo de afectos/emociones/sentimientos particulares, para interpelar a sus visitantes). Ambos dispositivo y máquina, trabajan a la par para la construcción de un medio ambiente o *milieu* -siguiendo Foucault- donde se abre lugar a la *cultura del sentimiento nacional* (Berlant, 2011).

Daré cuenta de la *analítica de la musealización* en el caso particular de *Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria*, realizado por la artista colombiana Doris Salcedo. Esta obra fue estipulada por el Acuerdo de paz y fue elaborada con las armas dejadas por las FARC-EP. Se trata de un

contramonumento realizado con 37 toneladas de armas que pasaron por un proceso de fundición y posteriormente fueron convertidas en baldosas encajadas a manera de piso.

Se encuentra ubicado en el barrio Santa Bárbara del centro histórico de Bogotá, un barrio marginal que mediante procesos de gentrificación responde hoy a una reconfiguración simbólica y espacial de ciertos sectores deprimidos de la ciudad, adecuados, para activar el turismo nacional e internacional, mediante una oferta de consumo cultural. Para la realización del espacio se demolió una casa colonial del Siglo XIX, de la cual se conservan algunas ruinas y se construyó una estructura museal que contiene el piso. El espacio consta de tres salas, dos de ellas destinadas a exhibiciones temporales y una a la proyección del audiovisual que narra el proceso de creación de esta obra.

La museografía de *Fragmentos* orienta un recorrido que conduce primero a la observación del piso como pieza central luego a la observación del audiovisual, y por último al recorrido por el espacio. Sus recursos están orientados en dos direcciones, primero en la materialidad del piso y segundo en el poder discursivo, documental y testimonial del audiovisual, ambos centran un relato particular y épico sobre la construcción de la obra y de la paz en Colombia.

En apariencia el espacio está vacío, es silencioso y limpio. Las personas visitantes no tienen un encuentro con otro tipo de objetos, el encuentro se da entre valores, sentimientos, experiencias previas, recuerdos y conocimientos, que emanan del simbolismo del piso frío y pesado, y de las *técnicas de interpelación* usadas por el espacio, como son el audiovisual y las visitas programadas ofrecidas por el Área educativa del espacio.

### ***Los modos de hacer***

Con *la analítica de la musealización* doy cuenta de los siguientes aspectos: cómo sienten lo que sienten las personas visitantes a *Fragmentos*. Cómo se movilizan afectos/emociones/sentimientos, y cuál es la dimensión política o el uso de esos afectos/emociones/sentimientos.

Para este propósito desarrollé varias dimensiones de análisis que nos son excluyentes entre sí, sino que se interconectan todo el tiempo. Con la intención de analizar cada dimensión de la *musealización* de manera profunda, aparecen aquí a manera de **capas**. Estas son: 1.) visitas programadas, 2.) análisis del audiovisual, 3.) análisis de prensa y textos académicos y 4.) articulación y reflexión. Las tres primeras capas analíticas abordan el trabajo empírico (recoge las experiencias en el lugar, trabajo de observación, creación de archivo) y la última capa recoge

y articula diálogos teóricos y reflexivos. Las apuestas metodológicas, epistemológicas y teóricas son variadas generar diálogos interepistémicos acordes a los EA, haciendo énfasis en apuestas de Estudios Culturales, Visuales y Feministas.

**Primera capa:** visitas programadas o *experiencias en el lugar*. Busca comprender cómo las personas participan de *Fragmentos* a través de las visitas programadas y recoge sus experiencias afectivas y corporales en relación al espacio y la materialidad del piso. Experiencias manifestadas en conductas, gestos, corporalidades, así como en las voces, opiniones, respuestas y comentarios.

Con lo anterior evidencio cómo *Fragmentos* afecta a sus visitantes y cómo éstos cuentan con experiencias culturales y de clase particulares que se ponen de manifiesto en el espacio. También pongo de relieve el ejercicio de interpelación hacia visitantes que se realiza en este espacio museal. Una interpelación sentimental y/o afectiva con relación a las víctimas, la memoria y el conflicto armado, con la cual se busca de paso legitimar la obra y construir consensos sobre esta. Asimismo, a través de estas experiencias sensibles es posible poner en evidencia las rupturas, los disensos o grietas que interrumpen el discurso monumental de la obra.

Realicé un trabajo de acompañamiento a las visitas programadas por seis meses (de julio a diciembre de 2021) que involucró un trabajo de observación y de mirada atenta sobre los gestos, lo dicho y ocurrido en cada una de las visitas, así como participación en conversaciones con visitantes y toma de notas. Las visitas programadas tienen una duración de 1 hora, y cuentan con la presencia de una mediadora (para ese momento el espacio contaba con 3 mediadoras, el número ha crecido con el tiempo), que guiaba el recorrido y se encargaba de brindar “información general al visitante acerca del acuerdo de paz, la deposición de armas, el concepto de contramonumento, la historia de la casa y la programación del espacio”<sup>2</sup>.

Las experiencias en el lugar no buscan ser la prueba de la existencia empírica de emociones en el espacio, ni buscan entender las emociones como verdades ontológicas, mucho menos descifrarlas. Tampoco son una forma de validar la investigación, que por cierto se aleja de cualquier intención positivista. A cambio, desde las experiencias se explora la movilización de emociones/sentimientos, su circulación como componente importante para el gobierno de los afectos, en una sociedad que anhela la sanación y la reconciliación del país.

---

<sup>2</sup> En: <http://fragmentos.gov.co/Paginas/preguntas-frecuentes.aspx>

Es importante señalar que estas experiencias están filtradas por mi mirada, por mis propias emociones y experiencias corporales, de ahí el reto al momento de traducirlas, interpretarlas y captarlas en la escritura, así como de realizar ciertos énfasis, de seleccionar y dejar de lado algunas cosas.

Conscientemente quise distanciarme de los Trabajos de Audiencias, pues mi interés no radica en mejorar la experiencia de visitantes en el espacio museal, ni de realizar recolección de información. Por ello tomé en consideración algunas apuestas metodológicas en espacios expositivos de memoria, enfocados hacia sus visitantes. Este es el caso de autoras como Isabel Piper, quien, a través de las personas visitantes de diferentes edades, indaga las posiciones generacionales acerca de la violencia, la amenaza y el miedo y cómo la memoria se convierte en “un proceso articulador entre pasado-presente-futuro” (Piper, 2015; 155). O Julie Laville, quien indaga cómo visitantes “perciben los relatos museológicos sobre el conflicto armado colombiano en un contexto en el que el conflicto continúa su vigencia” (Laville, 2020; 2) y Malena Bastías Sekulovic quien analiza las percepciones de visitantes, sus motivaciones y visiones en torno del relato propuesto en la exhibición, es decir del relato museográfico, de su puesta en escena (Bastías Sekulovic, 2016; 210).

Las experiencias en lugar en dieron cuenta de la participación de las personas visitantes en la construcción del relato público sobre el conflicto armado ofrecido por *Fragmentos*. En ellas se hace referencia a la importancia de musealizar como un ejercicio para “hacer memoria”, reforzando así la idea de que la memoria es una meta o una tarea pendiente en el país (idea presente en el Acuerdo de paz, en la academia, en instituciones del estado, civiles, organizaciones y en otros actores). De ahí que las *ideas del museo* (Bastidas Seculovic, 2015), reiteren premisas como: “recordar el pasado permite no repetirlo y que hacer memoria es un medio para construir la paz” (Laville, 2020: 4):

“Este espacio nos brinda reconciliación, verdad, reparación y reconocimiento”, “La participación de estos espacios en la creación de memoria histórica, permite que los ciudadanos sepan la verdad de lo que pasó durante el conflicto”, “Este lugar es un lugar de la paz, de reconciliación, pero también es un sitio que nos recuerda nuestra historia, sucesos que nos forman y nos conforman como colombianos”, “Sigo con la esperanza e ilusión de que algún día llegue algo de paz, justicia, reparación y no repetición a las víctimas de nuestro país” (bitácoras de visitas, *Fragmentos*).

Premisas como estas resuenan una y otra vez en espacios expositivos dedicados a la memoria del conflicto armado del país y a su vez hacen eco de otras premisas en escenarios

suramericanos (como el chileno, por ejemplo) donde también se señala: “recordar para no repetir”, “nunca más”, “verdad sobre el horror vivido”, “empatía con las víctimas”, “importancia de los derechos humanos” (Bastidas Seculovic, 2015). Sin embargo, las *ideas de museo*, no son exclusivas de la institución museal, sino que resuenan dentro y fuera suyo, en diferentes escenarios y pasan a ser repetidas por visitantes y otros actores no institucionalizados, al punto de estabilizarse como sentido común de las prácticas sobre la memoria.

Asimismo, las experiencias en lugar, permitieron conocer los perfiles de visitantes, configurado en su mayoría por personas de clase media y alta, alfabetizados, ciudadanos y ciudadanos. Se trata en su mayoría de jóvenes entre los 18 y 25 años de edad, estudiantes de universidades principalmente privadas, convocados por docentes entre los 35 y 45 años de edad, con títulos de postgrado, comprometidos o interesados con la construcción de memoria del país. De ahí que la visita al espacio sea una tarea relevante en sus prácticas académicas.

El acento generacional aquí señalado es relevante porque pone de relieve la manera como un grupo sectorial de jóvenes se acerca al pasado violento, cómo experimentan la obra y cómo son interpelados por *ideas de museo* o retóricas institucionalizadas. La mayoría de estos estudiantes no son partícipes o testigos directos del conflicto armado colombiano, que se ha prolongado incluso después de la firma de los Acuerdos de paz: “No somos víctimas directas, pero esa violencia, es la que hace que Colombia sea como es”. “Estamos en el conflicto” (estudiante, 21 años, 2021).

En las visitas, solo un estudiante dijo sentir “miedo y dolor”. Contó que provenía de un pueblo del departamento del Cesar, que su familia fue víctima del paramilitarismo y que el espacio le hacía recordar lo vivido. El protagonismo de jóvenes visitantes a este espacio no debe entenderse como una estrategia de gobierno, ni como la emergencia de un nuevo sujeto de las políticas de memoria, ni como un propósito institucional (como sí ocurre en el contexto chileno de postdictadura<sup>3</sup>), ni como forma de hacer partícipe a jóvenes en la construcción de una nueva sociedad o de un futuro proyectado desde y para visitantes jóvenes.

Lejos de esto, las experiencias en el lugar dejan ver la intención del espacio y de docentes, de invitar a estudiantes a aproximarse al pasado y a las víctimas del conflicto armado a través de

---

<sup>3</sup> Al respecto las investigadoras Isabel Piper, Lelya Troncoso y Mauricio Sepúlveda señalan: “En este sentido, los y las jóvenes de postdictadura, devienen en un tipo de sujeto relevante para las políticas de memoria, en tanto destinatarios de múltiples acciones que remiten y lidian con el pasado y que disponen, en su puesta en juego, bien una reproducción del orden social existente, bien un cuestionamiento, disensión y/o modificación de éste [Reyes, Muñoz y Vázquez, 2013] (Piper, et al, 2015: 95).

la obra de arte, de sus retóricas, sus estéticas, y de las *ideas de museo* o discursos institucionalizados. La intención de invitarles a visitar el pasado es una estrategia de formación afectiva o si se quiere una configuración de experiencias de tono predominantemente sentimental. “Desde los privilegios que tenemos, no nos tocó vivir esa guerra de mierda” (docente universitaria, 2021). De esa manera docentes interpelaban a sus estudiantes, como sujetos de privilegio, ciudadanos, de clase media, frente a las víctimas, usualmente empobrecidas, localizadas en periferias olvidadas por el Estado.

La intención pedagógica del espacio, adelantada por el Área educativa, y apoyada por docentes, se encamina a la interpelación de estudiantes para dar un lugar a las víctimas del conflicto armado, hacer evidente su dolor, el pasado violento y para que este no se vuelva a repetir. “Antes lo vi como un piso normal, el video cambió mi forma de verlo, ahora me siento incómoda” (estudiante, 19 años, 2021). “Afortunadamente se está haciendo algo con las mujeres víctimas” (estudiante 18 años, 2021).

Este enfoque hacia las víctimas y el pasado hace parte de la construcción del nuevo relato unificado de la nación adelantado por el Acuerdo de paz, que avanza hacia la construcción de una *nación de la reconciliación y la sanación*. La dinámica pedagógica afectiva/sentimental ofrecida en Fragmentos, busca afianzar la *política sensible* del discurso de Estado, promoviendo en sus visitas experiencias sensibles del espacio, que permitan acceder al dolor, a la conmoción y a la empatía, para con las víctimas del conflicto, con el conflicto mismo, con la historia, el pasado y la memoria del país.

**Segunda capa:** *ver-leer el audiovisual* es una apuesta de análisis del audiovisual que acompaña la obra en situ, que también circula por canales de televisión y en internet<sup>4</sup>. En particular pongo en evidencia los discursos visuales, las narrativas, los afectos/emociones/sentimientos que se producen y moviliza mediante el uso de retóricas visuales como planos, secuencias, tomas, sonoridades, voces, entre otros. Para ello analicé su *organización y temporalidad* (o cómo se estructura el audiovisual, el tiempo que aparecen en cámara cada participante, etc.) las *formas de representación* (cómo aparecen ante la cámara) y la *emergencia de los enunciados* (qué discursos emergen) para desde ahí dar cuenta de los regímenes visuales que el audiovisual produce y/o reproduce.

---

<sup>4</sup> Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=d7rAb2O0JV8>

Poner en evidencia los regímenes visuales permite evidenciar el proyecto retórico sensible de construcción de nación que *Fragmentos* proyecta. Para fines de esta ponencia me detendré en los dos primeros ejes de análisis.

El audiovisual fue realizado por la periodista, documentalista y novelista española Mayte Carrasco, especialista en conflictos bélicos, y la artista Doris Salcedo; tiene una duración de 23'50'' y fue financiado por la Organización Internacional por las Migraciones (OIM), la Asociación Amigos del Museo Nacional, el Gobierno Canadiense y el British Council. Allí se narra el proceso de elaboración de la obra, y se amplifican las voces de las personas participantes, como son los miembros de la policía nacional de Colombia, el entonces presidente Juan Manuel Santos, la artista Doris Salcedo, las mujeres de la ONG Red de Mujeres Víctimas y Profesionales, víctimas de violencia sexual en el marco del conflicto armado. Estas últimas fueron invitadas por la artista para martillar las láminas de metal que servirían de moldes al piso de *Fragmentos*. Reiteradamente, este martillar se presenta en la prensa y los textos académicos como un gesto de sanación y reconciliación para las víctimas.

De cierta manera es el audiovisual el que guía la experiencia de la visita; orienta el cuerpo, dispone sensibilidades en visitantes, quienes generalmente al salir dan cuenta de sentimientos/emociones/afectos, relacionados con el espacio, la materialidad del piso, el dolor y la conmoción, expresados en sus rostros, sus gestos y sus palabras.

El audiovisual presenta un esquema tradicional de inicio, desarrollo y cierre, también hace uso del formato entrevista, mediante el cual las personas en pantalla responden a lo que suponemos son preguntas realizadas por alguien que se encuentra fuera de cámara (en este caso Gloria Pinilla, Claudia Quintero y Doris Salcedo). Presenta una selección de imágenes heroicas como la firma de los Acuerdos de paz, la recolección de las armas dejadas por las FARC, su traslado en una caravana de camiones, carros y aviones del Estado, que invita a pensar en la magnitud del operativo. Así como imágenes de las 37 toneladas de armas reunidas, amontonadas y dispuestas en el suelo, o las armas ardiendo en llamas, en el proceso de fundición realizado en los hornos de la Industria Militar (Indumil), entidad encargada, por mandato constitucional, de fabricar las armas y municiones para uso del Estado. Así como las imágenes de las mujeres martillando los moldes.

Con el audiovisual no solo se consigue explicar el proceso de realización de la obra: mediante la selección de imágenes, la música de intensificación, los diálogos y retóricas visuales, se

produce algo más allá de la explicación, encaminado a la producción de un efecto estético-político para la movilización de sentimientos en quien observa.

Dicha narrativa de la nación, centra una versión heroica del fin del conflicto, que presenta dos bandos, de un lado a las FARC como malas y derrotadas tras la dejación de las armas y del otro a la policía nacional como buenos y héroes de en el proceso de paz. sin embargo, esta narrativa deja por fuera la complejidad del conflicto, la participación de otros actores armados como el paramilitarismo y las responsabilidades del propio Estado, el cual queda por fuera de escena. De esa manera se presenta un relato muy particular del conflicto y de las víctimas.

El análisis realizado dio cuenta de las jerarquías entre las personas participantes en la obra. A pesar de que este inicia con la presencia de las mujeres de la Red (con una duración de 1'41''), conscientemente o no, allí se les representa como anónimas, su identidad pareciera estar marcada más por su condición de clase, raza y etnia al estar puestas en relación a entornos humildes, casas a medio terminar, muebles modestos, carreteras sin pavimentar, en medio de paisajes lejanos y calurosos.

En adelante, se presentan secuencias del presidente de la República, el jefe de las FARC, dos policías de diferentes rangos a cargo de la custodia de las armas, los funcionarios de la ONU encargados de su verificación, los ingenieros y técnicos de Indumil que supervisaron su fundición. Los hombres son presentados (durante más de 10 minutos) mediante selecciones de planos medios donde destacan sus insignias, los lugares de poder que ocupan, sus acciones y palabras. Más adelante aparece la artista como autoridad creadora, luego el arquitecto como coautor del espacio y hacia el final, en el minuto 12'46'' aparecen las mujeres como participantes anónimas.

El audiovisual pretende señalar la presencia del Estado y su protagonismo en la consecución del Acuerdo de paz, pero, al mismo tiempo, reitera jerarquías propias de un régimen heteropatriarcal estatal, donde quienes realizan las acciones son los hombres, quienes tienen el poder tanto represor como la solución al conflicto. Por su parte, son las mujeres quienes hablan de sus efectos y las encargadas de la sanación y la reconciliación. Esta organización del audiovisual, opera como *tecnología del género*, siguiendo a Teresa De Lauretis (1996)<sup>5</sup>, pero

---

<sup>5</sup> Para Teresa De Lauretis, dicha tecnología se trata de un sistema de representación que actúa como un “conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales” (De Lauretis, 1996), que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación, en una jerarquía). Dicha tecnología opera a través de la

también como tecnología de la clase y la etnia, prolongando la jerarquía entre razón (asociada a lo masculino y la acción), y sensibilidad (asociada a lo femenino, lo abstracto y la pasividad).

Lo anterior se expresa en el audiovisual por medio de valoraciones diferenciales acerca de la actividad y la pasividad, los comportamientos y las corporalidades de cada quien, como una forma actualizada de *división sexual*, pero además *racial, étnica y económica* del trabajo de la memoria. Porque en el campo de la representación de la memoria, en oportunidades parecen mantenerse intactas y naturalizadas las jerarquías en las relaciones sociales de género, reforzando así sus estereotipos.

De esa manera, el audiovisual se constituye en un dispositivo de feminización y masculinización del conflicto armado que produce “víctimas ideales” y “héroes salvadores”. En ese sentido se puede señalar la importancia de autoras como María Lugones, quien propone *generizar* la raza y *racializar* el género (Lugones, 2008), ofreciendo una lectura crítica de los patrones de poder del sistema mundo moderno colonial desde su relación con el género. Desde ahí se abre la comprensión de cómo por cuestiones de raza, etnia y clase las mujeres son las más afectadas en el marco del conflicto armado colombiano.

Otros resultados del análisis dejan ver cómo los encuadres, los planos, la iluminación, la música incidental conmovedora, el formato entrevista que implica no mirar a la cámara directamente y responder preguntas puntuales, incluso la gestualidad empleada, así como la organización de los testimonios uno tras otro, no son nuevos y por el contrario, parecen responder a formas del hacer que se han sofisticado en el tiempo, y de alguna manera se han impuesto en el documental, al punto de devenir en retóricas sobre las víctimas.

En este punto cabe incorporar la noción *régimen de visibilidad* del investigador colombiano Juan Carlos Arias, para quien el testimonio es el paradigma contemporáneo; así, el “dar voz” a las víctimas se ha convertido en una labor institucional efervescente en el país. A partir de este término, Arias analiza críticamente los efectos que trae hoy la multiplicación de las víctimas en medios como el documental, que, siguiendo a Didi-Huberman, viene acompañada de la sobreexposición que tiene como efecto su invisibilización. La sobreexposición no se entiende en relación al número o cantidad de imágenes, sino a la repetición de ciertos códigos y la

---

ideología y la interpelación, generando mandatos sociales (expectativas, el deber ser) que impactan en procesos de subjetivación y en el imaginario social.

unificación de ciertos lenguajes, que se consolida también por las condiciones de producción y circulación.

Hemos creado, y casi naturalizado, un lenguaje audiovisual estándar para narrar el acontecimiento, un formato al que cualquier realidad se adapta fácilmente. Es esta repetición de códigos, esta unificación del lenguaje la que produce la invisibilidad de la víctima. [...]. El problema no es que haya demasiadas imágenes, sino que todas esas imágenes hablan el mismo lenguaje, es decir, reproducen un mismo régimen de visibilidad (Arias, 2015: 99).

En ese mismo sentido, el audiovisual retoma y reproduce, conscientemente o no, dicho régimen, al reiterar lenguajes, códigos y estructuras narrativas y cinemáticas para la presentación de las mujeres, a quienes se les muestra inicialmente como anónimas y luego como “víctimas civiles”.

El audiovisual “las víctimas hablan un lenguaje conocido, en cuanto se corresponden a sus propias representaciones” (Arias, 2015: 101), produciendo una suerte de prototipo de “ser víctima”, es decir, que, para ser consideradas como víctimas, las mujeres deben ajustarse a una imagen de “víctima esperada” y a un tipo de relato que ya todos conocemos.

Así mismo, promueve que las voces de las mujeres se centren en ciertas impresiones, opiniones y asociaciones en torno de *Fragmentos*, como la quema de las armas, el martillar, la violencia sexual y lo que permite la obra en términos de reparación y justicia, como se muestra hacia el final del audiovisual. No trato de cuestionar lo que las mujeres dicen, sino de poner de relieve el lugar del medio cinemático y de su repetición de códigos, con los que se producen determinadas formas de presentarse y de hablar (*régimen de visibilidad*). De esta manera, se familiariza lo visual y se anticipan los afectos esperados en sus visitantes.

Allí se propone una narrativa centrada, en primer lugar, en el equilibrio de las mujeres en sus territorios, seguido de la crisis provocada por la violencia sexual en el marco del conflicto y, posteriormente, la redención y sanación producida gracias a la obra. De esta manera, el audiovisual participa en lo que Arias denomina *estructura de la redención* (Arias, 2015: 101). Una forma de presentación de la crisis que culmina con la redención otorgada principalmente al papel del arte. No obstante, el problema de dicha *estructura* es aquello que invisibiliza. En este caso, invisibiliza los roles políticos de las mujeres al no dar cuenta de su larga trayectoria realizada desde la Organización Red de mujeres Víctimas y Profesionales y su lugar en los procesos de sanación conjunta.

De esa manera, *tecnologías del género*, *régimen de visibilidad* y *estructura de la redención* operan en conjunto para volver familiares los códigos cinemáticos (planos, secuencias,

formatos, narrativas) y participan de operaciones semióticos-sensibles a partir de las cuales se interpela a visitantes (principalmente ciudadanos de clase media y alta, alfabetizados, o turistas), haciendo predecibles sus respuestas afectivas (centradas en la empatía, conmiseración, entre otras).

**Tercera capa:** *El peso de los enunciados* es una propuesta de construcción de archivo a partir del material escrito sobre *Fragmentos*, desde 2018 a 2022. Este archivo más que un cúmulo de textos de dominio público, es un ejercicio de ponerlos en diálogo y tejerlos entre sí. La intención es de dar cuenta de su lugar en la construcción de sentido de la obra, su aporte en la monumentalización de esta, y su influencia en la construcción de consensos que se manifiestan en las reiteraciones, en las formas de nombrar, en el uso de calificativos y verbos utilizados al hacer referencia a *Fragmentos*. Desde estos se estabilizan retóricas sobre el dolor/sanación/reconciliación como nueva narrativa de la nación, y se movilizan afectos/emociones/sentimientos en visitantes (quienes ven/leen/sienten sobre *Fragmentos*). También me detengo en aquellas apuestas como la crítica de arte, que provocan disensos sobre el sentido consensual de la obra, así sean pocas.

Con el paso de estos años la producción sobre *Fragmentos* ha sido creciente en disciplinas como la historia y la crítica de arte, el derecho, la literatura, entre otros, aportando en mayor medida a la legitimación de la obra mediante la construcción discursiva de su sentido institucional y de sus posibilidades, que se movilizan mediante una retórica del dolor/sanación de las personas victimizadas y, en menor medida en la mirada crítica de sus alcances y sus falencias.

De ahí que se establezca una trama discursiva encargada de reiterar nociones sobre *monumento/contramonumento*, como conceptos centrales de la obra, así como sobre la *participación de las mujeres* en la realización de la obra, donde el conflicto armado y el proceso de paz, se convierten en un telón de fondo.

Pongo de relieve la construcción de consensos, mediante el uso de recurrencias y reiteraciones de enunciados, así como el uso de equivalencias entre *contramonumento* y *memoria*, *contramonumento* y *mujeres*, *lo femenino* y *hasta lo feminista*, proclamados por la artista y demás autoridades.:

Doris Salcedo, artista contemporánea y directora de esta obra, opinaba que era impensable darle un toque de belleza a las armas que han destruido y generado tanto dolor poniéndolas en un monumento y que era mejor construir un contramonumento. Ahora son el piso del lugar de memoria” (Giraldo, 2018). El suelo de Salcedo no es, pues, antimonumental. No es

fragmentario. No es ni siquiera horizontal. No es lo que ella dice, pues ella es mucho más que las explicaciones que da”, “a pesar de su discurso errático y a veces manido, a pesar de sus fetichismos y a pesar de su reticencia, es una maravilla de la justicia (Sanín, 2018).

Estas mujeres martillaron la lámina fundida con las armas que en su pasado destruyeron sus vidas, dejando cicatrices imborrables, y que, al martillar el metal, buscan darle una nueva forma” (Giraldo, 2018). Las imágenes un tanto artificiales de las mujeres que, de pasar a trabajar en el taller, son ahora literalmente “dispuestas” como objetos de museo (Acosta, 2018; 12). Consideramos que FEAM obliga a las mujeres violentadas a que hablen en un lenguaje que no es el suyo (Herrera, Peñuela, 2021; 56).

En una suerte de oposiciones dicha producción se divide, de un lado, en aquellas que señalan las buenas intenciones de la artista para con las víctimas, la acertada elaboración del memorial, su aporte en la reconciliación del país (Acosta, 2018; Melendo, 2019; Revelo, 2020; Martínez, 2020; Cortés, 2018; Rodríguez, 2019; Ayala, 2018); y de otro lado, están aquellas que cuestionan a la artista, su instrumentalización de las mujeres victimizadas, su versión personal de la memoria y las limitaciones de la obra para la construcción paz; (Gutiérrez, sf; Herrera, Peñuela, 2022). Textos que circularon incluso antes de la inauguración de Fragmentos, y que se encargan de elogiar o cuestionar sus aspectos éticos y formales (Padilla, 2018; Giraldo, 2018; León, 2019; Sanín, 2018; Cortés, 2018; Rodríguez, 2019; Ayala, 2018, entre otros).

Como vía para salir de las lecturas dicotómicas sobre la obra, trabajé en la elaboración de herramientas sensibles, como es el caso de *la fundición* como metáfora (que alude a la fundición de las armas) para la comprensión de la construcción de sentido y discursiva de la obra. En esa vía puse en evidencia cómo las recurrencias y las reiteraciones se *fundan* y *fundan* sobre la superficie de la obra, ayudando a consolidar su peso discursivo. Y cómo estos a su vez participan de una *narrativa redentora* a partir de la cual se movilizan afectos. Así mismo, presento la crítica de arte para dar cuenta de su lugar en la construcción de disensos. Mi mirada propone que la crítica aporta al ejercicio de *desunir* o *separar* dicha *fundición* discursiva, evidenciando así su inestabilidad. Con las tramas discursivas se podrán de relieve los regímenes de discurso y su valoración a la hora de promover experiencias de orden afectivo en las personas.

Para este fin retomo estrategias de la crítica cultural Beatriz Sarlo (2011), quien señala cómo con la producción escrita se expande la oferta cultural de una época y se consolida públicos, en este caso en particular, podríamos hablar de “públicos de la memoria”. Retomo de esta autora el análisis de las tramas discursivas y los juegos semánticos de los textos, en este caso en

particular sirven para develar cómo se construyen equivalencias entre, por ejemplo: *monumento, belleza, glorificación de la violencia y monumentalización de la historia*, así como entre *mujer, víctima, violencia sexual y conflicto armado*, o entre *contramonumento, sanación y reconciliación*, a partir de estereotipos, con los cuales se intentan fijar el sentido de la obra.

Acudo también a la propuesta de la teórica feminista Sara Sara Ahmed (2017) de construcción de archivo para rastrear la política cultural de las emociones. Como bien señala Ahmed, allí en los textos, los afectos/emociones/sentimientos no siempre aparecen de forma explícita, lo que aparece en todo caso, son gramáticas a través de los cuales se expresan esos afectos/emociones/sentimientos. Busco poner en evidencia las tramas narrativas a partir de los cuales se movilizan afectos/emociones/sentimientos sobre el dolor/sanación/reconciliación en quien lee.

Que *Fragmentos* es el resultado de del Acuerdo de paz del gobierno del expresidente Santos, es hoy una consigna. El discurso institucional, que liga la obra a dicho proceso es notorio, incluso sobre expuesto en medios de comunicación, en la prensa y los trabajos académicos. Dicho discurso enfatiza el rol de las instituciones como el Ministerio de Cultura y Museo Nacional en la labor administrativa de *Fragmentos*, en el apoyo del Área educativa y la participación de otras entidades como la Cámara de Comercio, la Alcaldía Mayor de Bogotá, el Comité Artístico y la Dirección de Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional. Por su puesto es de resaltar la labor institucional, el compromiso con el proceso de paz, con las personas victimizadas. Sin embargo, se ha construido un sentido común en torno de cómo *Fragmentos* es la materialización del Acuerdo de paz, en tanto que visibiliza a las víctimas y alude a su sanación, como piezas claves en el proceso de reconciliación que anhela el país. Analizo además el lugar del arte en la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras 1448 de 2011 (donde se le otorga el poder y la responsabilidad de reparar a las víctimas, de ser parte de la Justicia Restaurativa y de la construcción de la memoria del conflicto armado). Y desde una perspectiva crítica cuestiono el lugar del arte en procesos de Justicia Restaurativa y de Reparación Simbólica en Colombia.

**Cuarta capa:** *Revestimiento moral*, aquí articulo reflexiones más sofisticadas en diálogo con la teoría. Centro las discusiones sobre los efectos de la musealización en diferentes registros como, por ejemplo; el revestimiento moral de la obra, el paso de la política de identidad “las víctimas” (como derecho jurídico) a la construcción del ícono del dolor (como forma de representación en el arte).

Asimismo, centro el uso político de las emociones que se desenvuelve en la musealización, para dar cuenta de “cómo se introduce el dolor en la política” (Ahmed, 2017; 47), a través de la musealización y la movilización e interpelación emocional hacia sus visitantes que encubre la gubernamentalidad de las emociones. Y cómo en ese escenario -de la musealización- se abre paso a la *cultura del sentimiento* (Berlant, 2011)<sup>6</sup>, una forma de construcción de comunidades emocionales, en otras palabras, una cultura de visitantes a exposiciones sobre memoria del conflicto armado en Colombia altamente sensible.

Pongo de relieve otros aspectos como el lugar de la violencia sexual en el repertorio de la obra y la manera como se refuerzan imaginarios generizados; una estrategia colonial de representación sobre las mujeres (marianismo) a través de la cual se sientan las bases de la nueva narrativa de la nación.

Con lo anterior argumento que la musealización de *Fragmentos* es un *dispositivo de visibilidad* complejo sobre las mujeres víctimas del conflicto armado y una *máquina afectiva* que promueve la cultura del sentimiento. Esta musealización impulsa una visibilidad sustentada en retóricas y estéticas respecto a las víctimas y respuestas afectivas y morales, para la construcción de una nueva narrativa de la nación encaminada hacia la paz y la reconciliación del país tras la firma de los Acuerdos de paz.

La musealización es una estrategia que favorece la gubernamentalidad de las emociones, como forma de operar del poder por fuera de los aparatos ideológicos del Estado y como tecnologías neoliberales de gobiernos actuales que trabajan en la “modelación de los flujos de deseos, afectos, memoria” (Castro-Gómez, 2010).

*Fragmentos* se convierte así en el escenario ideal, donde se cristaliza la *cultura del sentimiento* “la poderosa relación entre la elaboración de los mundos políticos y las emociones como experiencias de articulación de lo nacional y lo identitario” (Reguillo, 2011; 11). Es decir, un espacio que promueve la cohesión social de la fragmentada nación (articulado con políticas estatales), que busca a su vez estabilizar el lugar de sus visitantes. La *cultura del sentimiento* en Colombia, es una política de visibilización de las víctimas, de reparación, de reconciliación, que expresa virtudes a partir de las cuales se pretende gestar un sentido común, una identidad nacional.

---

<sup>6</sup> Retomo la noción de *cultura del sentimiento* de la teórica cultural Lauren Berlant, quien examina los sentimientos en su dimensión cultural, como partícipes centrales, así como instrumentales, al momento de crear conexiones, identificación o pertenencia con la nación.

En nuestro contexto, dicha cultura se ha centrado como un imperativo que habla del sufrimiento prolongado durante décadas de conflicto armado. El dolor de las víctimas es tomado y amplificado en las exposiciones y se convierte a su vez en el reflejo de un dolor más grande, más abstracto, como el dolor del país, el dolor de décadas de conflicto, un dolor que además se siente como propio y a la vez compartido en la medida que todas las personas en Colombia, directa o indirectamente, hemos sufrido sus efectos o nos hemos sentimos identificados en el dolor.

El sentimiento compartido es tomado estratégicamente como una pieza clave, un aglutinante para la cohesión social y para superar la polarización ideológica-política del país. Sentir el dolor y participar de él tiene un propósito particular, ya que “la identificación con el dolor es un sentimiento verdaderamente universal, lleva entonces al cambio social estructural” (Berlant, 2011; 24). Se espera que a través del “lenguaje del dolor” y del “lenguaje de la sanación” que transmiten o que se activa con “las víctimas” en la musealización, sea posible alguna cohesión social. Por esa vía, el revestimiento moral que envuelve la obra, materializa la utopía de sanación de las mujeres, la cual se convierte a su vez en un reflejo de sanación de la nación y del éxito del Acuerdo de paz.

Este reordenamiento del sentimiento compartido construye un *contrato moral nacional* que proyecta la reparación de las víctimas a través de la musealización en *Fragmentos*. Una reparación, por demás, fantásica que pretende sacar el dolor de la vida diaria al trasladarlo al escenario artístico-expositivo. Donde las mujeres sanan y son ellas quienes se reconcilian con la nación, con su destino, y donde la nación parece quedar limpia de tachadura.

### ***A modo de cierre***

Con la analítica de la musealización busco ir más allá del sentido común en torno de *Fragmentos*, de su lugar ético para con las víctimas y de la estética de la obra, abordada en la producción audiovisual, la prensa, la académica y en la crítica. Quiero aclarar, que con este trabajo no busco ovacionar o desmeritar ni a la artista ni a la obra, que bien cuentan con un reconocimiento social a nivel nacional e internacional. Tampoco pretendo señalar la efectividad o fracaso de *Fragmentos*. Con la analítica de la musealización busco poner de relieve el pasaje de la musealización a la monumentalización, es decir, la reflexión de aquello que se ha capturado en el espacio expositivo para hablar de la memoria del conflicto, pero también de sus efectos y excesos.

Como vimos dicha musealización centra nociones sobre arte, memoria, dolor/sanación, reconciliación que se *funden* en la superficie discursiva del llamado contramonumento, creando consensos sobre el Acuerdo de paz, sobre el lugar del arte y sobre la efectividad de la obra. Asimismo, más allá de reiterar en la participación de las mujeres y su sanación, esta analítica deja ver la deuda con las mujeres y su reconocimiento como sujetas políticas a: Nancy Medina, Gladys Ruiz, Nelcy Ramos, Ahidé Prada, Jennifer Prada, Aurora Moreno, Nidia Cortés, Marisol Betancourt, Mayra Hernández, Estebana Roa, Ana Murcia, Sirley Domicó, Felicitas Valderrama, Fulvia Chungana, Blanca Muñoz, Nancy Gómez y Ángela Escobar<sup>7</sup>. Esta es una invitación a dejar de verlas como simple homenajeadas en el contramonumento, el cual paradójicamente las opaca en el centro de la narrativa sobre la memoria y el arte actual.

La analítica de la musealización de *Fragments*, deja ver sus excesos como musealización de objetos y de sujetas, de materialidades y de corporalidades, de circulación de nociones, emociones y de subjetivaciones, todas éstas *fundidas* con y en el contramonumento, mediante prácticas y discursos para la movilización de afectos en una cultura nacional sentimental.

### **Bibliografía:**

Acosta, María del Rosario (noviembre de 2018). “*Forjar el dolor en fortaleza*”: Retos y desafíos de la construcción de memoria en Colombia (a propósito de *Fragments* de Doris Salcedo y de *Duelos* de Clemencia Echeverri). Cátedra Anual Ernesto Restrepo Tirado. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

Ahmed, Sara (2015). *La política de las emociones*. Centro de Investigaciones y Estudios de Género - Universidad Nacional Autónoma de México.

Arboleda, Juan Carlos; Morales, Milton Danilo (2016). Musealización de la memoria y conflicto armado. En E. Arrieta Burgos (Comp.), *Conflicto armado, justicia y memoria en Colombia* (tomo 3; pp. 67-83). Universidad Pontificia Bolivariana.

Arias Herrera, Juan Carlos (2019). La borradura del rostro: prácticas artísticas y el problema de la visibilidad de las víctimas. *Palabra Clave*, 22(2), e2224. <https://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.2.4>

---

<sup>7</sup> Diferentes fuentes señalan que fueron 11 mujeres las que participaron de la realización de la obra, otras 12, otras 17, otras 20, sin llegar a un consenso sobre el número real.

- Berlant, Laurent (2011). *El corazón de la nación, Ensayos sobre política y sentimentalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Castro Gómez, Santiago (2012). *Historia de la gubernamentalidad. Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*. Siglo del Hombre.
- De Lauretis, Teresa (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Macmillan Press. [Trad. A.M. Bach y M. Roulet]
- Guasch, Anna María (2011). Cartografías de lo Global: Memorias y Lugares. *Arte e Sociedade*, 1 (3), 322-336.
- Gutiérrez Turbay, Valentina, (s.f.) *Fragmentos de Doris Salcedo: contra-monumentos, afectos, justicia y enfoque de género*. [Artículo en web participante en el Premio de Crítica]. Universidad de los Andes – Ministerio de Cultura. <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/Ensayo-en-PDF.pdf>
- Herrera, Mercedes y Peñuela, Jorge (2022). Fragmentos, espacio de arte y memoria: ¿monumento de memoria histórica o galería comercial de arte contemporáneo?, *Estudios Artísticos*, 8(12), 48–61. <https://doi.org/10.14483/25009311.18108>
- Hyussen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica.
- Lavielle, J. (2020). Musealizar el pasado y el presente de la violencia. Un estudio de las percepciones de los visitantes del Museo Casa de la Memoria de Medellín. *Desafíos*, 32(2), 1-39. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/desafios/a.8186>
- Lugones, María (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, (9), 73 -101. <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>
- Mairesse, François y Desvallées, André (Dir.) (2010). *Conceptos Claves de Museología*. International Council of Museums.
- Mangueira, Bárbara (15 al 19 de julio de 2019). *Violência de gênero durante o conflito armado colombiano: uma reflexão a partir das obras a flor de piel e fragmentos, de Doris Salcedo*. 30 Simposio nacional de historia. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil. [https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1565311085\\_ARQUIVO\\_artigofina\\_lbarbaramangueira.pdf](https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1565311085_ARQUIVO_artigofina_lbarbaramangueira.pdf)
- Martínez, Juliana (2020). Un territorio acechado: realismo espectral en Fragmentos de Doris Salcedo, *Revista de Estudios Colombianos*, (55), 42-49.
- Melendo, María José (29 de junio de 2019). *Materializar el pasado en su latencia. Acerca de la violencia política en las poéticas de la artista Doris Salcedo*. X Jornadas Internacionales de Historia, Arte y Política. Universidad Nacional del Centro de la

Provincia de Buenos Aires. Tandil, Argentina.  
<http://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/4419>

Piper, Isabel (2015). Violencia política, miedo y amenaza en lugares de memoria. *Athenea digital*, 15(4), 155-172.

<https://raco.cat/index.php/Athenea/article/view/303288>

Sanín, Carolina (23 de junio de 2018). Los "Fragmentos" de Doris Salcedo: una obra verdadera y un discurso falaz. *Vice Colombia*. [https://www.vice.com/es\\_latam/article/d3bexy/los-fragmentos-de-doris-salcedo-una-obra-verdadera-y-un-discurso-falaz](https://www.vice.com/es_latam/article/d3bexy/los-fragmentos-de-doris-salcedo-una-obra-verdadera-y-un-discurso-falaz)

Bastías, Malena (2016). Del relato oficial a la recepción de los visitantes: análisis de la puesta en escena del pasado reciente en el Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos de Chile. En I. Arrieta Urtizberea (Ed.). *Lugares de Memoria Traumática* (pp. 199-220). Universidad del País Vasco.