

YO <3 MI COLOMBIA

#Sembremos Paz Juntos

Proyecto de investigación/creación sobre los estereotipos, códigos y lógicas discursivas comunes sobre las víctimas del conflicto armado colombiano en el arte, periodismo, redes sociales y otros formatos digitales.



Pablo Andrés López Osorio

Yo mi Colombia

#SembremosPazJuntos

Proyecto de investigación/creación sobre los estereotipos, códigos y lógicas discursivas comunes sobre las víctimas del conflicto armado colombiano en el arte, periodismo, redes sociales y otros formatos digitales.

Bogotá, Colombia

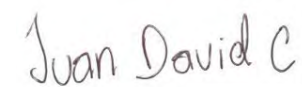
Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales
2023

Pablo Andrés López Osorio
Trabajo de grado para optar por el título de Maestro en Artes Visuales

Asesores:



Lore Ezpeleta Merchán



Juan David Cárdenas

A mi familia, por apoyarme desde el primer paso hasta el último en este largo viaje, por su confianza y amor incondicionales.

A mi papá por su infinita sabiduría y conocimiento, a mi mamá por el amor, cuidado y comprensión más grande del planeta, por ser el hogar al que siempre puedo regresar, y a mi hermano por ser un compañero de aventuras.

A Gaby, por ser mi luz, mi brisa y mi eterno lugar de felicidad.

A todas aquellas personas que me han apoyado no solo en este periplo académico, sino también por acompañarme en los días soleados y en los que no lo eran tanto. Amistades que coseché desde que aprendí los números en inglés y amistades que forjé hasta el último día de mi formación: gracias por tanto.

Gracias especiales a Vane (por cuidarme en mis expediciones), Zulu, Juli, Evelin, Nata, Sari, Dianita, Sofi, Paulis, y muchas otras personas que me han acompañado en el camino.

Y, en especial, a todas las víctimas que ha dejado el conflicto armado en el país que tanto amo por décadas y décadas, a sus familias y a sus historias marcadas por el dolor, la pérdida y la ausencia. El arte tiene un montón de tareas pendientes para con ellos.



Índice

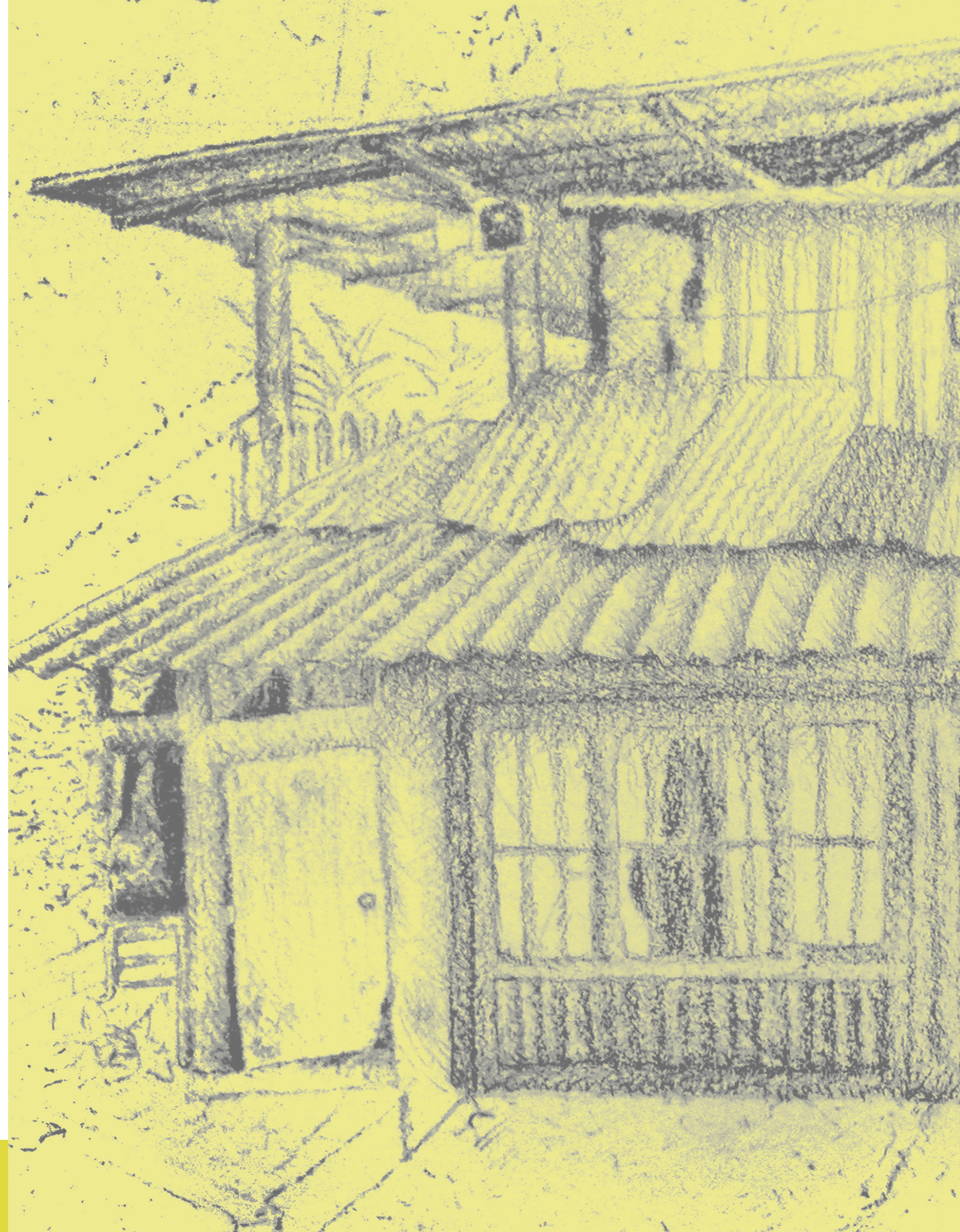
1. Resumen	Pág. 4
2. Introducción	Pág. 8
3. Sobre las víctimas, la imagen y el arte	Pág. 12
4. Objetivos	Pág. 15
5. Antecedentes	Pág. 17
6. Marco teórico	Pág. 24
7. Referentes	Pág. 38
8. “El hablar sobre las víctimas en el arte no debe resultar impoible”	Pág. 56
9. Proceso y experiementaciones	Pág. 64
10. Sobre el uso y experiementación con los motores de IA	Pág. 136
11. Últimas consideraciones	Pág. 140

1

Resumen

El presente texto condensa las distintas inquietudes, reflexiones y análisis que he realizado a lo largo de mis estudios en artes visuales, con respecto a la forma en la que la violencia y las víctimas aparecen y desaparecen en la imagen, a los modos y discursos de los que hacen uso los artistas (y distintos creadores de imágenes) al momento de abordar el tema de las víctimas (convirtiendo a estas últimas en un producto comercial más que facilite la circulación y consumo de sus proyectos artísticos), y alrededor de los códigos y lógicas familiares y cómodas que imperan en el imaginario colectivo respecto a lo que es una víctima (e, incluso, de lo que es el victimario), a la forma en la que actúa y lo que se debe esperar de ella. Valiéndome de referentes teóricos y visuales, y de mis propios antecedentes respecto al modo en el que yo mismo he tratado estos temas, me pregunto hasta qué punto se ha banalizado a la “víctima” en Colombia, su relato y su dolor, para poder insertarla en lógicas discursivas, políticas, y hasta comerciales. A la vez, reparo en la circulación de las imágenes y su capacidad para otorgarle nuevos significados a las mismas, lo ambiguo en el tratamiento ético-moral de las imágenes, aproximaciones pasadas al tema de mi interés y, por supuesto, mis propios ejercicios artísticos que abordan estos temas.

Palabras clave: Víctima, códigos, estereotipo, representación, circulación.





Una de las sesiones que llevaba a cabo mi padre con AFAVIT
Archivos de mi padre
2012

2 Introducción

Desde que soy pequeño, mi papá ha dedicado su vida profesional y laboral a una sola cosa: el trabajo con, y para, las víctimas del conflicto armado colombiano. Junto con su grupo de investigación y trabajo de campo, mi padre ha visitado periódicamente el municipio de Trujillo, ubicado en el Valle del Cauca, que desde los años 80`s ha sido recordado por los hechos tan violentos, sangrientos y macabros de los que fueron víctimas un sinnúmero de personas inocentes que, simplemente por el hecho de vivir en su propia tierra, fueron tildadas de colaboradores de la guerrilla, de los narcotraficantes de la zona o, incluso, del mismo ejército colombiano, por lo que fueron asesinados y desaparecidos.

Como esta, hay infinidad de historias a lo largo y ancho del territorio nacional, pero cuando uno es pequeño, y solamente se limita a asistir al colegio y a pasar los fines de semana yendo a centros comerciales, pareciera que se estuviera totalmente desconectado y desvinculado de estas múltiples realidades que vivieron, y aún viven, muchos colombianos. No obstante, las cosas, para mí, empezaron a cambiar poco a poco cuando fui creciendo y empecé a acompañar a mi papá a sus viajes a este municipio de Trujillo y pude conocer más, no solo de la realidad por la que pasaron sus habitantes, sino que descubrí cosas, inesperadas para mí, que me ayudaron a conectarme de una forma muy particular con este pueblo del Valle del Cauca y con sus personas.

Me di cuenta de que en Trujillo las personas eran muy trabajadoras, muy organizadas, con trabajos “usuales” de estas partes del país, como jornalero o recolector en cultivos de mora, pitaya y banano, que es de lo que más crece por allá. Se reúnen los domingos en la plaza para jugar dominó en unas mesas Rimax de plástico, ríen, toman, descansan y vuelven a trabajar. Me sentía muy a gusto, y, sin embargo, esto no impedía que también pudiera escuchar historias terribles de desaparición, muerte y dolor por las que muchas personas han atravesado a lo largo de los años. La comunidad de “AFAVIT” (Asociación de familiares y víctimas de Trujillo) no tuvo problema en que acompañara a mi papá a escuchar sus relatos, los problemas que aún enfrentan hoy con respecto a una respuesta efectiva por parte del Estado que las repare, en la medida de lo posible, y que garantice la no repetición.

Para mí, entonces, era innegable que muchas personas de Trujillo fueron marcadas por una historia sumamente dolorosa y que, evidentemente, no puedo comprender totalmente (porque cada una de esas historias es irreductible y totalmente única, aún con respecto a las de otras personas de la misma comunidad). No obstante (y para mí, esta es la clave del asunto), estas personas no se reducen a su dolor; los habitantes de Trujillo, incluidos los mismos miembros de AFAVIT, son personas que han llevado a cabo sus propios proyectos de vida sorteando las dificultades que se les han presentado, han llevado a cabo sus propios procesos de justicia y verdad sin la necesidad de pedir “auxilio” ni a entidades estatales, ni a figuras importantes del país, ni han necesitado de cualquier otro agente externo que no sean ellos mismos para reconstruir el tejido social que tanto ha sufrido a lo largo de los años.



Fotografía encontrada en los archivos de mi papá sobre nuestro primer viaje a Trujillo 2010

No obstante, cuando llegaba de mis viajes a Trujillo con mi papá, y prendía el televisor, iba a una película en estreno, leía una columna periodística o, incluso, asistía a una exposición de bellas artes, me encontraba con una perspectiva muy diferente a la que yo mismo había construido respecto a las víctimas: en mí quedaban muchas dudas cuando veía imágenes y videos de estas víctimas en muchos medios, como, por ejemplo ¿Por qué solo los muestran llorando?, ¿Por qué aparecen figuras nacionales de la política o de cualquier otro ámbito a decir que le ha dado “voz” a aquellos que no la tienen? ¿Por qué hasta las mismas artes visuales solo hacen énfasis en su dolor y lo muestran una y otra vez? Es como si todas estas plataformas solo aceptaran un modo sumamente específico (y hasta conveniente) de entender a las víctimas, en tanto las ven como sujetos pasivos, dolientes, “mártires” y “pobrecitos” que solo saben exponer su mayor punto de dolor y sufrimiento frente a una cámara.



Iglesia de la plaza de Trujillo
Archivos de mi papá
2010



Vista de Trujillo desde el parque cementerio
Archivos de mi papá
2010

Estas inquietudes fueron incrustándose en mí y en mi propia práctica artística a lo largo de los años, que se fue enriqueciendo y complementando con la propia formación que recibía en la universidad, y me ha llevado a construir una serie de reflexiones que dirigen, y dirigirán a futuro, mis obras y ejercicios plásticos. Quiero compartir, brevemente, algunas de estas reflexiones y análisis con respecto a las víctimas, el arte y su circulación en imagen.



Frame del documental “Trujillo: Una tragedia que no cesa”
[Documental]
Centro Nacional de Memoria Histórica
Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación

2013

3

Sobre las víctimas, la imagen y el arte

Pensar (y hablar) sobre la “víctima” en Colombia, implica formular ciertas preguntas, para uno mismo, cuyas respuestas parecen haber sido respondidas una y otra vez en diversos medios y plataformas que crean y ponen a circular imágenes, tales como el cine, la televisión, las noticias, los documentales, la política, e, incluso, en el arte mismo. Algunas de estas preguntas, señaladas anteriormente, son: ¿Cómo habla una víctima? ¿Cuántos años tiene? ¿Con qué género se identifica? ¿Dónde vive y bajo qué condiciones? ¿Qué debería hacer mientras la cámara la enfoca? ¿De qué forma cuenta su propio relato y hace mención a su dolor? Considerando, así, la forma en la que estos medios nos han hecho “aparecer” a la víctima una y otra y otra vez, bajo los mismos discursos, lenguajes y estereotipos, es cómo si hacerse estas preguntas resultara en un ejercicio de absoluta obviedad y donde las respuestas nos las han dado infinidad de veces.

Me refiero a que estas preguntas tienen respuestas obvias en la medida en que, en el imaginario colectivo, se ha configurado un estereotipo, una especie de códigos comunes y familiares que han permitido que las “víctimas” se constituyan en una especie de masa homogénea, donde todos sus miembros hablan igual, lloran igual y sufren de la misma forma. Se construye, así, un modo de entender a las víctimas sumamente problemático y peligroso, puesto que el problema no se limita a pensar en torno a las víctimas de una forma en particular, sino que estas ideas, expectativas y estereotipos se traducen en comportamientos,

actitudes y vivencias reales y cotidianas en la que las víctimas son comprendidas únicamente como sujetos pasivos, dolientes, “mártires” y madres que lloran frente a la cámara y al espectador, que asume una posición ya familiar para él, donde la categoría de “víctima” es sinónimo de un sujeto que necesita la acción, caridad, y ayuda de los demás porque es incapaz de realizarse y comprenderse bajo sus propios términos. Los estereotipos, se convierten en experiencias reales que vulneran la integridad de las víctimas.

Esto, implica que las víctimas se configuran en una masa o imagen prototípica más que un colectivo de personas cuyos relatos son únicos e irreductibles, y son usados en discursos políticos, propagandas, actividades sociales y “de caridad” para promover esa imagen de que, en tanto individuos pasivos y reducidos a su dolor, necesitan de “los demás”, de un “otro” que les preste auxilio y ayuda y así puedan salir adelante, construyendo así la imagen, ya repetida hasta el cansancio, de la víctima como un “pobrecito”. Cuando la víctima es usada en estos discursos de forma irresponsable, es como si ella, en sí misma, “desapareciera”: no importa su relato, su historia individual marcada por una violencia que ha azotado a Colombia por décadas, no importa pensar en la víctima como un sujeto más allá de su dolor y sufrimiento, sino que se desvanece y se diluye en un colectivo que los medios, políticos e, incluso, artistas, llaman, indiscriminadamente, “víctimas del conflicto armado”, y con este término hablan no de un sujeto (o sujetos), sino de un estereotipo (que ya circula de forma masiva) en la que las víctimas requieren de una ayuda humanitaria que, por supuesto, unos “terceros” están dispuestos a ofrecer, en afán de convertirse en salvadores y mesías de aquellos que más han sufrido por la guerra interna.

De igual modo, el arte mismo se ha configurado como un campo disciplinar que, por “excelencia”, permite la “dignificación” real de las víctimas: no obstante, no solo muchos artistas, sino también otros creadores de imágenes, han asumido un trato irresponsable para con las víctimas y su forma de representarlas, favoreciendo una circulación de relatos y discursos que han afianzado las expectativas y modos comunes de entender a las víctimas como un colectivo estandarizado, donde las narrativas de todos pueden ser fácilmente comparadas, igualadas y, tristemente, hasta comercializadas.



Víctimas de crímenes de Estado protestan por restitución de tierras

[Noticia]
Revista Semana

4 de Marzo de 2012

4 Objetivos

Mi proyecto de grado se construye teniendo como sustento un objetivo principal: Identificar y exponer un modo de construcción de imágenes y de discursos en torno a las víctimas del conflicto armado colombiano que promueven expectativas de estos sujetos como pasivos, dolientes y sumisos, a la vez que se aprovechan de esta retórica para insertar a las víctimas como un producto de mercado más.

De igual modo, mi trabajo de grado se propone cumplir con las siguientes metas:

- ◆ Llevar a cabo un ejercicio de apropiacionismo en el que haga uso de un formato visual común y familiar para el espectador en el que pueda exponer lo problemático de estas retóricas homogenizantes sobre las víctimas.
- ◆ Insertar mi propia producción creativa dentro de un circuito de mercado en el que las mismas víctimas ya están inscritas, y circulan en él.
- ◆ Poner en evidencia los medios de circulación, tanto discursivos como en imagen, con respecto a las víctimas ya presentes en el arte y la comunicación.
- ◆ Exponer un archivo de imágenes que dé cuenta de la circulación y uso indiscriminado de las víctimas en diferentes medios de comunicación y plataformas de circulación de imágenes.
- ◆ Hacer uso de motores de creación de imágenes de IA con el fin de problematizar estereotipos comunes que configuren la construcción de una imagen prototípica, estereotipada y creíble de una víctima del conflicto armado.



5 Antecedentes

Es gracias a mi padre y su trabajo que pude entrar en contacto con víctimas del conflicto armado desde mi adolescencia: Mi padre, profesor de teología y filosofía, ha trabajado toda su vida con el colectivo de familiares y víctimas de la Masacre de Trujillo (por sus siglas “AFA-VIT”), realizando talleres y diferentes tipos de actividades pedagógicas y, eventualmente, terapéuticas con ellos. Por lo anterior, mi padre viaja unas 2 o 3 veces al año a Trujillo junto con su equipo de trabajo, y en mi adolescencia, empezó a invitarme a mí también a ir con él.

Las primeras veces que fui a Trujillo, tuve la oportunidad de estar presente mientras se llevaban a cabo las anuales “peregrinaciones” del colectivo de víctimas: cada año, las víctimas de la Masacre y/o familiares de ellas, salen a la calle, se toman la plaza principal y realizan marchas en las que, mientras levantan fotos con los rostros de sus seres queridos o llevan largos carteles exigiendo que el Estado asuma su responsabilidad y realice actos efectivos de reparación y no repetición, levantan su voz y entonan arengas en las que proclaman que Trujillo es una “gota de esperanza en un mar de impunidad” (arenga que sería usada, posteriormente, para titular la pieza documental más famosa que se ha hecho sobre Trujillo)¹, repiten el nombre de sus hijos, hermanos, padres y amigos de los que aún no saben nada, y le exigen al país más presencia en las comunidad vulnerables, mayor participación en actos de reparación y garantías reales de que lo que ocurrió (y, tristemente, aún ocurre hoy) no vuelva a darse en ningún otro lugar del país.

¹ Memoria Histórica. (2009). Trujillo, una gota de esperanza en un mar de impunidad [Documental].

No obstante, y como narré anteriormente, para mí las personas de Trujillo eran más que sus historias desgarradoras de violencia y confusión, y, fundamentalmente, eran mucho más que aquello que contaban en los talleres, charlas y encuentros que se daban en las peregrinaciones. Estos pensamientos son fruto de que tuve la oportunidad de compartir con ellos en otros espacios en los que no solo eran reconocidos como víctimas, sino como miembros de una familia, eran hermanos, padres y/o hijos, y también eran artesanos, cultivadores, mecánicos, panaderos, etc. Y es ahí donde está lo importante en la forma de concebir a las víctimas, en entender que son mucho más que un sujeto doliente y pasivo. No obstante, y como conté con anterioridad, las imágenes que ya circulan en torno a las víctimas las muestran siempre de la misma forma, como el sujeto lastimero, consumido en su frustración y sufrimiento, y no reparan en todo aquello que yo tuve oportunidad de conocer de primera mano.

Quisiera, ahora, contar una experiencia particular que me marcó profundamente con respecto a este choque de perspectivas para con las víctimas: desde mis primeros viajes a Trujillo, tuve oportunidad de conocer a “Maritze”, una mujer de aproximadamente, unos 60 años de edad. Ella era una de las directoras de AFAVIT, y se encargaba de todos los procesos de logística para llevar a cabo todas las actividades que se realizaban en las peregrinaciones. A mi papá y a mí nos ofreció un trato muy respetuoso, cordial y cálido desde el primer momento, y nos ofreció comer en su casa y mostrarnos los puntos más importantes de Trujillo y del parque de memoria histórica. Así pues, me quedé con recuerdos sumamente agradables de Maritze, y aunque por supuesto que era consciente que ella fue una de las víctimas de la Masacre de Trujillo (ya que su esposo y su hijo fueron víctimas de desaparición forzada), no la recordaba ni mucho menos como alguien reducido a su dolor, incapaz de llevar a cabo cualquier actividad que le permita activarse dentro de su tejido social y llevar a cabo su propia lucha para exigir verdad y reparación. Pero, para mí era absolutamente chocante y paradójico ver como esta misma mujer, tan activa, gentil, y trabajadora, aparecía en cada noticiero, documental, nota periodística e, incluso, hasta en un par de obras de arte, llorando, sufriendo, con la cabeza gacha como yo nunca la había visto (aún cuando contaba la parte más escabrosa de sus propios relatos), y era como si lo único que se pudiera

decir de Maritze es que era una víctima doliente como muchas otras más que hay en el país, y que es solo un número más de una estadística a la que se la ha puesto el nombre de “víctimas del conflicto armado colombiano”. Esta forma de hacer aparecer a esa mujer que tan buen trato nos ofreció varias veces en nuestras visitas a Trujillo, era no solo desconcertante, sino frustrante, porque para mí, esa Maritze que circulaba en los medios y en otras plataformas no correspondía en nada con aquella mujer que yo mismo conocí y con la que pude compartir durante mis viajes. La imagen que circulaba no era la mujer que yo aún hoy recuerdo con tanto cariño.



Fotografía (en mala calidad) de una actividad realizada por AFAVIT y dirigida por Maritze

Archivos de mi papá

2010

Personalmente, estos viajes y experiencias con las víctimas (en especial, con Maritze) y, posteriormente, con los medios de comunicación o plataformas en las que circula la imagen de las víctimas, fueron determinantes para mi ejercicio creativo. Desde los primeros semestres, vi, en el ejercicio artístico, una disciplina fundamental que tenía un compromiso especial para con las víctimas en un país que se ha caracterizado por sus procesos de violencia y conflicto interno como es el caso de Colombia, a la vez que se debe hacer responsable de la forma en la que crea y promueve un modo de entender a la víctima particular. Es así que decido tomar la Masacre de Trujillo como un eje temático para diferentes entregas, obras y proyectos.



Dibujos propios expuestos en la capilla del Parque Cementerio de Trujillo
Archivo personal

2017

No obstante, con el paso del tiempo (y con el cambio de asignaturas, maestros y hasta referentes), me empiezo a preguntar a mí mismo cuál es mi propia responsabilidad como creador de imágenes para con las víctimas; surgen preguntas como “¿Qué debería contar sobre la víctima? ¿Cómo debería hacerlo? ¿Esto que estoy mostrando es realmente lo que quiero que piensen los consumidores de mis imágenes sobre las víctimas? ¿Estoy cayendo en algún discurso violento y victimizante con respecto a las víctimas? ¿El tratamiento que le doy a estos temas es tan inocuo como me gustaría que fuese?”.

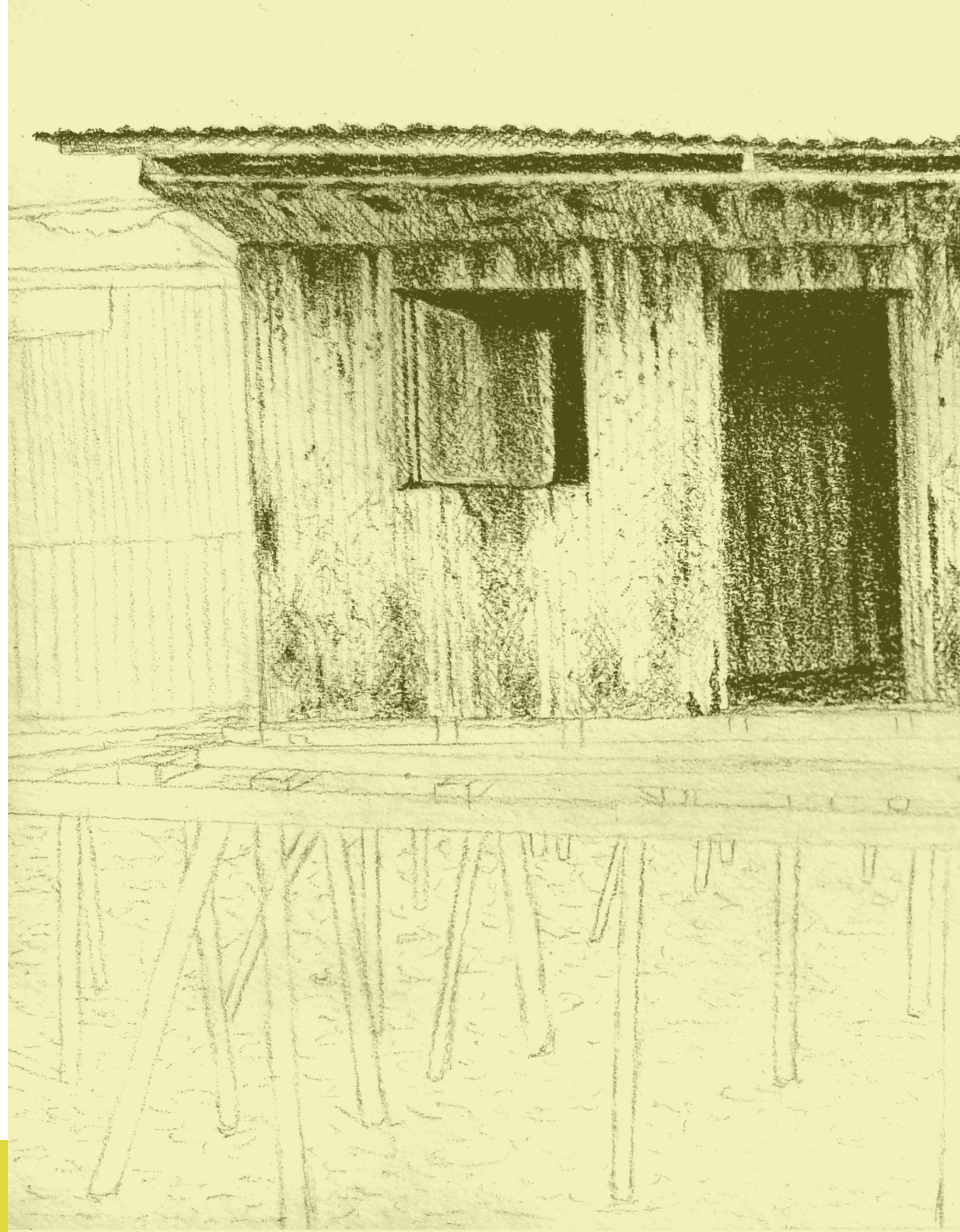
Después de formularme para mí mismo esta serie de preguntas, llegué a la conclusión de que, dentro de mí misma obra, reproducía formatos y discursos que pueden resultar problemáticos al momento de abordar estos temas tan delicados: en ciertos momentos, mis imágenes se sustentaban en un trato de la víctima como un sujeto pasivo, reducido a su dolor y sufrimiento, y narraba lo ocurrido con ellas (y de lo ocurrido en Trujillo) desde una postura de “denuncia” de lo macabro, de “representar” a las víctimas, usando su rostro y su nombre de la misma forma en la que lo harían cualquier otro medio de comunicación amarillista.

No obstante, aún en estos momentos de mi propia creación artística, no encuentro un modo adecuado, una forma de proceder dentro de las artes mismas que permita denunciar, visibilizar o criticar de una forma que se aleje de todos los peligros de exposición u homogenización a los que me he referido (y seguiré refiriéndome) en este texto. No sé cuáles son aquellas formas y métodos que, dentro de la práctica artística, van a ofrecerle, no solo a los artistas, sino a las mismas víctimas, recursos y herramientas pertinentes para poder narrarse y concebirse a sí mismas como sujetos autónomos, más allá de su dolor, y con capacidad para incomodar a todos aquellos relatos y homogéneas que siempre han imperado en sus formas de representación.

Es así, pues, que mi ejercicio artístico-investigativo toma nuevas direcciones: En vez de seguir buscando nuevas formas de hablar sobre Trujillo y sus víctimas, me pregunto por los discursos que ya circulan respecto a la forma en la que aparecen las víctimas en todo tipo de imágenes (ya no solo artísticas). Mi campo de estudio ya no es la víctima, su relato y el evento histórico en sí, sino que mis pesquisas se realizan en museos, salas de cines, exposiciones virtuales, metabuscadores públicos, y demás espacios físicos y/o virtuales en los que ya se asumen formas de ver a la víctima (y, también, al victimario). Mis proyectos (y fundamentalmente, mi tesis) tienen por motivación develar y hacer aparecer al espectador una especie de “plantilla”, de lugar común en el que se han depositado expectativas y estereotipos cómodos respecto a cómo es una víctima, cómo habla, qué se debe esperar de ella e, incluso, de qué forma se puede insertar a la víctima y su relato en un circuito de mercado en el que su individualidad es comercializada y tratada como un producto más.



Resultados del buscador de Imágenes en Google al introducir el input “Víctimas del conflicto armado colombiano”



6 Marco Teórico

Uno de los autores fundamentales para entender el porqué es problemático exponer el mismo fenómeno (y más aún, si este fenómeno son víctimas de un conflicto armado) de la misma forma y bajo los mismos códigos visuales y discursivos, es George Didi-Huberman. Aunque su trabajo teórico se centra más en las víctimas del holocausto y sus formas de aparición ante el público en el arte y en otro tipo de imágenes, conceptos como el de “sobre-exposición” son igualmente aplicables para el caso de las imágenes que tienen como motivo a las víctimas del conflicto colombiano: Didi-Huberman propone la idea de “sobre-exposición” (basándose en los orígenes que tiene este término en la práctica fotográfica) alegando que se refiere a un fenómeno que ocurre debido a la representación constante y repetida de un suceso (o de un colectivo de sujetos) bajo las mismas lógicas y discursos, lo que promueve la creación de imágenes y supuestos ya instalados en los imaginarios de los espectadores respecto al hecho representado, lo que, a su vez, implica la configuración de una forma cómoda y común de producir imágenes y, también, de consumirlas².

² Didi-Huberman, G. (2008). La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética. La política de las imágenes, 39-57.

Los “pueblos que están sometidos a la sobreexposición” (en términos del mismo Hibernan), junto con sus narrativas e historias particulares, tienden a subestimarse y, finalmente, a desaparecer, pero no por un ejercicio de censura política o visual, sino porque la repetida presentación de un “otro” bajo las lógicas y modos que ya le son familiares al público permiten que este lo digiera de forma sumamente sencilla y lo supedita y subordina a las expectativas que ha preconcebido, precisamente, sobre “otro”³. Así, uno de los peligros de este fenómeno es que esas ideas preconcebidas y expectativas ya configuradas se traduzcan en comportamientos y actitudes reales en los que las víctimas no pasen de la imagen de “pobrecitos”: sujetos pasivos merecedores de lástima y que necesitan del otro y su “benevolencia” para con ellos. Cuando el espectador logra inscribir un suceso en estas construcciones discursivas ya instaladas en sí mismo, únicamente contará con una sola forma de abordar el fenómeno en cuestión y a sus participantes (en este caso, a las víctimas): solo habrá un método en que se le puede otorgar un “sentido” a estos hechos violentos y, así, el público que consuma estas imágenes/discursos cree que “comprende” en su totalidad aquello a lo que se está enfrentando.

La configuración de estos estereotipos e imaginarios sobre el cómo actúa una persona es algo similar a lo que realizan ciertas productoras de novelas, películas y largometrajes al crear personajes basados en relatos que provienen de fuentes como, evidentemente, noticieros y periódicos. Es como si el proceso de consumir imágenes con formatos familiares para el espectador sobre las víctimas fuera casi el mismo al de crear un personaje estereotipado para protagonizar un producto televisivo: el personaje se reduce a lo que el espectador entiende (y quiere entender) como víctima: un sujeto doliente, que cada minuto frente a la cámara lo aprovecha para quebrarse en llanto mientras que son terceros quienes lo asisten y ayudan. Ciertos rasgos de esta persona (víctima) son exagerados de forma dramática (y, hasta en ciertos casos, caricaturesca) con el fin de crear un personaje prototípico de un relato común y cómodo para el espectador que, gracias a este procedimiento, puede digerir y consumir la historia de la víctima, su identidad y su relato irreductible a un producto de consumo más.

³ Didi-Huberman, G. (2014). Pueblos expuestos, pueblos figurantes. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

⁴ Vilches, Lorenzo. Taller de escritura para televisión. Buenos Aires, Argentina: Gedisa, 1999.

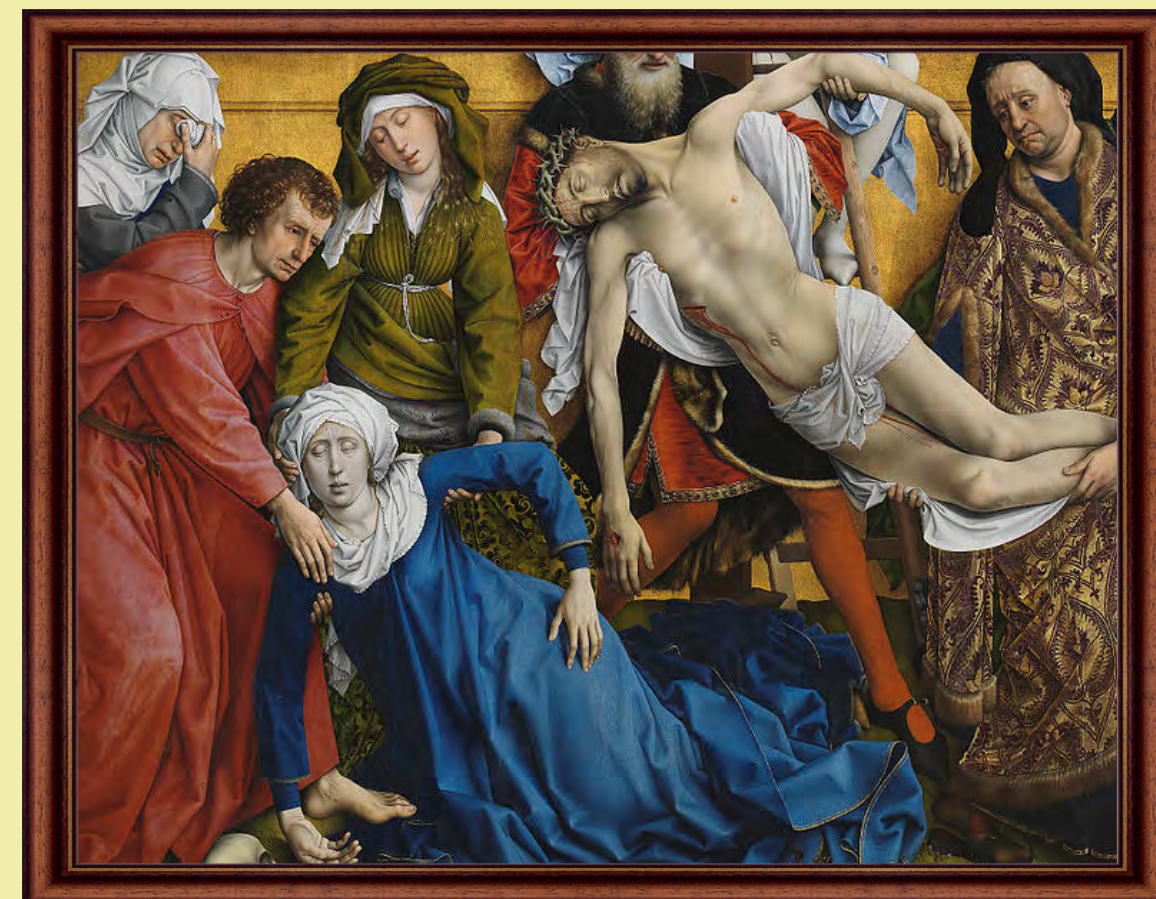
Refiriéndome en específico ahora al campo de la disciplina artística, el arte mismo, en tanto juega un papel fundamental en la configuración de imaginarios compartidos socialmente sobre ciertos fenómenos y/o colectivos, tiene el potencial de dislocar estas retóricas comunes respecto al cómo deben verse las víctimas en las imágenes, o, por el contrario, hacer uso de estos modos habituales y sencillos de consumir para producir obras que fácilmente son “comprendidas” en su totalidad por el público, que no se enfrenta a ningún ejercicio visual que rete sus imaginarios ya construidos. Por ejemplo, equiparar a las víctimas con figuras de la tradición religiosa judeocristiana como los “mártires” o las “magdalenas” asume que estos sujetos se reducen a su dolor, pero que, a su vez, su sufrimiento es necesario y los eleva a una categoría casi “sobre-humana”, porque su relato e historia de vida se encuentra en sintonía, o resuena, con la de ciertos personajes bíblicos que encuentran su redención o su “recompensa divina” en la otra vida⁵.

Quisiera detenerme en este punto, para analizar un poco cómo la historia del arte ha configurado estas imágenes de sujetos dolientes como figuras religiosas, y cómo, posteriormente, ha equiparado a las víctimas, no solo del conflicto colombiano, sino de múltiples hechos a lo largo de la historia, con estas figuras del dolor.

⁵ Pinilla, E. R. (2018). Duelo, memoria y dolor en la obra de Erika Diettes. AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte, (7), 83-108.

Basta con explorar movimientos como el denominado “Arte mariano” para poder apreciar que la figura religiosa de María se ha expuesto, a lo largo de muchos siglos de tradición artística, como una mujer sufriente y que, con su dolor, espera poder conectar con el espectador en términos emocionales, y que este a su vez pueda ser partícipe de una experiencia afectiva y empática en la que sea capaz de entender el sufrimiento por el que tuvo que pasar la madre de Cristo cuando este decide sacrificarse en nombre de la humanidad.⁶ Ya sea porque estas imágenes fueron creadas como respuesta al protestantismo (y cumplían la función de crear imágenes “sensibles” que impidieran que sus seguidores se alejaran de los cultos tradicionales), o como una estrategia iconográfica que permitiera una devoción más profunda para con las imágenes cristianas, el punto aquí es que se reproducía, creaba y circulaba de forma masiva esta figura del sufrimiento, llanto y dolor como motivo visual frente al que había que adoptar una postura de solemnidad y compasión, y a través de la fe y de los propios actos es que los seguidores más acérrimos de la tradición judeocristiana podrían corresponder a las narrativas que su misma religión les ofrecía. Algunos ejemplos de este tipo de obras (por mencionar solo algunas), son:

⁶ Manchado, Javier. G. L. (2014). La Virgen María y el Culto Mariano en el arte y la literatura de la España de la Edad de Plata. Estudios Eclesiásticos. Revista de investigación e información teológica y canónica, 89(350), 533-546.



Descendimiento de la Cruz

Rogier van der Weyden

Siglo XVI

Óleo sobre lienzo

Madrid

Convento Real de Santa María de los Ángeles



**La Virgen llorando a
Cristo Descendido**

Anónimo

1860

Grabado litográfico

Madrid

**Galería Frame,
Madrid**



**Lamentación sobre
Cristo Muerto**

Sandro Botticelli

1495

Óleo sobre Lienzo

Múnich

Alte Pinakothek

Estas imágenes y estos motivos de la madre de Cristo llorando y lamentándose por la muerte de su hijo, circularon masivamente y se inscribieron como un eje fundamental de la historia del arte europeo. No obstante, este discurso de la madre como sujeto doliente se expandió alrededor del mundo e incluso, actualmente, todavía se producen obras de arte en las que impera esta iconografía, pero ya no para hablar de temas exclusivamente religiosos o para producir imágenes con fines de devoción, sino que se ha vinculado a la narrativa de las víctimas: es decir, se ha equiparado la categoría de “víctima” con la de estas mártires y María Magdalenas (una figura retórica que, además, se vincula al arrepentimiento de una madre, un discurso con el que, eventualmente, también se han identificado a las madres de víctimas del conflicto armado, quienes arrepentidas por sus decisiones o por las de sus propios hijos, lloran y lamentan la pérdida de sus seres queridos frente a la cámara del documental o el micrófono del noticiero), en un ejercicio artístico-visual en el que se han presentado a estas personas que tuvieron que atravesar por hechos sumamente devastadores con ese motivo de “pobrecito”, de dolor y sufrimiento álgido y profundo, que con lágrimas en el rostro, llora por la muerte de un ser querido. La repetición de estos discursos (cuyos orígenes se pueden rastrear a lo largo de una vasta historia del arte) aparecen en obras que abordan a las víctimas del conflicto colombiano e, incluso, proyectos artísticos que han tenido a las víctimas de la masacre de Trujillo como motivo:



Magdalenas por el Cauca
Gabriel Posada, Yorlady Ruíz

[Pintura en gran formato - Happening]

Trujillo, Valle del Cauca
2008

Hasta los mismos títulos de estas obras refuerzan ese imaginario arraigado de entender a las víctimas como si fueran figuras religiosas de sacrificio y dolor, de lamento y llanto, y sus narrativas e historias particulares de vida se presentan en formatos sumamente similares a la de las Maria Magdalenas de la historia del arte (antiguo, y no tan antiguo, también).

No obstante, exponer y mostrar a las víctimas como sujetos dolientes y en perpetuo sufrimiento, no representa un desafío para los espectadores y, más bien, es un relato conocido para ellos que se les presenta de forma cómoda y que pueden agrupar en una masa homogénea donde las víctimas son como las magdalenas de las que se les habla en la biblia: llora, sufre, se quiebra frente al espectador porque lo único que caracteriza a estas figuras es, precisamente, su dolor.

Este proceso de entender a la víctima como un “personaje más” que ha sido construido a partir de códigos visuales y retóricos ya instalados y que circulan masivamente tiene otra consecuencia que vale la pena resaltar para mi propio trabajo: se configura, de igual modo, un estereotipo visual, familiar, repetitivo y hasta comercial de cómo luce, cómo habla, y qué hace frente a la cámara, una víctima. Es como si existiese una lista de condiciones que tiene que cumplir una persona para que, en términos visuales, “luzca” como una víctima. Este fenómeno es tan claro y evidente que, hoy en día, un motor de Inteligencia Artificial (de ahora en adelante, IA) está perfectamente capacitado para crear imágenes que, sin ser reales, se pueden hacer pasar como fidedignas, ya que cumplen los requisitos cómodos y populares del “cómo ser/ cómo se ve” una víctima en este país.

Antes de explicarme mejor en este punto, quisiera señalar que la IA se puede entender como “la automatización de actividades que vinculamos con procesos de pensamiento humano, actividades tales como la toma de decisiones, resolución de problemas, aprendizaje, etc.” (Takeyas, 2007)⁷. Es decir, la IA es un conjunto de procesos y mecanismos tecnológicos que, poco a poco, pretenden llevar a cabo toda o casi toda actividad que hasta ahora se pensaban que eran capacidades exclusivas del ser humano. Entre estas capacidades humanas que están empezando a ser asumidas por la IA, aparece la creación de imágenes. Los motores actuales de IA enfocados en la generación de imágenes se nutren de información, datos y, valga la redundancia, imágenes que ya circulan y están colgadas en la web, para generar contenido que sea totalmente coherente y casi idéntico a los patrones visuales de los que se está alimentando. De este modo, la IA se puede usar para crear imágenes que pueden pasar por reales hasta el punto de que, incluso, se pueden llevar a cabo procesos de suplantación de identidad, plagio y hasta fraude (Gómez de Agreda, 2021)⁸.



Imagen creada a partir del motor de Inteligencia Artificial “Craiyon”

Input: “Víctima del conflicto armado colombiano protestando por la verdad sobre sus hijos”

⁷ Takeyas, B. L. (2007). *Introducción a la inteligencia artificial*. Instituto Tecnológico de Nuevo Laredo. Web del autor: <http://www.itnuevolaredo.edu.mx/takeyas>.

⁸ Gómez de Agreda, Á., Feijoó González, C. A., & Salazar García, I. A. (2021). Una nueva taxonomía del uso de la imagen en la conformación interesada del relato digital. *Deep fakes e inteligencia artificial*. *El Profesional de la información*, 30(2), 1-24.

¿Por qué es importante mencionar la IA para fundamentar mi trabajo? Para mí, hay dos elementos claves aquí. El primero, es que los motores de IA dejan en evidencia el proceso de automatización de las imágenes más fuerte (y, por lo anteriormente expuesto, macabro) posible; es decir, la IA devela la forma tan estereotipada en que se producen, circulan y consumen las imágenes de forma despreocupada en el mundo contemporáneo, y es eso lo que precisamente le ocurre a las víctimas, que cómo están inscritas en unos circuitos que configuran un “modelo” a seguir para identificar a una persona cualquiera como víctima, entonces, se configura una retórica (tanto visual como discursiva) que asume que toda aquella persona que responda a la categoría de “víctima del conflicto armado” se ve de una forma particular, habla de una forma particular, se viste de una forma particular, etc. Por esto, creo que el uso de la IA resuena profundamente con el fenómeno que me parece tan problemático señalar con respecto a las víctimas y su circulación. El segundo motivo, que se desprende del primero ya expuesto, es que planeo hacer uso de estos motores para crear imágenes, profundamente creíbles para el espectador, que den cuenta del procedimiento más prototípico y automatizado posible con el que ya se opera en el arte, medios de comunicación, periódicos, etc. y que le imponen a la víctima unos códigos visuales específicos a los que debe responder. Si se presentan estas imágenes bajo los mismos discursos cómodos y familiares a los que el espectador ya está acostumbrado, este ni siquiera tendría por qué dudar de su veracidad.

Por último, y pensando, ahora, en teóricos que han reflexionado respecto a la imagen, su reproducción y la serie, resulta menester referirse a Walter Benjamin. Este famoso teórico y filósofo, que dedicó gran parte de su trabajo a pensar en los cambios que trajeron consigo los avances técnicos del Siglo XX con respecto a la impresión y circulación masiva de imágenes, señala que, aunque aparezcan mil y un “copias” o impresiones de una obra de arte, carecerán no solamente de autenticidad, sino de un “aquí y ahora” que solo va a tener la obra de arte original, un aura que la identifica con un valor intrínseco e inalienable. No obstante, cuando se repara sobre las víctimas, sus imágenes y la forma en que estas circulan, se puede apreciar que el uso irresponsable e indiscriminado de las imágenes provoca que todas ellas sean tratadas como una especie de “materia sin valor”, es decir, estas imágenes han sido tan manipuladas y se han usado de forma tan banal que no importan ya por su contenido, por la persona que muestran y mucho menos por su relato. La imagen de las víctimas circula de forma tan voraz que lo último que importa es, de hecho, la víctima que aparece en cada fotografía que circula. Este tratamiento desmedido de las imágenes de las víctimas provoca que se diluya el sujeto, que ya ninguna de estas imágenes tenga algo siquiera similar al “aura” a la que se refiere Benjamin, porque está inscrita en un sistema de mega-reproducción que trata a las víctimas, sus relatos y sus historias incomparables de dolor como “copias” de otras historias similares de violencia y en Colombia, y, así, no hay ningún problema en usar cualquier tipo de imagen de una víctima en Colombia para ilustrar cualquier tipo de información, propaganda política o, incluso, una obra de arte, un documental o una exposición fotográfica.



Imagen creada a partir del motor de Inteligencia Artificial “Craiyon”

Input: “Víctimas del conflicto armado colombiano protestando en la calle con fotos de sus hijos”

7

Referentes

Uno de los trabajos de investigación-creación que han resultado más importantes en mi propia exploración respecto a otras obras que se hayan encargado de develar los discursos hegemónicos que imperan en la producción, circulación y consumo de imágenes respecto a un “otro”, o respecto a un colectivo, es el trabajo de Zenaida Osorio titulado “Haga como que la violan/le pegan”. Este proyecto, que no es en sí mismo una “obra” tradicional y convencional, repara en la forma en que el montaje de ciertas imágenes y las formas en las que circulan provocan que el público asuma una u otra postura al momento de ver, pensar y tomar una posición respecto a un sujeto y/o colectivo en particular. Para este trabajo, Zenaida recopila diferentes artículos de prensa, notas televisivas y otros medios de circulación de imágenes que hacen uso de exactamente la misma imagen para “ilustrar” el contenido que quieren mostrarle al espectador. Así, Zenaida expone cómo un medio que habla de, por ejemplo, el fenómeno masivo de éxodo de los venezolanos y otro que habla de las comunidades afro en Colombia, pueden hacer uso (irresponsable) de exactamente la misma imagen, prototípica y clásica, que resulta “útil” (nótese la lectura macabra de la forma en la que se trata a la persona en este caso) y absolutamente cómoda y familiar para el público, al que le queda sumamente fácil construir una masa homogénea en la que personas que, aunque tienen historias de vida absolutamente incomparables entre sí y de naturaleza irreductible, se aglutinan en una misma masa en la que se construye un personaje prototípico de víctima: mujer, afro, doliente, madre, etc.



Haga como que la violan / le pegan
Zenaida Osorio

[Monografía]

Bogotá, Colombia
2007
Universidad Nacional

Fragmento de Entrevista a Zenaida Osorio

Recuperado de:

https://www.youtube.com/watch?v=EKzi8xL5ac4&t=99s&ab_channel=eseoefe

Ejercicios como los de Zenaida Osorio que piensan sobre las lógicas de circulación del arte mismo y de las imágenes en general, permiten comprender que una misma imagen, según cómo se le presente al público, con un texto específico y acompañado de uno u otro tipo de información, puede referirse a fenómenos totalmente diferentes a la vez que responde a las lógicas e imaginarios populares que todos tienen en torno a un tema en específico (así, una misma imagen de una comunidad afrodescendiente puede servir, en un mismo periódico, para referirse a un reportaje sobre inmigración, como a otro de maltrato a la mujer, así como otro respecto a desplazamiento, conflicto armado o, incluso, hasta de políticas gubernamentales para apoyar a las zonas más rurales del país). Así, al momento de producir una obra de arte (o cualquier otro tipo de imagen), vale la pena pensar sobre los formatos, espacios y circuitos de los que hará uso la obra para llegar a ser consumida, porque estos dispositivos bajo los cuales se expone no son neutrales, y cada uno de ellos presupone formas de ver y comprender la información y contenido que contiene. Una misma imagen de, por ejemplo y en este caso, una víctima, no será asumida de la misma forma por un espectador que la ve en un periódico o de otro que la ve realizada en un mural en una de las principales calles de su ciudad. De igual modo, estos espacios (físicos o no) en los que se va a mostrar la obra/imagen pueden fomentar y dialogar con los mismos códigos en los que está construida la obra en términos discursivos, por lo que, así como hay que reparar en los códigos que están en la base de las imágenes, también debe realizarse el mismo análisis respecto a la circulación de las imágenes.

Continuando con ejercicios artísticos que resultan de un proceso de investigación de producción y circulación de imagen, revisar el trabajo de Hans-Peter Feldmann, y, en específico, su proyecto “9/11 Front Page”. En esta obra, el autor se encarga de recuperar la primera página de muchos periódicos alrededor del mundo con fecha del 12 de Septiembre de 2001, con el fin de exponer la forma en que se mostró uno de los eventos más críticos de la historia de los Estados Unidos.



9/11 Front Page
Hans-Peter Feldmann
[Colección de periódicos]
Nueva York, Estados Unidos
2008
International Center of Photography

Una de las cosas más interesantes de este proyecto, es que deja en evidencia una especie de “plantilla”, un modo común de operar y tratar la(s) imagen(es) que han asumido varios medios de información alrededor del mundo con el fin de narrar e “informar” sobre lo ocurrido justo el día anterior en el continente norteamericano. Así pues, se devela una especie de montaje de imágenes y texto familiar, dramático e impactante, que tiene el objetivo de insertarse en esa lógica comercial y propia de las noticias donde se muestra el mismo hecho, de la misma forma, usando la misma imagen, alrededor del mundo, y donde las diferencias entre sí de un periódico a otro, en realidad, son casi mínimas (o nulas). De igual modo, como ejercicio artístico, resulta importante rescatar las decisiones formales en cómo mostrar un archivo de imágenes, y que la serie masiva de imágenes se complemente con un montaje que, a su vez, dialogue con esta idea de información que circula de forma inmediata y que, por lo anterior, es consumida bajo el mismo discurso, el mismo día, alrededor del mundo.

Pensando en mi propio proyecto, me interesa la forma en que Feldmann decide exponer su propio archivo, ya que yo mismo estoy en la búsqueda de métodos y técnicas de montaje que me permitan exponer la colección de imágenes que he llevado a cabo como fruto de mi investigación sobre la forma en que circulan ciertas imágenes particulares de las víctimas. Las decisiones formales que toma este artista resultan muy acertadas con respecto al montaje y organización de las piezas, ya que es precisamente la idea de la “serialidad”, y de exponer sus imágenes conservando el mismo formato, marco y altura, las que permiten que el espectador de la obra comprenda la masivo e ingente que resulta la serie, que adquiere un valor agregado cuando sus imágenes actúan como eslabones de una gran cadena cuyo hilo conductor es, en este caso, la tragedia norteamericana más conocida de los últimos años.



Miembros de AFAVIT durante una actividad dirigida por mi padre
Archivos de mi padre

2010

Vinculado a esta idea de explotar la “serialidad” dentro del campo de las artes visuales, es absolutamente fundamental revisar a uno de los artistas que más hizo uso de este recurso para su propia propuesta plástica: Andy Warhol. Para esta revisión de referentes, quiero señalar su famosa serie dedicada a la impresión masiva de imágenes relacionadas con la pena de muerte, los accidentes automovilísticos, las tragedias de vuelos comerciales, y demás motivos similares acuñadas bajo el nombre de “Muerte y desastre” .

Con respecto a esta obra, que corresponde con uno de los primeros proyectos de Warhol, me interesa señalar especialmente la forma en que inscribe su propuesta artística en una lógica de circulación de mercado masiva y, por supuesto, totalmente acorde al diseño económico del capitalismo moderno y contemporáneo. Estas imágenes, cuyo contenido responde en sí mismo a temas trágicos, dolorosos y terribles (como puede ser, por ejemplo, un accidente de auto) se presentan y circulan de forma masiva tal y como lo haría un producto, y aunque pueden ser incluso fotografías ya publicadas, adquieren un valor de mercado “extra” ya que son parte de una obra del mismísimo Andy Warhol. Es como si estas imágenes y el mismo artista hicieran uso de un dispositivo de circulación capitalista, a la vez que lo señala y demuestra que, de hecho, el mercado opera con una voracidad absoluta e indiscriminada, y es capaz de engullirse incluso estas imágenes que “se supone” exponen temas delicados y frente a los que habría que guardar “respeto” (cosa que, de hecho, no ocurre, porque están circulando como un producto más).

Los cambios en los colores de las fotografías no hacen más que resaltar aún más la forma en cómo estas imágenes se hacen producto, y deja en evidencia las lógicas de producción comercial y de mercado que están detrás de la producción y comercialización de, literalmente, cualquier objeto/sujeto (porque, así como el mercado es capaz de convertir fotografías de hechos terribles en “productos”, también lo puede hacer con personas o con, incluso, comunidades enteras, como bien podrían ser las víctimas del conflicto armado colombiano). El ejercicio de Warhol deja en evidencia, de igual modo, que el circuito del arte no es para nada diferente al del mercado convencional capitalista (e incluso, puede que sean exactamente el mismo circuito), y es esto lo que creo que puede nutrir más mi propia práctica artística: pensar que una obra, a la vez que denuncia una lógica de circulación, puede hacer uso de esta misma para develar, de una forma no tan evidente, un modo de operar las imágenes (y a las personas) de forma voraz, indiscriminada y siempre bajo las mismas lógicas.



Death and Disaster
Andy Warhol

[Serigrafía]

París, Francia
1960

Georges Pompidou

Aunque se podrían decir y rescatar muchos elementos importantes de la obra de Warhol, quiero reparar en otro aspecto protagonista de varios de sus trabajos: la serialidad y su montaje. En varias de sus obras de impresión y repetición masiva, como las famosas "prints" de Marilyn Monroe o de Mao Tse Tung, un elemento clave para comprender su propuesta plástica es la idea de "serie", es decir, que la obra solo cobra sentido en tanto, con mínimas variaciones cromáticas, es repetida, reimpressa y reproducida una y otra vez. La obra de Warhol no se puede abordar imagen por imagen, de forma individual, sino que es necesario verlas inscritas en su montaje, comprender que es parte de una serie "infinita" de copias (como cualquier producto subyugado a las lógicas de oferta y demanda) y que es esta idea de repetición la que permite develar el dispositivo de circulación y comercialización del que Warhol se apropia de la forma más elocuente posible. Con respecto a mi propio proyecto, quiero hacer uso de esta idea de "serie", porque es así y solo así que aparecen esos modos de concebir y homogenizar a la víctima en Colombia que tan problemáticos me parecen, a la vez que el montaje aporta a esta lectura de discurso popular y masivo que me interesa señalar.



Mao
Andy Warhol
[Serigrafía]
Nueva York, Estados Unidos
1973
Metropolitan Museum
of Art

Prosiguiendo, un proyecto artístico que vale la pena rescatar respecto a aquellas investigaciones que se preguntan por los diferentes discursos y lógicas que soportan la construcción de significados respecto a colectivos como el de las víctimas del conflicto armado, es el titulado "Glosario" de la maestra Jimena Andrade. En este proyecto, Jimena se pregunta por los diferentes significados, lecturas, sinónimos y antónimos de términos que, aunque parezca que todo el mundo los entiende de la misma forma por la manera masiva en que circulan en la actualidad (y con motivo de los procesos de paz, reconciliación y justicia en Colombia), de hecho, tienen diferentes formas de ser comprendidos, dependiendo de las formas en las que las personas hagan uso de estos conceptos y bajo qué códigos decidan hacerlos circular. Algunos de estos términos son justicia, memoria, comunidad, entre otros.

Medios de Comunicación
EN TEORÍA
*** permiten que la gente se informe de lo que pasa ***
pero desgraciadamente en nuestra sociedad, los medios de comunicación *más bien desinforman...*

porque siempre interpretan todo lo que sucede { a favor de los dueños de la radio la televisión la prensa } que son las personas más adineradas y con más poder { y mantienen en una situación de desigualdad casi de esclavitud a las grandes mayorías desinformadas } es por esto que

la **información**, la **comunicación social** = **lavado de cerebro permanente**

dando **información sesgada** { para que las grandes masas interpreten lo que sucede día a día } porque **PERMANENTEMENTE** está en favor de { quienes tienen poder } »silencian »tapan »tergiversan { una protesta social } tratan a lxs que organizan la protesta como si fueran »criminales »delinuentes

para { condenar a lxs que favorecen aprobar aplaudir } { a lxs que mantienen a la gente en la desigualdad y la injusticia } **información comunicación social** { sirve para mantener la situación actual de desigualdad de injusticia de esclavitud. }

memoria

Es la condición del ser humano { De releerse a sí mismo De volver al pasado } como un **mecanismo de resistencia** **no** como un *mecanismo de añoranza*

Es la posibilidad de { comprender que nos ha sucedido y entender que pueden haber mil versiones de la historia } **pero** generalmente la versión de *lxs opresorxs de lxs triunfadorxs* es la que tiene preponderancia

Es la capacidad de { que generan quienes intentan todo el tiempo } **resistir** **a las estrategias del olvido** **utilizar** la *violencia* y el *engaño* como mecanismo para hacer política y controlar económicamente las regiones

La memoria se constituye entonces como un **mecanismo de resistencia** que nos permite asumir el **pasado** como una posibilidad de ver qué pasa en el **presente** pero sobre todo con la idea de soñar un **futuro nuevo**

justicia
es posible que le den otros nombres

NO ES { algo jurídico una institución } cuando se habla de **justicia** en nuestra sociedad se habla más de ese aparato que **sanciona** que **castiga** que hace **lo contrario** de aquello para lo que se fundó y pensó Aunque se pensó para defender a unos seres de la posible agresión de otros seres *en la práctica *está *sirviendo *para *lo *contrario *condenar a lxs inocentes y absolver a lxs culpables

justicia

ES { un valor humano referido a la CONVIVENCIA la SOLIDARIDAD } *este *es *su *valor* *fundamental* que acerca lxs otros y a nosotrxs de lxs demás

ES { hacer que cada persona que convive en alguna dimensión con nosotrxs } pueda { vivir una vida digna satisfacer sus necesidades fundamentales

Glosario de términos [... para la vida...]
Jimena Andrade
[Montaje tipográfico]
Bogotá, Colombia
2011

De este proyecto, vale la pena resaltar el resultado visual, tipográfico y conceptual al que llega Jimena para poner en juego los significados y exploraciones de lenguaje derivadas de la reflexión en torno a estos conceptos. De igual modo, esta obra es una forma de exponer de forma clara y contundente a lo que se refiere una persona cuando habla de memoria, violencia, política, etc. Y, a su vez, permite pensar sobre cuáles son las lógicas populares y familiares que se usan al momento de referirse a conceptos que, aunque parezca que son “obvios”, en realidad, son sumamente complejos y, por lo tanto, cuentan con el riesgo de ser leídos de formas distintas para beneficiar uno u otro discurso. De igual modo, estas exploraciones tipográficas sirvieron de punto de partida para mi propia exploración artística, y que, eventualmente, llegaría a hacer uso del cartel como técnica expresiva.

De igual modo, revisar a Hans Haacke es fundamental al momento de investigar sobre las obras que, como Jimena, se valen del uso de las palabras pero que, en esta ocasión, combinan con imágenes para resignificarlas a la vez que se realiza un claro ejercicio de apropiación (tanto en términos formales, como de contenido) de exposiciones y sucesos del mundo del arte importantes en la historia. Hans Haacke decide apropiarse de la exposición conocida como “arte degenerado” llevada a cabo en los años 30’ por la Alemania Nazi, y, haciendo uso del mismo montaje y del hecho de que en la exposición original cada obra se acompañaba de un texto que tachaba al artista de no estar al mismo nivel que el del arte hegemónico Nazi, decide exponer obras de artistas poco conocidos en el momento y que no terminaban de insertarse en el mercado del arte contemporáneo.



Viewing Matters
Hans Haacke

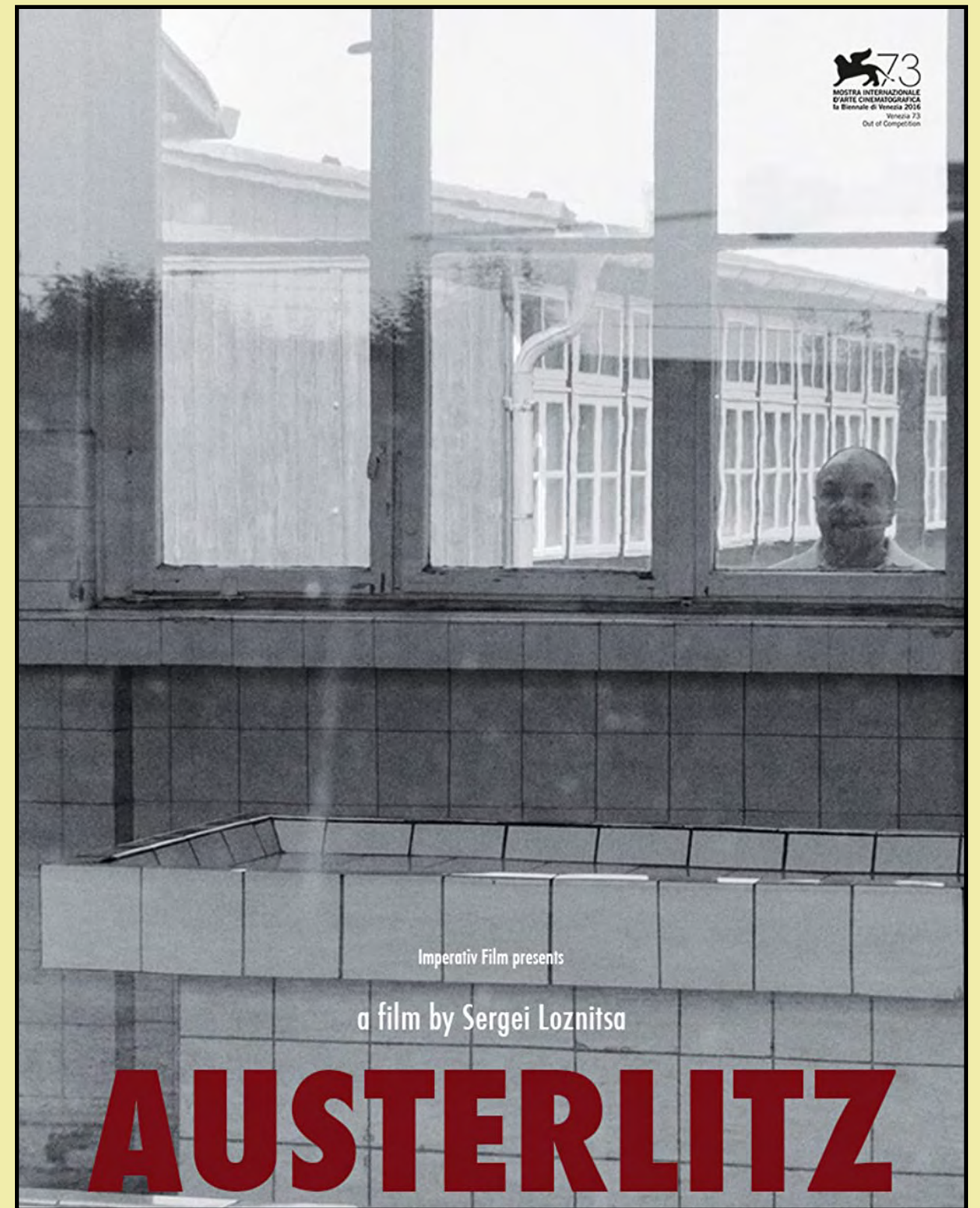
[Serigrafía]

Rotterdam, Países Bajos
1996
Musée Boijmans van Beuningen

Este ejercicio apropiacionista de Haacke implica que el arte mismo tiene la posibilidad de hacer uso de lenguajes, métodos y hasta montajes que en su momento fueron usados con propósitos discriminativos, para poder re-inventar una exposición pero con un motivo totalmente diferente. De igual modo, la forma en la que el texto dialoga y/o se contrapone a la imagen permite evidenciar la forma en cómo la lectura de una o varias imágenes cambia según el montaje y decisiones formales (como el mismo texto) que se incluyen en la curaduría misma.

Continuando, un referente que ha resultado ser muy elocuente y que encuentra puntos en común con respecto a mi propio trabajo, es el largometraje documental titulado “Austerlitz”, de Sergei Loznitsa . Esta obra consiste en un conjunto de grabaciones que se tomaron de forma “discreta” (es decir, sin que el público ni las personas filmadas se percataran de que estaban siendo grabadas en video) y “oculta”, que tienen como fin dejar en evidencia y exponer las actitudes de numerosos visitantes que deciden realizar una especie de “visita guiada” por lo que antiguamente fue el centro de concentración más famosos del mundo, Auschwitz. Durante el filme, se ve cómo estos visitantes se toman fotos, realizan “selfies” e, incluso, realizan “poses” que, en una especie de jocosa puesta en escena, tienen como fin “caricaturizar” las formas de tortura que reamente ocurrían en este macabro lugar durante la segunda guerra mundial.

Este documental, entonces, revela una especie de “dispositivo”, una forma particular y cómoda de asumir hechos tan atroces como el del exterminio sistemático de la segunda guerra y una forma banal y despreocupada de comprender lugares tan, tristemente, relevantes para la historia de la humanidad como lo es Auschwitz. Se deja en evidencia cómo las personas y consumidores de estos espacios (en tanto estos mismos lugares están inscritos en un modelo comercial y se ofrecen a sí mismos como “Productos” que se pueden consumir, visitar, y hasta llevarse un recuerdo de él) inscriben su experiencia con estos en el marco de los social, de lo banal, de las redes sociales, del “Like” y del consumo. Lo realmente macabro de este documental no es el ejercicio de denuncia respecto a lo que pasó en Auschwitz ni tampoco es el de mostrar en sí cómo la gente se comporta cuando visita este campo de concentración, sino que expone un pequeño fragmento de cómo las lógicas de mercado y los discursos populares sobre estos sucesos absorben y reducen las narrativas de violencia y exterminio para ofrecerlas al público como una “experiencia turística más”; y que detona en los espectadores la misma experiencia que si estuvieran visitando una playa, un parque acuático, una discoteca, etc.



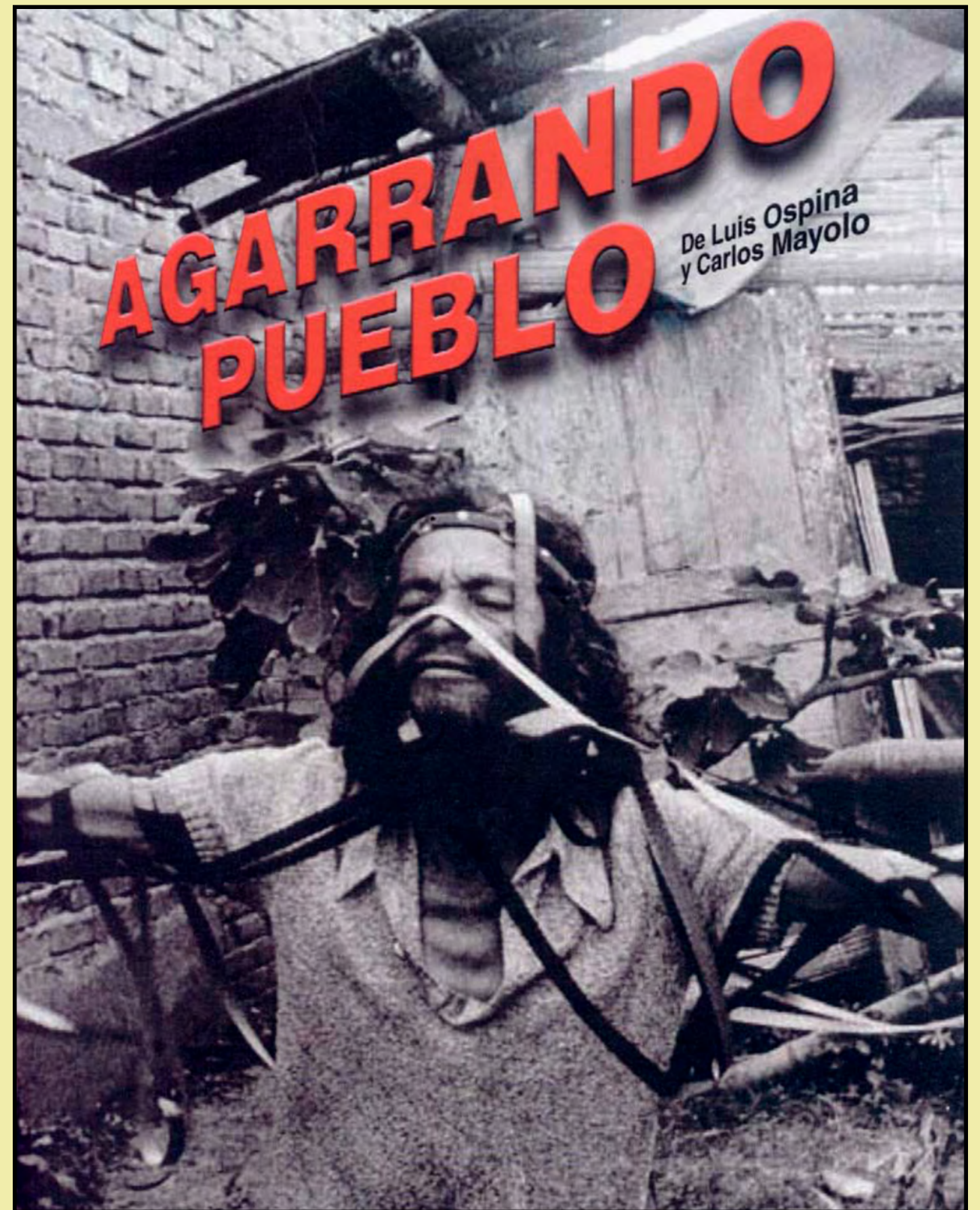
Austerlitz
Sergei Loznitsa [Director]

[Documental]

Alemania
2016

Continuando, vale la pena resaltar una obra que también resuena con los objetivos y con la propuesta discursiva de mi propio trabajo de grado, es “Agarrando pueblo”, de Carlos Mayolo y Luis Ospina. Este reconocido largometraje, que resulta ser una ficción en la que unos productores audiovisuales deciden realizar un “documental” sobre Colombia y sus habitantes, muestra la forma en la que estos susodichos realizadores deciden realizar una puesta en escena que dé cuenta exclusivamente de la miseria y pobreza del país. Es decir, esta obra deja en evidencia la manera en la que ciertos creadores de imágenes deciden hacer uso de códigos formales y de contenido comunes y estereotipados al momento de realizar un documental que, con la premisa de ser “objetivo”, expone solamente un fragmento de la vida en Colombia. No obstante, este fragmento es casi en su totalidad una puesta en escena falsa y creada a partir de la manipulación y contratación de “actores” que, haciéndose pasar por personas comunes y corrientes, son documentados como locos, pobres y/o “gamines”, y que, por consecuencia, resumen en su totalidad a “Colombia” como país. Es así, pues, que “Agarrando pueblo” se transforma en una elocuente ejemplificación de cómo opera la pornomiseria, y la forma en la que esta es usada por ciertos creadores de imágenes para obtener un producto rentable, fácil de consumir y que resulte llamativo en tanto el público que lo consume se convence que eso que ven en la pantalla, es un retrato fidedigno de un colectivo y de una comunidad que caracteriza y resume lo que es vivir en un país “del tercer mundo” como lo es Colombia.

Por lo anterior, “Agarrando pueblo” resulta en un llamado de atención, en una forma de poner sobre la mesa lo inescrupuloso y peligroso que es abordar la creación de imágenes basada en supuestos reduccionistas, violentos y homogenizantes que perpetúan estereotipos y modelos de entender al otro que lo reducen en un sujeto pasivo, en un “pobrecito” que necesita de otro (muy diferente a él) que lo ayude a salir de su situación de miseria y dolor. Lo interesante de esta obra, es que, así como existen creadores de imágenes que muestran exclusivamente de una sola forma (reduccionista y parcializada) un colectivo, también existen, y ya circulan, modos igualmente problemáticos de tratar a las víctimas del conflicto armado en Colombia, y el proyecto que he realizado como proyecto de grado, tiene el objetivo de dejar en evidencia esta forma de proceder tan problemática y, eventualmente, macabra, de abordar a lo que en Colombia se ha entendido como “víctimas del conflicto armado”.



Agarrando pueblo
Luis Ospina, Carlos Mayolo [Directores]

[Falso Documental]

Colombia
1977

Por último, aunque no es en sí un referente artístico, quisiera mencionar un hecho particular que encuentra resonancias con uno de los objetivos planteados en los objetivos del presente documento. Recientemente, se ha puesto a la venta en plataforma como Amazon un libro infantil ilustrado titulado “Alice and Sparkle”, cuyo autor (intelectual, al menos) es Ammaar Reshi. La particularidad de este libro es que fue creado, tanto en imagen como en texto, por motores de Inteligencia Artificial, a partir de las instrucciones insertadas a manera de Input por el autor. Más allá del debate que surgió a raíz del lucro que estaba recibiendo esta persona vendiendo y comercializando “su” libro, me gustaría señalar un elemento clave de este suceso: la IA es capaz de crear productos, absolutamente comerciales y creíbles, que cumplan todos los requisitos del mercado de imágenes al que quieran apuntar. Así, la IA es capaz de crear imágenes que se hagan pasar por verídicas, y que puedan exhibirse en revistas, libros infantiles, documentales, y hasta en espacios destinados a las exposiciones del arte más “selecto” (como lo es el mismo MOMA, museo que ya cuento con su primera obra realizada con IA siendo expuesta en uno de sus pabellones).

La IA se configura entonces como en un agente creador de imágenes totalmente estereotípicas, usuales y fácilmente consumibles, y es esto precisamente lo que puede hacerlas pasar como “reales” o creadas por una persona natural, común y corriente. Cómo la IA produce imágenes de cualquier tipo, sobre cualquier tema y bajo cualquier parámetro que se le sea ordenado, los resultados que ofrece pueden responder a cualquier temática posible: la IA puede producir imágenes de hechos de los que no hay registro, crear seres humanos que no existen en la vida real o, incluso, crear digitalmente rostros, personas y comunidades enteras que se puedan hacer pasar como, por ejemplo, víctimas del conflicto armado.



Alice and Sparkle
Ammaar Reshi [Autor], Chat GPT, Mid Journey [IAs]

[Libro infantil]

San Francisco, Estados Unidos
2022

8

El hablar sobre las víctimas en el arte no debe resultar imposible

Después de exponer a detalle todo aquello que me parece problemático con respecto a la forma en la que la práctica artística aborda el tema de las víctimas del conflicto armado, y de señalar los peligros en los que pueden caer, no solo los artistas, sino también periodistas, comunicadores, políticos, sociólogos, etc., al momento de concebir a las víctimas como un colectivo homogéneo, pareciera que, entonces, resulta imposible tratar o abordar el tema de las víctimas en Colombia como tema para crear “obra” o proponer ejercicios artísticos, ya que siempre se correrá uno u otro peligro con respecto a la forma en cómo aparecen estas personas y, por lo tanto, aquel que toma la decisión de tratar estas temáticas se enfrenta a un callejón sin salida en el que no hay forma de avanzar, crear y hablar sobre los más afectados por la guerra interina nacional sin asumir una u otra postura que pueda ser criticada o tachada de problemática.

No obstante, tampoco creo que esto sea cierto. Por el contrario, creo que, de hecho, si se han dado una gran cantidad de ejercicios en los que se pueden dislocar estos modos y discursos tan familiares y a la vez tan problemáticos que ya he mencionado antes, para configurar las mismas prácticas artísticas como un lugar de enunciación de y para las mismas víctimas; es decir, dónde sean ellas las que toman las decisiones sobre la forma en que quieren construirse en determinada obra o proyecto, sin la necesidad de que haya un tercero que las “dirija” y les diga cómo deben trabajar y crear.

Uno de estos trabajos que quiero rescatar fue el llevado a cabo por la Universidad Pedagógica de Colombia, específicamente, por el colectivo “Creación Arbitrio”, quienes en el año 2019, titulado “Grabar en la Memoria”. Este proyecto consistió en realizar un taller de grabado (xilografía en linóleo) en la que las creadoras de las imágenes, en este caso, eran las mismas madres de las víctimas de los falsos positivos organizadas en el conocido colectivo “Mafapo”. Cada miércoles, durante varios meses, estas madres se encontraban con estudiantes y profesores de la universidad, y en el mismo taller de grabado de esta institución, les enseñaban a las madres qué era un grabado, cómo se hace, cómo se imprime, cómo se usan las tintas, etc., y, entonces, ellas realizaban distintos tipos de imágenes en alusión a su propia historia de vida, a sus seres queridos perdidos, o a lo que ellas mismas quisieran contar de su relato. Lo fundamental de este proyecto, es la libertad que se le ofreció a las mismas madres desde el primer momento para que ellas mismas decidieran qué imágenes harían, que querían mostrar en ellas (y que cosas no querían contar), y en ningún momento el colectivo ejerció presión o dirigió a estas mujeres para crearan un tipo específico de imágenes. Por lo tanto, los resultados de este proyecto son sumamente interesantes, diversos, y sobretodo, construidos en un ejercicio volitivo independiente y particular llevado a cabo por cada una de las madres sin la necesidad de que nadie más tomara decisiones sobre sus propias imágenes.



Registro del proyecto
“Grabar en la
Memoria”

Creación Arbitrio

[Xilografía]

Bogotá Colombia

2019



Registro del proyecto "Grabar en la Memoria"

Creación Arbitrio

[Xilografía]

Bogotá, Colombia
2019

Más allá de que algunas madres hayan decidido realizar la imagen fidedigna del rostro de sus hijos, o de escribir su nombre completo acompañado de una imagen, o usar un motivo animal como alegoría de su propio relato, el punto de este proyecto es que la práctica artística funcione como un terreno de creación y experimentación totalmente libre y sin ningún tipo de coerción o directrices que obligaran a las madres a crear de una forma en específica, sino que ellas mismas se adueñaron de las técnicas y de las imágenes para permitirse enunciarse a sí mismas y poder contar sus propias historias de la forma en que ellas quisieran. Así, lo más importante de este trabajo no es en sí las imágenes, su calidad técnica o las decisiones formales que se tomaron para construirlas, sino que lo valioso aquí es la misma práctica creativa en tanto se configuró en un espacio de libertad creativa para con uno de los colectivos más importantes de víctimas en Colombia: Mafapó¹⁶. En ningún momento del trabajo fue necesario la "ayuda" ni mucho menos la "dirección" de un artista titulado o de renombre para que estas madres pudieran permitirse el crear bajo sus propios términos y lógicas. Es, así, un proyecto en el que nadie tuvo que "darle una voz" a las víctimas, sino que ellas mismas se apropiaron de las técnicas artísticas y de creación de imagen para contar su pasado, presente y futuro.

De igual modo, otro ejercicio que resulta no solo afortunado, sino también contundente con respecto a la forma en la que entendemos el conflicto armado colombiano, sus implicados y a sus víctimas, es aquel llevado a cabo por el profesor Guillermo Moncayo, conocido como "El caminante por la paz", en el año 2007. Moncayo, cuyo hijo fue secuestrado por las FARC en la década de los 90's, llevó cabo una extensa y profunda lucha en la que logró unir a más de 500mil personas que, en un acto de unión comunitaria y social, exigían la liberación de los militares secuestrados por la guerrilla en cuestión unos años atrás. Pero esto no quedó ahí, ya que en el 2007 Moncayo decidió caminar desde Sandoná, en el departamento de Nariño, hasta la plaza de Bolívar en Bogotá, recorriendo así aproximadamente 950 kilómetros. A lo largo de este basto recorrido, varias personas se unieron a su causa y decidieron acompañarlo en la marcha, y fue justo cuando llegó a Bogotá que todos los medios y la atención del país se dirigieron hacia él y el gran colectivo que había construido a base de su propia determinación.

¹⁶Silva, A. R., & Barrera, E. A. (2020). *Grabar en la memoria*. Laboratorio de creación. (pensamiento),(palabra)... Y obra, (24).



Fotografías del caminante por la paz llegando a Bogotá

Bogotá, Colombia

2007

De nuevo, aquí es la víctima como sujeto activo y lleno de determinación el que logra enunciarse a sí mismo, es el que, a través de su propia lucha, no solo se activa como individuo particular inscrito en una historia de violencia, sino que logra construir un gigantesco tejido social y comunitario que lo acompaña en su lucha y que le permite configurar un gesto gigantesco que impacta en todo el país. Una de las cosas que más resaltan de este suceso histórico (porque, de hecho, sí es histórico) es que Moncayo representa una figura diametralmente opuesta a la de la víctima como doliente, como pasiva y reducida a su sufrimiento y que necesita del otro y de su compasión para exigir verdad y justicia: el caminante por la paz se alza como una víctima que toma su propia situación por las riendas y él mismo actúa de una forma tan contundente y decidida que deja perpleja al país, y lo que la lleva a conformar una gran comunidad que lo acompaña a su destino. Aunque alguien podría pensar que este acto tan poderosos está lejos de las prácticas artísticas, no hay nada más lejano de la realidad: Moncayo y su determinación es configuran en un ícono cargado de un significado profundamente contundente que le permite hacer de su propio ejercicio un terreno de enunciación propia, lo configura en una plataforma que le permite exponerse ante todo un país no como una víctima en dolor profundo y del que no puede salir, sino como un símbolo de su propia determinación. Las prácticas artísticas, que deben pensarse como un dispositivo de enunciación para cualquier persona que haga uso de ellas (y, en especial, de aquellos a los que los demás siempre han tenido que “darles voz”), quedan puestas de manifiesto de una forma muy elocuente y clara en actos como los de Moncayo, que marcan la historia de la lucha de las víctimas en este país y la alejan de los discursos prototípicos y problemáticos de los que tanto he hablado en el presente texto.

Un último ejercicio que quiero señalar, y que me permite hablar fuera del contexto colombiano, es aquel que han llevado a cabo, por muchos años, las conocidas Madres de la Plaza de Mayo, en Argentina. Desde los años 70's, estas mujeres y madres (que ahora ya son abuelas también), salieron a las calles de Buenos Aires para exigir justicia, verdad y reparación para con todos sus hijos, víctimas de la dictadura argentina del siglo pasado. Estas madres, que salían a modo de manifestación una y otra vez, cargando con fotos y carteles con el nombre de sus hijos, fueron conformando una red comunitaria que iba creciendo y creciendo, y que le demandaba al estado repuestas contundentes y eficientes para encontrar a los culpables de que sus hijos (y nietos) nunca volvieran a casa.



Registro de "Las madres de la Plaza de Mayo"

Buenos Aires, Argentina

1977 - Hoy

De estas mujeres hay muchísimo de que hablar, de su determinación, de su lucha y de su historia. No obstante, en este momento, quiero rescatar el hecho de que ellas mismas, su lucha, e incluso, el distintivo pañuelo blanco que anudan a sus cabezas y con el que salen a realizar las manifestaciones, se ha convertido en un ícono, un símbolo de lucha y de determinación con el que se identifican las víctimas de la dictadura argentina. De nuevo, y de forma similar a lo que ocurrió en Colombia con el caminante por la paz, los actos contundentes y las manifestaciones cargadas de un significado transversal con respecto a las víctimas de la dictadura argentina (fenómeno que, como ya expuse, se puede abordar dentro del marco de las prácticas artísticas) llevadas a cabo por estas mujeres, las dislocan de las interpretaciones clásicas y cómodas de la víctima como madre dolida, pasiva y en una figura absolutamente problemática de "pobrecita" y, por el contrario, estas mujeres han tomado su lucha en sus propias manos, y es la capacidad que ellas tienen de activarse por sí mismas como un colectivo activo y que luchará hasta el cansancio por la verdad con respecto a sus hijos la que les permite configurarse como sujetos dueños de su propia narrativa, de su propia historia y que va a poner sus propios términos de manifiesto bajo los cuáles van a ser entendidas como víctimas, sí, pero no como pasivas.

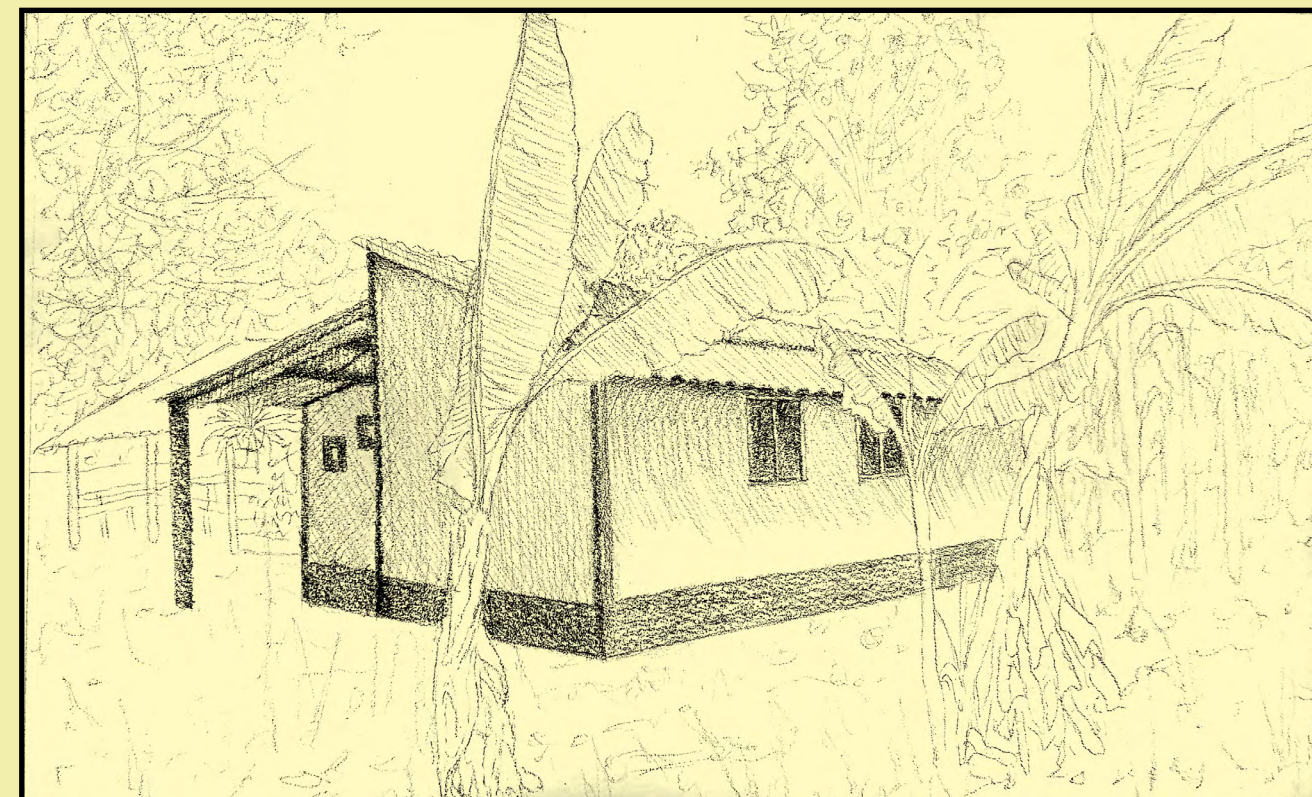
Aunque se pueden señalar muchos ejercicios, obras y proyectos similares a lo largo de toda la historia de América Latina (y, del mundo), rescato unos pocos aquí que me parecen pertinentes en tanto dan fe de que sí se han dado proyectos y actos en los que las víctimas se han salido de ese marco cómodo y problemático que se les ha impuesto de víctimas como sujetos que necesitan de la compasión y misericordia del otro, y en los que son ellas mismas las que ponen sobre la mesa los discursos, las lógicas y los paradigmas bajo los cuales se enuncian a ellas mismas, las luchas con las que se identifican, y la forma en la que su relato se va a exponer a su país y al mundo. Esta es la potencia de todos los ejercicios señalados en este apartado de mi cuerpo de escritura: las víctimas sí tienen la facultad de activarse y crear por ellos mismos, no necesitan que nadie les "dé una voz", y son ellas mismas las que dislocan y rechazan cualquier discurso de sumisión o de pasividad cómoda que se les quiera imponer y que las conciba como víctimas estereotipadas y que actúan tal y como el espectador más despreocupado espera.

8

Avances y experimentaciones

Al principio de estos procesos que irían conformando lo que vendría a ser mi Trabajo de Grado, estaba sumamente perdido: no sabía cómo traducir todas mis inquietudes y premisas con respecto a las víctimas y el cómo han aparecido en imagen que circula masivamente, en una obra material y, a su vez, que esta misma obra no cayera en los peligros que he enunciado en este escrito. Pensé recurrir a lo que, por mi formación, se me daba mejor o aquello en lo que ya había tenido experiencia, que era, precisamente, el dibujo, la diagramación, y la instalación. Pero no sabía exactamente el “qué”, ni el “cómo” de mi proyecto artístico, solamente tenía un tema definido, pero nada más allá de eso. Empecé revisando referentes y autores de los que ya había escrito o leído con anterioridad, para dilucidar algo, un aspecto clave que me permitiera empezar con mis exploraciones formales.

Es así que, como punto de partida para pensar la forma en que se iba a materializar mi indagaciones y preguntas respecto a la forma de aparición de las víctimas en la imagen, decidí hacer uso de uno de los recursos fundamentales en la formación de artes visuales: el dibujo. Como motivo, decidí pensar en cuáles son aquellos elementos visuales con los que se relaciona y identifica, comúnmente, a las víctimas del conflicto armado. Hice uso del dibujo como una manera de traducir preguntas que, hasta hoy, guían mi ejercicio artístico, como, por ejemplo, ¿Cómo nos imaginamos que el hogar de una víctima? ¿Dónde está ubicado ese hogar? ¿Cómo se ve? ¿Cuáles son los materiales que, popularmente, se cree que se han usado para construir la casa de la “víctima”?





Dibujos de residencias
[Carboncillo sobre papel]

2021

Aunque trabajar siempre con ese hilo creativo en las artes, que es el dibujo, puede resultar fructífero y un primer punto de partida, mis dibujos/ilustraciones tampoco pasaban de un ejercicio formal. Y, de hecho, no sabía que hacer con estas imágenes, porque más allá de que disfruté haciéndolas (porque el dibujo es algo que he practicado siempre), no sabía qué clase de contenido o propuesta visual podría formular a partir de estos ejercicios. Decidí, entonces, seguir investigando referentes y otros artistas que se hayan enfrentado a preguntas similares a las que yo decidí usar como columna vertebral de mi proyecto de grado. Es así que revisé a Jimena Andrade, de la cuál hablé en otro capítulo de este texto, y pensé que mi obra podría nutrirse si empezaba con una exploración más “conceptual”; y si indagaba por los significados de aquellos conceptos que tenía tan metidos en la cabeza.

No obstante, y a medida que indagaba en exploraciones tipográficas como las de Jimena Andrade, consideré hacer una exploración, en términos de lenguaje, de qué significaba “víctima” desde distintos ángulos (por ejemplo, busque su definición en la RAE, su definición etimológica, sus raíces, sus distintos usos a nivel institucional, etc.), y, con base en estos hallazgos conceptuales y de significado, empecé a construir mis propios mapas mentales/visuales en los que ponía los resultados de mis pesquisas la vez que iba traduciéndolas en un formato visual que me permitiría disponer, gráficamente, todas mis preguntas y señalamientos sobre lo que significa ser una “víctima del conflicto armado colombiano”.

V V V V
 I I I I I
 C C C
 T T T T T
 I I I I I
 M M M M M
 A A A A A

*Lo que en Colombia entendmos como
 Víctima*

no tiene que ser



Lo que la cámara decide enfocar

El sujeto pasivo que se reduce a su sufrimiento

Un(a) pobrecitx que merece nuestra lástima

Ser-víctima
 [Experiemntación tipográfica]

2021

Dentro de estas exploraciones, llegué a hallazgos y resultados que guiaron mis experimentaciones siguientes, como el hecho de que los orígenes de la palabra “víctima” están en el latín, con términos que significan “el vencido” o, incluso “sacrificio” (lo que me hacía pensar que, incluso actualmente, para ciertos discursos políticos y sociales, la víctima aún opera como una especie de “sacrificio” para obtener logros militares, institucionales, o cómo parte de un proceso legítimo en el que la violencia ejercida contra ellas era algo necesario). De igual modo, llegaba a resultados tipográficos en los que pretendía imprimir mis propios cuestionamientos, reflexiones y conclusiones respecto al porqué entendemos a las víctimas de una u otra forma en este país y, fundamentalmente, a través de la imagen.

Las exploraciones de las palabras, el lenguaje y sus significados, me permitieron empezar a pensar cómo operan los imaginarios que se han construido sobre las víctimas históricamente: hay un modo de hablar sobre ellas, unas expectativas que esperan que se comporten, hablen, lloren, se expresen, se vistan y aparezcan públicamente de una forma muy particular y unidireccional, de tal modo que todo aquello que desafíe esos significados o ese uso común del lenguaje, no pueda ser calificado como una “víctima” en sí misma. Gracias a estos descubrimientos y análisis, empecé a enriquecer mis propuestas visuales a través de la diagramación, lo que, a su vez, derivó en la experimentación del cartel como técnica expresiva.

Las víctimas

**NO
SIEMPRE**

V s n
A
tener sus manos
sobre el rostro



Las Víctimas

**NO
SIEMPRE**

VaIN

a
Tener

los
**OJOS
CERRADOS**





Y, a la vez de este proceso gráfico, empecé a realizar mi propia investigación/ creación con respecto a las imágenes que ya estaban circulando con respecto a las víctimas. Creía que un trabajo que pensara sobre las formas en las que circula la imagen de las víctimas debía dedicar una parte a dejar en evidencia el cómo estas imágenes se mueven, reproducen, y se nos hacen aparecer una y otra vez de forma indiscriminada. Recurrí a investigaciones en portales de noticias, exposiciones de arte, y entonces, hasta el ir a cine o prender la televisión resultaron en fuentes de investigación y documentación, porque en todos estos espacios se nos muestra (por milésima vez) qué es lo que “debemos” entender por víctima, cómo se ve, cómo habla, cómo actúa, como se expresa, etc.

Mi intención era rastrear una forma común de tratar a las víctimas, una “plantilla”, un discurso familiar y cómodo en el que se asumiera que las víctimas, en tanto sujetos pasivos y reducidos a su dolor, no eran capaces de tener una “voz propia”, por lo que era necesario que otro ajeno a la víctima, en un acto de compasión y solidaridad, le prestara agencia, le prestara una capacidad de activarse y de enunciarse que ella no podría encontrar por si sola. De este modo, investigué productos académicos, visuales, políticos y hasta artísticos, que asumieran que las víctimas opera como un colectivo al que el resto de la población debe “darles voz” y actuar en su nombre para hacerlos sujetos sociales en un noble proceso de “dignificación” ejercidos por un tercero. Dentro de esta colección, incluí fragmentos de la biblia, programas de noticiero (que literalmente se titulaban “Colombia está preparada para darle voz a las víctimas”), tesis de grado de derecho de universidades latinoamericanas, entrevistas con artistas, etc. Pero, siempre rescatando ese modo peculiar, familiar y problemático de abordar a las víctimas.

De igual modo, las exploraciones con imagen tampoco se detuvieron y, por el contrario, se enriquecieron. Empecé a pensar en la relación entre texto e imagen, y como ambas se pueden resignificar la una a la otra dependiendo del montaje y de las decisiones visuales que se tomen dentro del ejercicio plástico. ¿Qué pasa si acompaño una típica y prototípica imagen de una víctima con un texto que hablé de, por ejemplo, la historia de la industria textil en Colombia? ¿Qué pasa si, justo debajo de una típica imagen de noticiero en el que se cuenta como las víctimas salen a la calle en señal de protesta, añado un texto que hable de la historia de la fotografía y de la importación de cámaras en el país durante el siglo XIX? Quería, así, dislocar y proponer una nueva forma de leer tanto las imágenes y el texto, a la vez que pienso en formas de retar la comprensión común y familiar que hace el público, en tanto consumidor de imagen, cuando se enfrenta a esos típicos formatos de producción y circulación de imágenes en que la víctima como sujeto particular e irreductible se difumina, para insertarse en la masa homogénea titulada “víctimas del conflicto armado”.

Del mismo modo, empecé a integrar las prácticas de apropiación para desarrollar mi propuesta discursiva. Empecé a usar colores, logos y tipografías reconocibles y que ya circulan en los circuitos de imagen en Colombia, pero, esta vez, para usarlos como plataforma de expresión de mis preguntas y señalamientos respecto al cómo abordamos a las víctimas en Colombia. Haciendo uso de tipografías de, por ejemplo, la revista Semana, me preguntaba por nuevas formas de dejar en evidencia aquellos circuitos y dispositivos que promueven ciertos modos de comprender a las víctimas del conflicto armado y usar sus propios lenguajes para problematizar estos códigos comunes respecto a las víctimas. También, me preguntaba la forma en la que se alteraba la lectura de una imagen prototípica sobre el conflicto en Colombia cuando se le acompañaba con un texto o descripción que desubicara, confundiera y descontextualizara al espectador.



*Frame del documental “Trujillo: una tragedia que no cesa” del Centro Nacional de Memoria Histórica

Tan solo 20 años después de la Independencia se realizaron en Colombia los primeros daguerrotipos (1839), llegados gracias a los fotógrafos viajeros que recorrían las jóvenes naciones americanas registrando sus paisajes y su gente y comercializando este asombroso invento. Comerciantes, espías, diplomáticos, aventureros y artistas constituyeron esta primera generación de daguerrotipistas, que sembró las raíces de la práctica fotográfica. A partir de allí, la fotografía acompañó el proceso de industrialización y crecimiento poblacional y económico de una inestable nación, envuelta en constantes guerras civiles.

¿Qué es una víctima?

No obstante, aunque en estos mismos ensayos quería empezar a pensar ya en montaje y en cómo se verían las imágenes superpuestas, aún era todo muy esquemático y tampoco resultaba en un ejercicio visual sumamente interesante y que permitiera que el espectador realmente se problematizara la forma en la que las víctimas aparecían (o empezaban a desaparecer) en los medios de comunicación, revistas, periódicos, y demás. Para buscar nuevas formas de traducir mis reflexiones en una propuesta gráfica y visual más interesante y llamativa, decidí seguir investigando por aquellas fuentes de información/imagen que, a diario, nos “bombardean” con la misma perspectiva con respecto a las víctimas, y a las que ya estamos tan acostumbrados.

Es así que, para continuar con mis propias pesquisas sobre discursos populares y problemáticos, ahora quería rastrear esa misma plantilla que había estudiado antes, pero ahora, recurriendo únicamente a registros visuales y a imágenes que ya estuvieran circulando y que, a su vez, tuvieran esa misma lógica de tratar a las víctimas como una masa de sujetos pasivos. Es así que me di cuenta de un modo común y visual de tratar a las víctimas: la imagen de víctima que ya estaba circulando en el arte, la comunicación, los medios, el cine, y otras plataformas, era bastante clara y afirmaba un modo homogéneo de concebir a la víctima. Es así que, a esta pequeña colección/biblioteca de imágenes que iba recopilando la titulé “La mirada baja, los ojos cerrados” porque, de alguna manera, es así como se estaba mostrando y configurando de forma pública un modo de comprender a la víctima, de personificarla y de asumir que ese colectivo que se le estaba llamando “víctimas del conflicto armado” era, en realidad, una masa homogénea donde se repetía el mismo personaje y, para efectos de imagen, estaba adoptando siempre la misma postura corporal que denota dolor, sufrimiento y, eventualmente, lástima.

¿ Qué es

REAL



mente

una

Víctims?

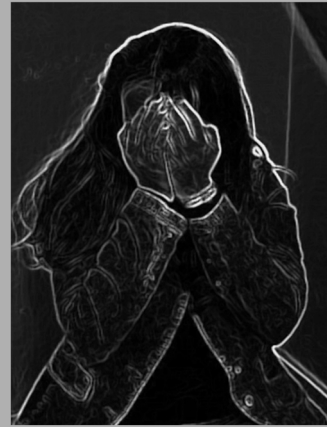
íct i s?

Víct? s?

V tims



Fotografía de archivo
Jesús Abad Colorado



Mujeres víctimas en el conflicto armado
Bogotá Ilustrada



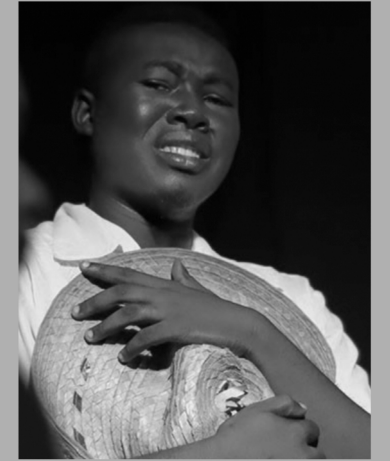
Mujeres en la guerra
Edgar Cusguen



Soñando la Paz
Jose Gabriel Acuña Acuña



La patria llora por sus hijos



Érase una vez un bello pueblo
Corporación Cultural Camaleón



El arte como vehículo para el perdón
Caracol Radio



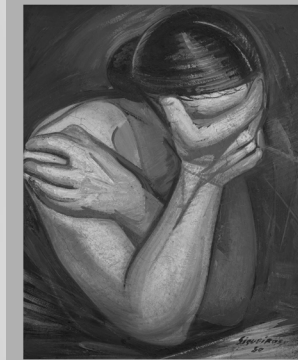
Trujillo: Una tragedia que no cesa
Centro Nacional de Memoria Histórica



El Salado: Rostro de una masacre
Centro Nacional de Memoria Histórica



Requiem NN
Juan Manuel Echavarría



Angustia
David Alfaro Siqueiros



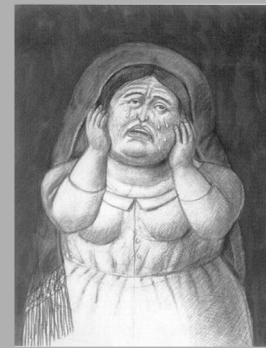
Víctimas de los falsos positivos
Se lo explico con plastilina



Sadarios
Erika Diettes



Escultura para las víctimas de desaparición forzada
Yaqueline Perdomo, Gloria Amparo Rodríguez



Mujer Llorando
Fernanda Botero



Magdalenos por el Cauca
Gabriel Posada - Yorlady Ruiz



Mural en nombre de las víctimas de los falsos positivos, Bogotá

Cada vez me estaba acercando más y más a aquel discurso que yo quería poner sobre la mesa en mi trabajo de grado: una forma común, familiar, cómoda y problemática de hablar (y tratar) sobre las víctimas en este país. Ahora, el siguiente paso era encontrar formas en las que el espectador pudiera “darse cuenta” de este fenómeno en el que, seguramente, todos estamos o hemos sido consumidores pasivos de estas imágenes, a través de una propuesta visual contundente, pero a la vez no fuera lo suficientemente obvia o explicativa, y que se perdiera el ejercicio de reflexión que debía ocurrir dentro del mismo espectador de mi obra. Por lo tanto, decidí seguir explorando el cartel, pero ahora valiéndome de nuevas estrategias que me permitieran invitar al público a que reflexionaran, por ellos mismos, sobre aquello que resulta problemático en las plataformas de producción y circulación masiva de imagen que consumimos a diario.

Las exploraciones del cartel, que iba realizando a la par de mi investigación, se fueron acercando más y más a la apropiación, ya que esta herramienta/técnica me permitía hacer uso de lenguajes y formatos que ya estaban circulando, que ya eran reconocibles y que ya estaban siendo usados para configurar las percepciones y estereotipos populares en torno a colectivos como el de las víctimas del conflicto armado, pero, esta vez, usarlos como método de expresión de mis propios problemas y, también, para señalar lo problemático e irresponsable de estos productos y la forma tan banal que tienen de “exponer” lo que ellos comprenden como “víctima”. Decidí apropiarme de carteles de películas, Banners de exposiciones de arte, propagandas políticas, y demás formatos de imagen que estaban (y siguen) promoviendo formas homogenizantes y, en términos de Didi-Hubermann, “sobre-expuestas” de entender a las víctimas; capture cada uno de sus motivos gráficos y detalles visuales para hacer uso de su lenguaje visual pero, esta vez, exponiendo aquello que quiero señalar en mi trabajo de grado: formas problemáticas de hacer circular un único estereotipo de víctima en Colombia, una amalgama de expectativas discursivas y, efectivamente, visuales, que se traducen en experiencias de vida reales y macabras de tratar con estas personas cuya historia de vida es irreductible e incomparable.



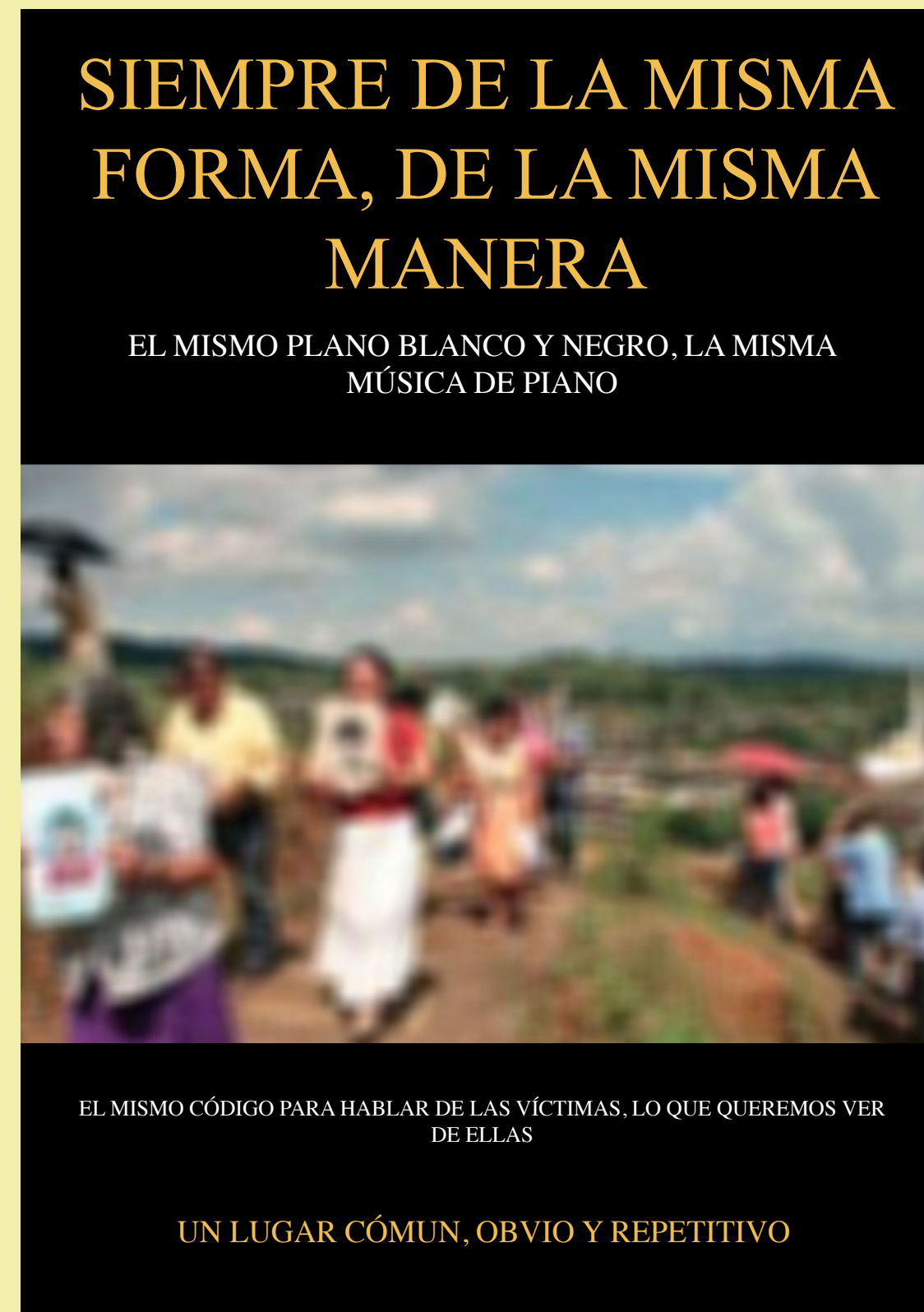
¿Cómo es el victimario?

Apropiación del cartel de la película “Perro come perro”

[Apropiación]
2021



Dolientes
 Apropiación de un cartel de una exposición de una artista colombiana en el extranjero
 [Apropiación]
 2021



Siempre de la misma forma
 Apropiación de la portada del libro "La masacre de Trujillo, una tragedia que no cesa", del Centro Nacional de Memoria Histórica
 [Apropiación]
 2021

¿ESTEREOTIPO?

Víctima

¿Los procesos de "dignificación" están a cargo del arte? ¿De la comunicación?

¿SIEMPRE ESTÁN LLORANDO?

7 8 4 9 2 1 8 0 8 2 7 4

SUB-EXPOSICIÓN
SOBRE-EXPOSICIÓN

NO

siempre van a tener los ojos cerrados...

¿Son sujetos merecedores de lástima porque la cámara solo se ha dedicado a mostrarnos como se reducen al hecho violento? ¿Es cómodo para nosotros siempre entender a la víctima bajo los mismos términos?

¿EL ROSTRO TAPADO? ¿LA MIRADA EN EL PISO?

El artista funge como mesías, para darle voz a las víctimas, porque ellas no pueden solas, porque alguien más les tiene que dar voz, tienen que ser dignificadas por otro. ¿El arte es el campo por excelencia para poner en el panorama a las víctimas?

¿Estereotipo? Víctima

Apropiación de la portada de la revista Semana del 16 de Diciembre de 2008

[Apropiación] 2021

[Los códigos que usa SON COMUNES] [Los códigos que usa SON PROBLEMÁTICOS] [Los códigos que usa SON CÓMODOS]

Porque ya se han visto infinidad de veces, siempre de la misma forma. Porque no se queda en un ejercicio de imagen, sino en experiencias reales. Porque permite consumir las imágenes de forma fácil y rápida.

Como si respondiera a un estereotipo, como si respondiera a un modelo repetido

¿CÓMO ES QUE APARECE EL VÍCTIMARIO?

VÍCTIMARIO

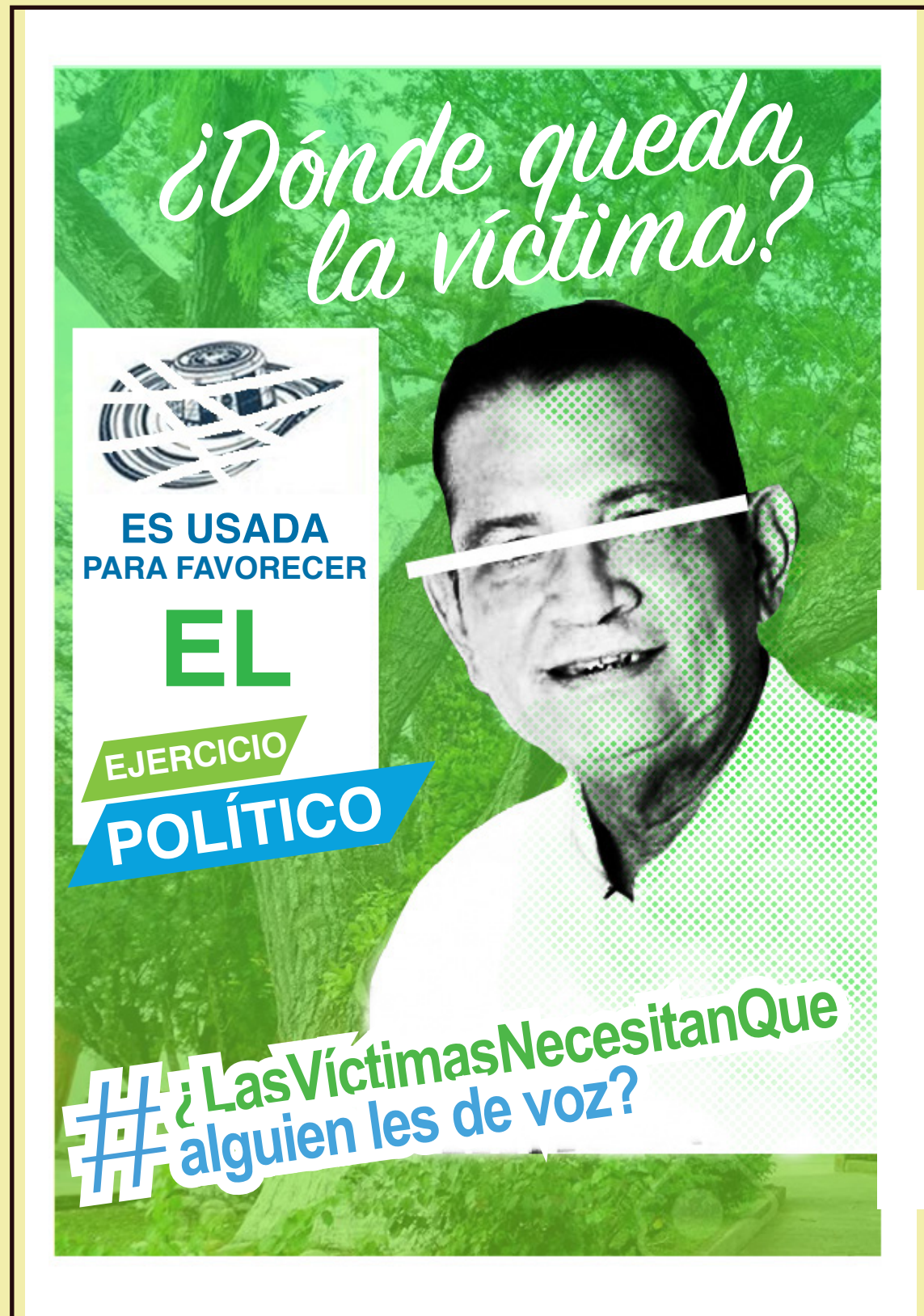
CON LOS MISMOS FORMATOS DEL DOCUMENTAL, PERIÓDICO, PELÍCULA, POLÍTICA Y ARTE

¿PORQUÉ TIENE QUE ACTUAR ASÍ? / ¿PORQUÉ TIENE QUE HABLAR ASÍ? / ¿PORQUÉ TIENE QUE CAMINAR ASÍ? / ¿PORQUÉ TIENE QUE ANDAR ASÍ? / ¿PORQUÉ TIENE QUE VESTIR ASÍ? / ¿PORQUÉ TIENE QUE BRITAR ASÍ? / ¿PORQUÉ TIENE QUE INSULTAR ASÍ? / ¿PORQUÉ TIENE QUE COMER ASÍ? / ¿PORQUÉ TIENE QUE DORMIR ASÍ? / ¿PORQUÉ TIENE QUE AMENAZAR ASÍ? / ¿PORQUÉ TIENE QUE ROBAR ASÍ? / ¿PORQUÉ TIENE QUE MATAR ASÍ? / ¿PORQUÉ TIENE QUE DROGARSE ASÍ? / ¿PORQUÉ TIENE QUE ASESINAR ASÍ? /

Victimario

Apropiación del cartel de la película "Sumas y Restas"

[Apropiación] 2021



¿Dónde queda la víctima?
 Apropiación de la propaganda política de un aspirante a la cámara de representates
 [Apropiación] 2021



¿Por qué siempre son mujeres?
 Apropiación del portal de noticias “El Tiempo”, en una nota del 28 de Mayo de 2017
 [Apropiación] 2021

Del mismo modo, quería seguir nutriendo la investigación-creación que estaba desarrollando de forma paralela. Después de realizar el pequeño archivo de imágenes de “La mirada baja, los ojos cerrados”, pensé que no solo es que estuviera circulando una postura, una forma visual de comprender a la víctima, sino que las mismas imágenes y/o fotografías que ya de por sí respondían a este estereotipo, circulaban ya de forma irresponsable y masiva, por lo que decidí tomar un camino muy específico para seguir en la construcción de mi archivo.

Por lo anterior, llevé mi recolección de imágenes a nuevo estado, a un nuevo nivel que creo que podría dejar aún más en evidencia los circuitos indiscriminados que hacen uso de las imágenes de las víctimas.: decidí, esta vez, centrarme en investigar una sola imagen (que, de hecho, ya aparecía de unas de mis anteriores apropiaciones), una fotografía que ha sido sumamente popular en los últimos años y que ha circulado tanto que se ha insertado de forma profunda en el imaginario visual de los colombianos con respecto a las víctimas del conflicto armado; esta imagen muestra una mujer de, aproximadamente, unos 50 años de edad, que ha viajado desde la capital hasta una verde en Santander para ver el cuerpo de su hijo, quién fue una de las víctimas de los famosos “falsos positivos”. En términos formales, el fotógrafo de esta imagen decidió capturar a esta mujer en su momento de dolor, tristeza y sufrimiento más profundo, y decide abrir el lente de la cámara para petrificar ese segundo exacto donde la mujer, llena de dolor, cierra los ojos, pone su mano sobre el pecho, y, gestualmente, su cuerpo denota que está a punto de caer por la impresión e impacto emocional del momento.

No obstante, a pesar de la importancia y el uso que se le ha dado a esta imagen, para este momento, no tenía ningún indicio de cuál era el nombre real de la mujer protagonista de la instantánea.



Flor Hilda Hernández ve los restos de su hijo en el departamento de Norte de Santander

2008

Después de mucha investigación, no tengo del todo claro cual es el “origen” de esta fotografía. Es decir, no tengo claridad con respecto a la fecha en que fue publicada por primera vez y en qué medio. No obstante, la he visto infinidad de veces, en noticieros, periódicos o hasta en la calle y en clases de la universidad, y siempre me ha llamado la atención la forma tan masiva en la que circulaba y en la que es usada para acompañar cualquier tipo de información.

Cuando empecé mi investigación, vi esta imagen publicada en varias notas periodísticas, blogs de opinión, presentaciones con fines pedagógicos online y demás medios, pero me costó mucho dar con el nombre de la mujer retratada en la instantánea. Me pareció cuanto menos “problemático” que, después de tanto investigar, me topé con el nombre de esta mujer hasta dos meses después de mis primeras indagaciones e inicios en la construcción de un archivo propiamente dicho de, precisamente, esta imagen y la forma en la que aparece publicada en medios. Su nombre es Flor Hilda Hernández.

Respecto a esta imagen, primero, pensé que cumple a la perfección no solo con el estereotipo de víctimas en Colombia, sino, incluso, con las imágenes del arte mariano citado en anteriormente en este texto. Resultó impactante para mí pensar cómo esas figuras de la madre que sufre y llora por su hijo, y que son exhibidas en el punto más álgido de su dolor, son un producto noticioso más que circula de forma amarillista y/o irresponsable. Es este tipo de tratamiento para con la víctima el que yo quiero develar no solo en mi trabajo de grado, sino en proyectos artísticos que seguramente realizaré en el futuro. Continuando con la reflexión en torno a esta imagen, me preguntaba por la forma tan masiva en que circula, porqué esta fotografía se ha configurado como un “prototipo” para pensar sobre la víctima en Colombia, y por la forma en que este tipo de discurso visual responde a las expectativas que se tienen sobre las víctimas/ madres “madonas” que lloran por su hijo (la fotografía muestra, casi literalmente, la forma en que se piensa sobre la víctima en Colombia: mujer, doliente, en su momento de dolor más profundo, a punto de desmayarse, con los ojos cerrados, la mano sobre el pecho, requiriendo la ayuda de otros para no desfallecer, etc., algo muy similar a las ya antiguas imágenes de vírgenes llorando).

Estas investigaciones me llevaron a descubrir que, de hecho, esta imagen ha circulado de forma masiva en medios de comunicación, portales de noticias, foros y redes sociales, y que, debido a su carácter prototípico y al uso desmedido e irresponsable que se le ha dado a la fotografía de esta mujer, esta imagen se ha usado para “ilustrar” o “acompañar” contenidos e información absolutamente diferente y desconectada entre sí: esta imagen ha sido usada para hablar del tratado de paz, de los crímenes del estado colombiano, de los resultados de la OEA en términos de derechos humanos en Venezuela y Colombia, e, inclusive, la capacidad que tuvo Jesús para reconocer el sufrimiento de sus iguales.

Adjunto, aquí, algunas imágenes que hacen parte del archivo que he construido sobre esta mujer.



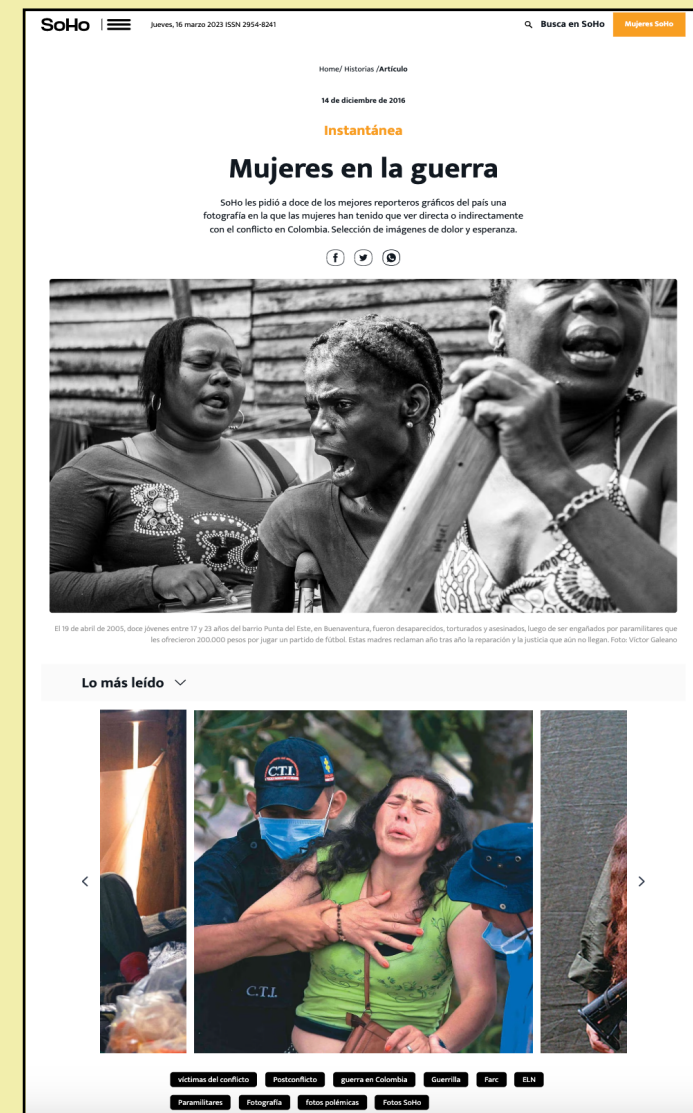
“Colombia, junto a Cuba y Venezuela, rajada por la OEA en derechos humanos”

Revista Semana
14 de Abril de 2010



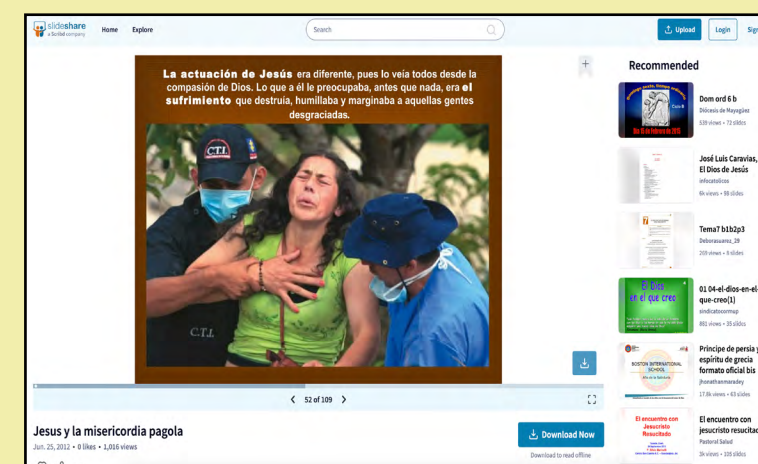
“Una industria de falsos positivos”

Revista Semana
8 de Octubre de 2008



“Mujeres en la guerra”

Revista Semana
14 de Diciembre de 2016



“Jesús y la Misericordia pagola”

Presentación en SlideShare
14 de Enero de 2012

Di, así, con un punto muy fuerte que quería seguir explorando en mi trabajo artístico, porque creo que este es el quid del asunto: la imagen aparece una vez, como fotografía, construida bajo todas las expectativas de las plataformas de circulación más comerciales del país, y luego, es regurgitada una vez, y otra, y otra más, y es en este proceso de aparecer infinidad de veces en el que la víctima como sujeto se diluye, porque ya no importa su narración, su historia ni su individualidad (de hecho, casi ningún medio se tomó la molestia de siquiera contarle al consumidor cuál es el nombre de esta mujer), sino lo que importa es que, como entra en el canon del producto-víctima más comercial posible, puede circular libremente como lo haría cualquier moneda de cambio.

Esto denota un uso masivo, irresponsable, preocupante y hasta macabro de la imagen de la víctima (y esto es aún más maquiavélico cuando resulta tan difícil encontrar el nombre de la víctima en cualquiera de estos portales que hacen uso indiscriminado de la imagen, como si su historia particular e identidad fuera lo último que importara) en lo que, de hecho, la “víctima” como individuo se diluye entre las intenciones y propósitos discursivos que tiene cada una de estas plataformas de circulación de imagen. Es así como estos lugares virtuales de difusión de información y/u opinión usan esta imagen en tanto “representa”, “resume” o “caracteriza” la forma en la que concebimos la víctima, lo que esperamos de ella, y la forma en cómo se “ve”. Vale la pena resaltar que, otra vez, este estereotipo de víctima que circula masivamente es mujer, afligida por su dolor, en su momento de sufrimiento extremo y próxima a desmayarse del dolor e impacto que genera ver el cuerpo de su hijo, y, así, es un personaje que se puede ubicar de la forma más cómoda posible en la amalgama homogénea llamada “víctimas del conflicto armado colombiano”. No obstante, mis preguntas sobre esta imagen no se quedaron ahí: Quería profundizar más en este circuito que estaba descubriendo, porque creía que era este uso absolutamente irresponsable y comercial para con la víctima lo que me ha preocupado desde que veías las imágenes de Maritze en televisión. Y aunque lo que estaba pasando con esta mujer, madre de un falso positivo, cuya historia es absolutamente irreductible y con singularidades que deben ser reconocidas, también le estaba ocurriendo a muchísimas personas víctimas en este país, por lo que tenía frente a mí un campo amplio de investigación-creación.

Por un lado, seguí buscando en qué otras plataformas y bajo cuales discursos y premisas esta imagen seguía “sobre-exponiéndose”, y, así, encontré que esta imagen ha sido usada hasta para hacer recopilaciones de “Imágenes que ha dejado el conflicto armado colombiano” en revistas muy reconocidas en Colombia (también, y después de una ardua investigación, encontré únicamente un par de portales que mencionaban el nombre de la víctima y me pude enterar que su nombre real es Flor Hilda Hernández). Y, por otro lado, empecé a preguntarme por la forma en cómo circulaban otras dos imágenes muy conocidas y que, iguales a la de Flor Hilda, han circulado de forma masiva e indiscriminada por distintos medios y plataformas y responden al estereotipo visual de víctima en el imaginario visual colombiano. Una de ellas, es una fotografía de tres mujeres afro, una de las cuales está rompiendo en llanto y a punto de perder el equilibrio, por lo que otras dos mujeres, afro también, intentan reconfortarla, a la vez que atraviesan por una tristeza profunda, similar a la de la mujer del centro. La otra imagen, muestra, nuevamente, a varias mujeres afro, todas llorando, con la mano sobre sus bocas en señal de sorpresa/perplejidad, y denotando una tristeza profunda y, para aumentar el dramatismo de la imagen, está en blanco y negro. Algo que quisiera resaltar, antes de pasar a las imágenes en sí mismas, es que, a pesar de mi investigación, nunca me topé con ningún portal, medio o página donde apareciera el nombre de las personas retratadas en las fotografías, lo que resulta en un elemento muy elocuente que permite entender la forma tan banal despreocupada e irrespetuosa con la que se tratan a las víctimas y su imagen.



Tres víctimas del conflicto armado afrodescendientes

s.f.

La identidad de estas tres mujeres, aún después de mi investigación, es un completo misterio para mí. No sé como se llaman, de dónde provienen o la fecha de la fotografía, y dudo que todos los portales, noticieros, redes sociales, blogs y demás páginas web en las que circula esta imagen sí sepan más acerca de la identidad de las víctimas.

Con respecto a esta imagen, quiero señalar un elemento particular que me llamó mucho la atención: esta imagen la he encontrado circulando en la red tanto a color, como editada a blanco y negro. Aunque no es el tema central de mi tesis, una nueva investigación podría dirigirse hacia investigar el porqué las imágenes de personas afrodescendientes tienden a producirse y circular en blanco y negro, ¿el estereotipo de la víctima afro aumenta en exposición cuando la foto carece de color y gana en dramatismo? ¿por qué son estos tonos de piel los que se tienden más a reducir a grises?



Imagen incluida en la exposición de "El testigo"

Jesús Abad Colorado
2018

De lo único que tengo certeza de esta imagen es de su autor, el famoso fotógrafo Jesús Abad Colorado, y de que esta imagen ha sido expuesta como parte de la exposición "El Testigo". Más allá de preguntarme por las decisiones formales y discursivas del artista, me interesa pensar en los usos y circulación masiva de la que esta imagen ha sido víctima (doblemente víctima, tanto por las mujeres que aparecen retatadas como por el sometimiento mercantil de la instantánea). Más allá de esto, no sé cómo se llaman estas mujeres y cuál es su historia y relato particular, muy a pesar de mis investigaciones y de la construcción del archivo que he realizado.

Nuevamente, me interesa pensar también en el porqué se toman, circulan y mueven fotografías de la comunidad afro en blanco y negro, y el porqué este tratamiento de la imagen no está presente en el caso de Flor Hilda.

En términos formales se puede apreciar que, nuevamente, estas dos imágenes cumplen con el mismo formato de la madre víctima, afro, que llora frente a la cámara y que la cámara ha decidido capturar su momento de llanto y sufrimiento profundo para hacerlo circular como cualquier producto más. De igual modo, son mujeres que responden también a esa figura de virgen doliente que tanto he intentado problematizar en este texto y en mi propia práctica artística, porque traducir las historias de estas víctimas a modo de “vírgenes” que lloran por el “sacrificio” de su hijo, me parece absolutamente macabro.

De forma similar, encontré que estas dos imágenes han recibido un trato casi idéntico a la fotografía de Flor Hilda anteriormente mencionada (algo que ya en este punto de investigación, no me sorprendía para nada): ambas circulan de forma indiscriminada, es usada para acompañar cualquier información que tenga o no que ver con fenómenos de la violencia en Colombia, y ha aparecido en plataformas con fines políticos, sociales, pedagógicos, etc. Pero, siempre, dejando de lado a la víctima como sujeto particular y con una historia de vida irreductible, sino que queda reducido a un relato (igual a muchísimos otros) y que sirve para ilustrar cualquier cosa (literalmente, cualquier cosa) que aparezca en redes sociales, páginas de noticias, periódicos, blogs de opinión, etc.

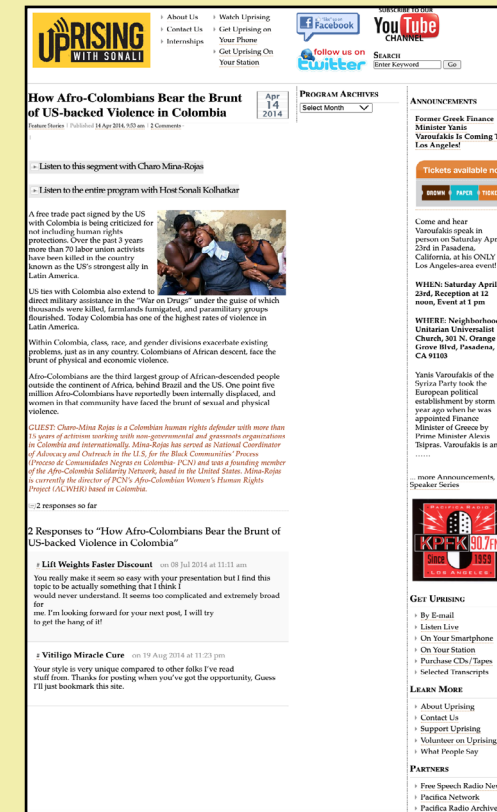
A continuación quiero mostrar un fragmento del archivo que he construido.



“Can Colombia end its decades-old guerrilla war?”
The World
15 de Noviembre de 2012



“Seis millones de víctimas deja el conflicto en Colombia”
Revista Semana
7 de febrero de 2014



“How Afro-Colombians Bear the Brunt of US-backed Violence in Colombia”
Up Rising with Sonali - Programa de Radio de Carolina del Sur
14 de Abril de 2014



“¡Nos están matando!”
Revista Proclama, Cauca y Valle
27 de Agosto de 2015



“Hospitales de Campo: ¿Cómo sanar el alma?”

Revista Semana
2 de Noviembre de 2016



“La hora de las víctimas”

Tierras de América - Medio informativo Italiano
17 de Julio de 2014



“Cerca de 30,000 mujeres han sido víctimas de agresiones”

Articula de la Universidad Tadeo Lozano
23 de Octubre de 2014

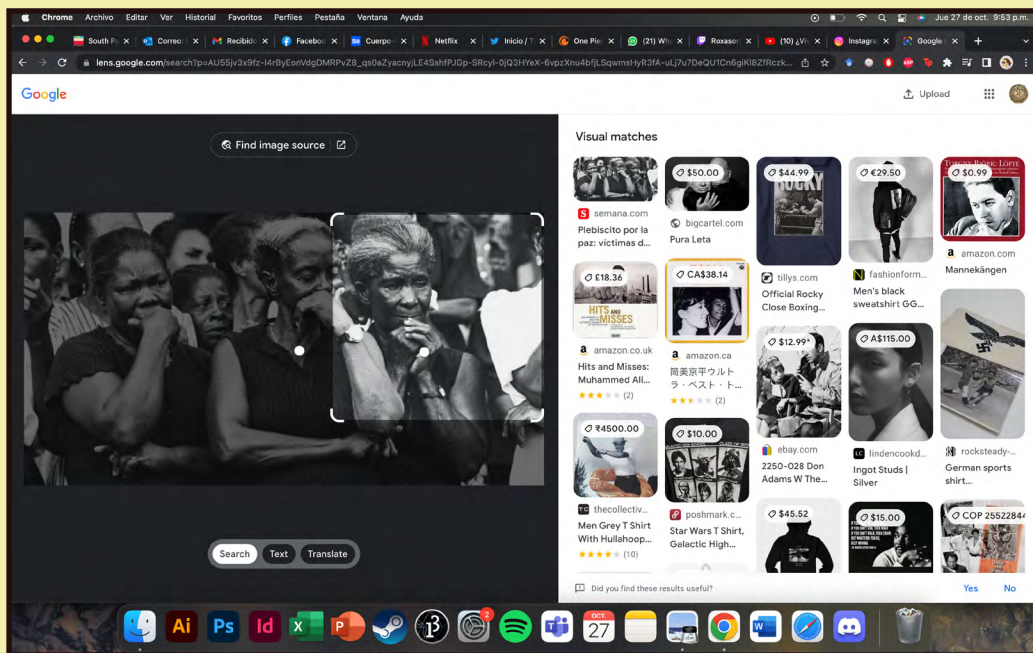
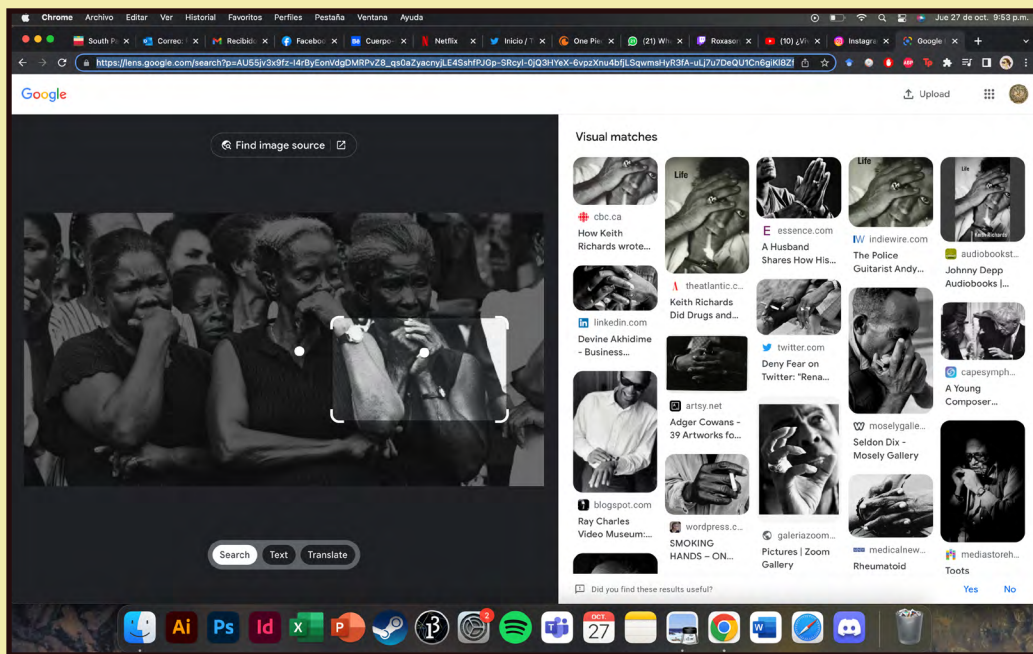
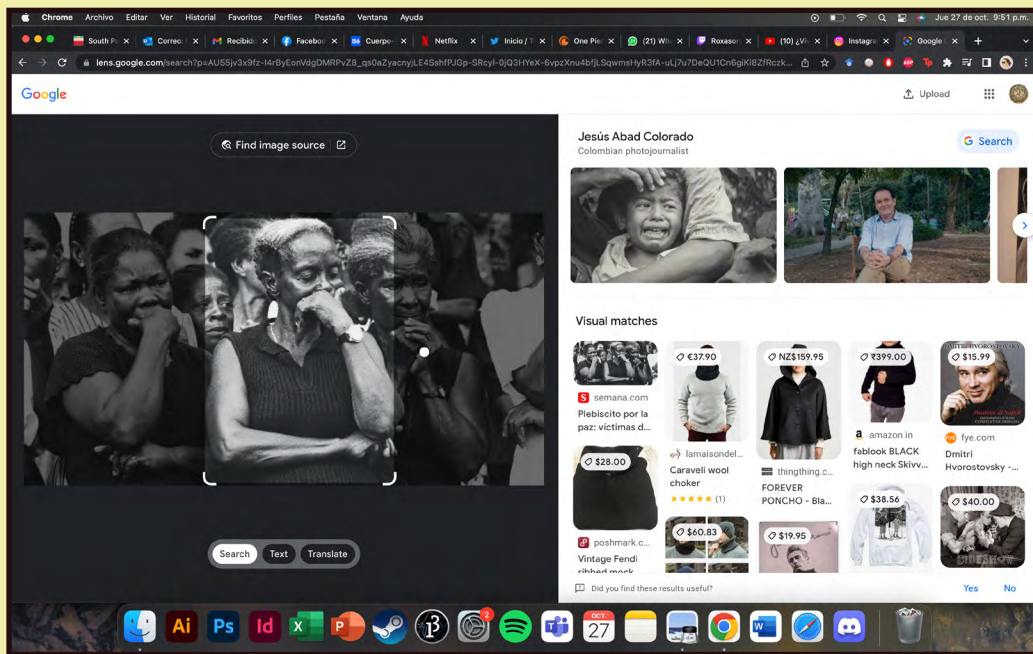


“Hagamos un hilo de razones por las que vale la pena seguir luchando por la paz de Colombia”

Post en Twitter
30 de Agosto de 2019

Mientras realizaba la investigación de estas tres imágenes, me di cuenta de un fenómeno muy particular (y macabro, a la vez), que capturó profundamente mi atención y que me dio a entender que esta circulación de las víctimas como producto carece de límites, y es capaz de inscribir a la víctima, como sea, en un mercado de oferta y demanda típicamente capitalista: cuando se introduce cualquiera de estas tres imágenes en un meta buscador de imágenes, como Google, ocurren dos fenómenos que vale la pena señalar. El primero es que estas imágenes aparecen vinculadas a artículos de Wikipedia con el título de “afrocolombiano”, o aparecen enlazadas a noticias que no tienen nada que ver con la historia de las víctimas como, por ejemplo, planes de desarrollo agrícola en ciertas regiones del país.

El segundo fenómeno, y que, para mí, resulta aún más escabroso, es que, cuando se introducen estas imágenes en el buscador, Google también le muestra al cibernauta ofertas de productos exactamente iguales a los que portan cada una de las víctimas de las imágenes: si, en una de estas fotografías, una de las víctimas aparece con un reloj, Google hará saltar anuncios de las mejores ofertas y páginas en internet para adquirir ese mismo reloj. Si la víctima está usando un vestido azul con encaje, Google le mostrará al público ofertas de envíos (no solo nacionales, sino internacionales), la misma blusa y la compara con otras ofertas del mercado en línea. Así, es como si Google le ofreciera a sus usuarios la posibilidad de comprar, literalmente, la forma en la que aparece la víctima en la imagen, y de la forma más macabra posible, ya no importa la víctima, su historia, ya ni siquiera se está rescatando el estereotipo que se le impone a la víctima como sujeto pasivo, sino que se diluye en un afán de querer insertar al cibernauta en la lógica de mercado más banal posible.

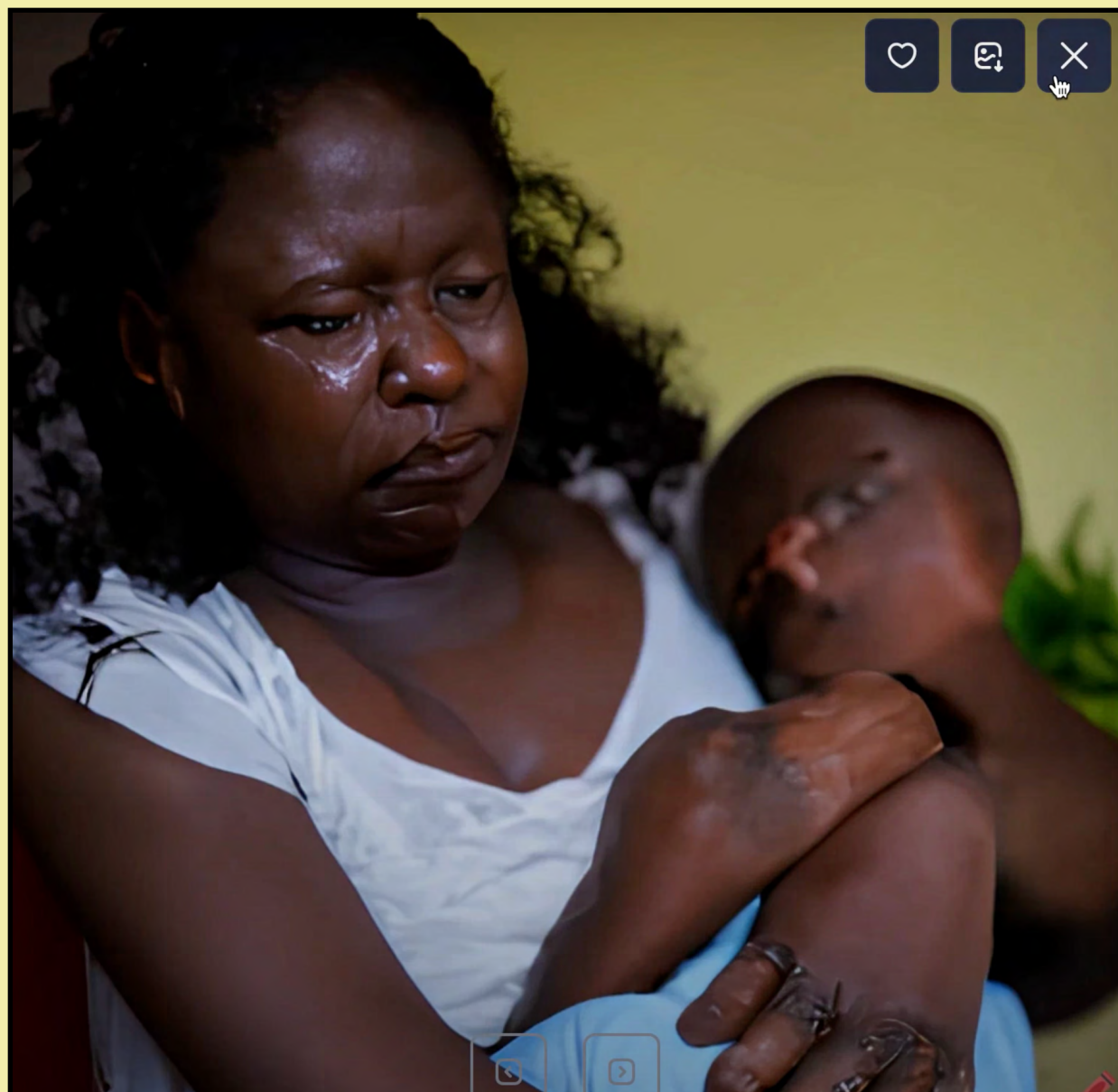


Estas imágenes son arrojadas por el mismo Google cuando se le pide buscar más información acerca de cualquiera de las 3 imágenes anteriormente expuestas.

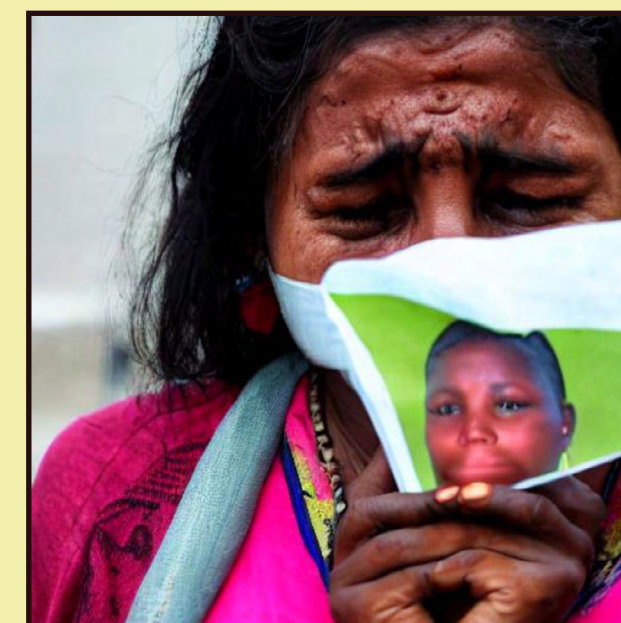
Las sugerencias redirigen al usuario a páginas de compra en línea, como Amazon, Linio, etc.

Esto último deja en evidencia la forma más banal e irresponsable de hacer que la víctima se difumine como individuo, como persona con una historia única e incomprensible en su totalidad, para ser un producto más, para convertirse en un eslabón más de la cadena de mercado, de oferta y demanda donde lo importante es encontrar la mejor oferta en línea para que mi producto llegué lo más rápido posible, y pueda seguir gastando y gastando en esta lógica tan macabra que equipara cualquier fenómeno, inclusive aquellos que vulneran los derechos humanos, con un reloj en oferta, una nueva colección de blusas, o en sugerencias para ampliar mi propio clóset.

Todas estas exploraciones me llevaron a la conclusión de que no solo hay modos prototípicos de configurar a la víctima en Colombia (y no solo en términos visuales), sino que también puede ser tratada e insertada en el mercado como un producto más. El pensar en estos procesos de automatización absoluta e irresponsable de las víctimas como un personaje/producto, me llevó a experimentar con motores de IA, para poner de manifiesto que hasta los mismos medios digitales pueden captar estos códigos repetitivos y de sobre-exposición tan comunes e incrustados en el imaginario colectivo para producir imágenes totalmente estereotipadas del cómo se ve una víctima del conflicto armado. Aquí, quiero exponer algunos de los resultados más interesantes a los que llegué. Para llegar a estas imágenes, le pedí a los motores de IA que me arrojaran resultados a las instrucciones “víctimas del conflicto armado colombiano”, “víctimas de la Masacre de Trujillo”, “víctimas de la masacre de Mapiripán”, entre otras. Adjunto, igualmente, un registro del tipo de conversaciones que tuve con los motores de creación de imágenes de IA:



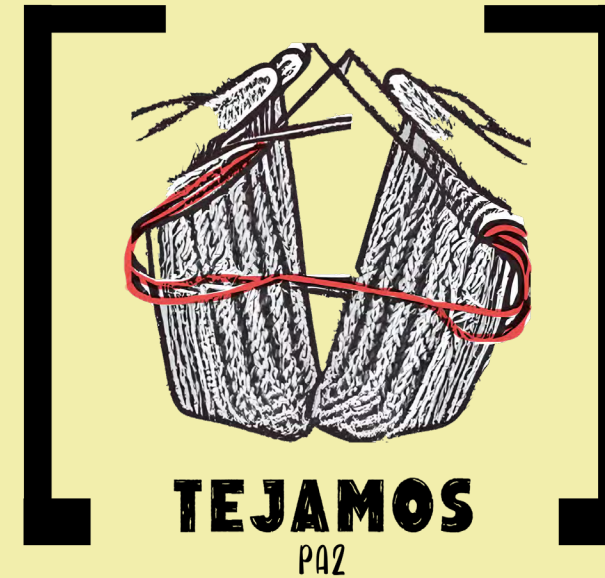
En este video dejo registro de la forma en la que, como usuario, hice uso de los motores de IA y empecé a crear todas las imágenes que, a futuro, constituirían la columna vertebral de mi trabajo de grado



Estas imágenes fueron creadas por los mismo motores de IA llamados "Craiyon" y "Fotor", disponibles de forma gratuita para cualquier usuario. A mi parecer, a primer vistazo, pueden hacerse pasar como totalmente creíbles, como víctimas del conflicto armado colombiano. No obstante, almirarlas detenidamente, puede que ciertos errores anatómicos y en las formas delaten la naturaleza real de estas imágenes.

Personalmente, creo que estas imágenes dejan en evidencia el modo más prototípico de pensar y configurar visualmente a las víctimas en Colombia. Los resultados parecen haber salidos de cualquier documental, reportaje o noticiero convencional, y creo que es eso lo que más me interesa de estas imágenes. De lo que me di cuenta al hacer uso de la IA, es que es el proceso de automatización por excelencia: es una herramienta que reúne los discursos más estereotipados, trillados y populares, sobre cualquier tema, para crear resultados que respondan de la forma más elocuente a esas expectativas que ya circulan socialmente sobre, nuevamente y valga la redundancia, cualquier tema. La IA resulta ser una de las mejores plataformas para materializar los imaginarios colectivos ya inscritos en cada uno de nosotros, hacerlos visuales, y crear productos que, ya no solo es que se puedan hacer pasar como “reales” o “verdaderos” sino que, en muchos casos, resultan todavía más afortunados que otros productos o imágenes hechos por una sola persona usando métodos y maneras de crear más tradicionales.

Mis exploraciones con los motores de IA, entonces, no terminaron aquí: me pregunté ahora si la IA también sería capaz de producir imágenes que, para defenderse como verídicas, hacen uso de retóricas cercanas a la artesanía, el recuerdo y el souvenir, se inscribían dentro del circuito de mercado que tiene a las víctimas como motivo (y como producto). Pensé en pedirle a la IA imágenes que siguieran los recursos más tradicionales y típicos que inscriben a la víctima y su relato dentro de plataformas comerciales, y que pudieran ser impresas en llaveros, camisas, manillas, etc. y, finalmente, que fueran tan comerciales que pudieran hacerse pasar como un producto más. Comparto mis intentos que me ofrecieron resultados más interesantes:



Input: Xilografía a blanco y negro de dos manos tejiendo una bufanda

Input: Diseño retro/urbano de dos manos sosteniendo el logo de la paz



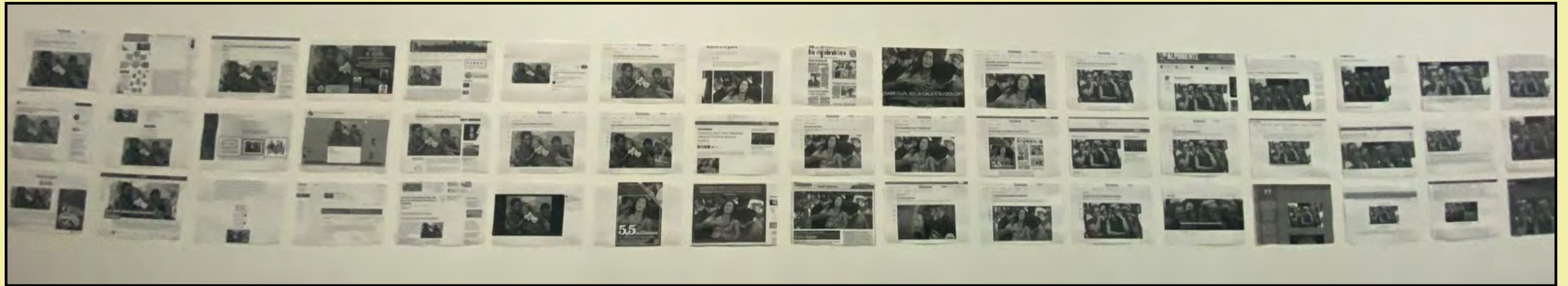
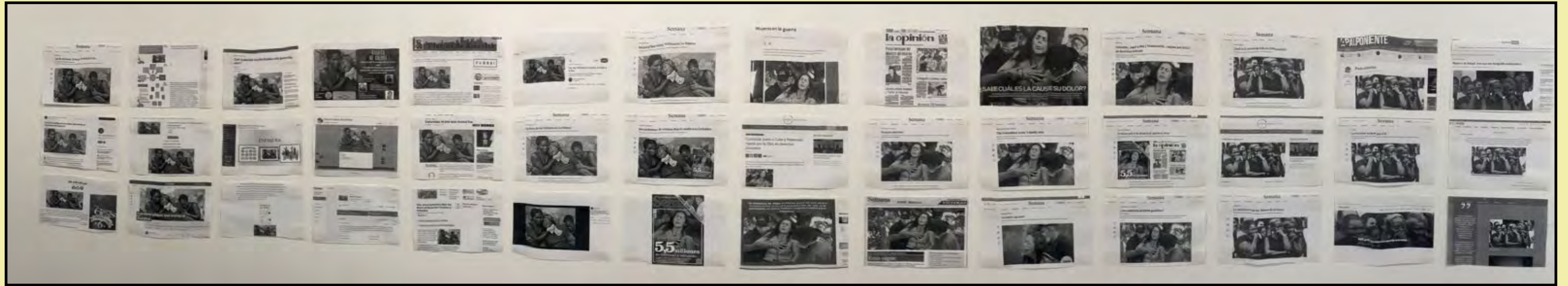
Input: Paisaje colombiano en estilo urbano, con el logo de la paz en primer plano

Con todas estas exploraciones en mente, he empezado a materializar mis inquietudes y a pensar, ya en términos formales, como exponer el trabajo realizado hasta el momento:

Lo primero que quiero hacer, es exponer el archivo de imágenes que yo mismo he construido que tiene a estas 3 mujeres víctimas del conflicto como motivo. Me parece fundamental que el espectador pueda darse cuenta de cómo funcionan los medios y plataformas de circulación cuando hacen uso de las víctimas, no como sujetos, sino como productos. Para exponer este archivo, me estoy valiendo de referentes como el de Feldmann, que me proporcionan soluciones formales y prolijas de cuál es la mejor forma de montar una serie de imágenes y que el espectador pueda captar que cada una de estas solo tienen sentido cuando se leen en la totalidad de su montaje, unas justo al lado de las otras.

Los primeros ensayos que he realizado del montaje de estas imágenes fueron en otros espacios diferentes al que usaría para mi montaje final de trabajo de grado; no obstante, me permitieron un primer acercamiento a la forma en la que el público puede enfrentarse a estas imágenes y qué tan bueno era el montaje de las fotografías para que los espectadores pudieran captar la sensación de “serialidad” que tanto me interesaba.





Registro de mi primer ensayo de montaje del archivo

Aunque estos primeros ensayos de montaje me permitieron empezar a pensar la forma en la que expondría el archivo, resulta que, por el tamaño de las imágenes y el formato diferente que mantienen entre ellas, algunas fotografías no se podían ver con total claridad y el espectador tenía que realizar un minucioso ejercicio de búsqueda para encontrar cada uno de las 3 figuras/motivos de víctimas que componen el archivo. Es así que decidí, pues, tomar nuevas decisiones formales para el montaje de estas imágenes.

Para este segundo ensayo de montaje, decidí hacer uso de 3 tamaños diferentes pero que se repitieran a lo largo de todo el archivo. De esta manera, no se perdería la unidad de las imágenes a la vez que se facilitaba la lectura por parte del espectador gracias a que las imágenes más pequeñas se veían, ahora, un poco más grandes. Con esto, las imágenes o capturas de pantalla que requieren de una mayor atención por parte del espectador aparecerían en un formato más grande.



Registro de mi segundo ensayo de montaje del archivo, realizado en los paneles de la Sala de exposiciones de la Facultad de Artes de la Universidad

Con respecto a este ensayo, creo que permitió una mejor visualización de las imágenes a la vez que facilitaba la lectura de las imágenes. Dado el tamaño que alcanzaban cada una de las imágenes, resultó necesario usar más de un panel de los que tenía disponible. No obstante, esto no benefició para nada al montaje, ya que la idea de archivo se ve potenciada cuando todas las imágenes que lo componen están ubicadas dentro del mismo espacio, pared o panel. Estas enseñanzas y aprendizajes van a permitirme acercarme cada vez más a mi montaje final.

Adicionalmente a este archivo de imágenes ya construido y expuesto, incluí imágenes y relatos que no necesariamente tienen que ser verídicos, pero cómo responderán de forma idéntica a los estereotipos e imágenes que ya circulan en torno a las víctimas, podré hacer un ejercicio de “falso documental” en el que planeo introducir imágenes y relatos que, sin un sustento real, pasan por reales en tanto entran en las lógicas de lo que se entiende por “víctima del conflicto armado”. Estos relatos y estas imágenes de víctimas “falsas”, pero creíbles, estarán dispuestas en algunos de los objetos que dispondré “a la venta” durante la exposición:

Para dejar en evidencia estos circuitos que tratan a la víctima como producto, de una forma ni obvia, ni aparente, ni explicativa (sino para que sea el mismo público quién genere una reflexión ellos mismos), planeo poner “a la venta” ciertos productos que, también, son el tipo de artesanías/recuerdos/manualidades que ya circulan y que tienen a la víctima como motivo. Estos productos van a llevar imágenes que, nuevamente, aunque puedan aparentar representar una víctima real o su relato fidedigno, son pura ficción que pasa como real, nuevamente, por la forma en que se presentan de forma tan cómoda y homogénea en distintos espacios (físico y/o virtuales) a los que cualquier persona tiene acceso. Para poder llevar a cabo este objetivo, las imágenes que realizaré y que estarán presentes en cada uno de los productos (que, planeó que sean camisetas, manillas, bolsitas, tarjetas de regalo, etc.) serán generadas por medio de motores de IA. Como ya mencioné anteriormente, estas plataformas me permiten crear imágenes que sean, primero, absolutamente creíbles, y segundo, que sean lo más estereotipadas posibles con respecto a cómo se imagina el público que se ve (literalmente) una víctima.

Algunos de estos productos son: totebags, llaveros, manillas, camisetas, imanes, botones y tarjetas de colaboración (muy similares a las que manejan ciertos supermercados y que promocionan afirmando que, por la compra de una de estas, se están apoyando causas como la lucha contra el hambre infantil, la educación, etc. Apelando al ejercicio más cómodo de compasión):



Registro de cómo se verían algunos de mis objetos/productos ya montados y expuestos “para la venta”



Llaveros de lugares “inexistentes” y poblaciones famosas en Colombia por haber sufrido una masacre, creados por motores de IA (En la Imagen: Bojayá y San José de Apartadó)

Input: Fotografía panorámica de un pequeño pueblo rural colombiano

No obstante, las impresiones salieron borrosas

Manillas con diseños creados por motores de IA que hacen alusión a lugares conocidos en Colombia por haber sufrido una masacre

Input: Mariposa cuyas alas tienen los colores de la bandera colombiana / Corazón con la bandera de Colombia



Tres diseños de totebags distintos, todos realizados con motores de IA

Input 1: Xilografía de dos manos sosteniendo una pequeña planta que está germinando

Input 2: Xilografía de un niño campesino sonriendo

Input 3: Xilografía de una pequeña población en Colombia dedicada al cultivo y los tejidos tradicionales



Diseño que fue estampado en camisas de color rosa a modo de "Camisa para mujer" realizado con un motor de inteligencia artificial

Input: Diseño para estampar en una camisa en estilo urbano de una mujer campesina colombiana



Diseño que fue estampado en camisas de color blanco a modo de "Camisa de tienda de recuerdos" realizado con un motor de inteligencia artificial

Input: Diseño para estampar en una camisa en estilo urbano de un campesino colombiano



Diseño que fue estampado en camisas de color verde a modo de "Camisa de tienda de recuerdos" realizado con un motor de inteligencia artificial

Input: Diseño para estampar en una camisa en estilo urbano de un pequeño pueblo colombiano



Pines metálicos con impresiones de lugares "inexistentes" de Colombia, conocidos por haber sufrido una masacre, cuyo diseño fue creado por un motor de IA

Input: Fotografía panorámica de un pequeño pueblo rural colombiano

Imanes con impresiones de lugares "inexistentes" de Colombia, conocidos por haber sufrido una masacre, cuyo diseño fue creado por un motor de IA

Input: Fotografía panorámica de un pequeño pueblo rural colombiano



CONSTRUYAMOS
UN FUTURO
EN PAZ
JUNTOS

\$100000



Con tu aporte trabajaremos por un futuro en paz, y juntos ayudaremos a que las víctimas sean escuchadas

¿Estás listo para donarle tu voz a las víctimas?

Por las víctimas
Por un futuro en paz
Por un nuevo país




Construyamos juntos un país para las víctimas
Démolese una voz a las víctimas



Durante los últimos 15 años, María Rodríguez ha estado en una búsqueda incansable para buscar justicia para su hijo, quien fue acusado falsamente como guerrillero por el ejército colombiano y posteriormente desapareció en 2008.

A pesar de numerosos obstáculos y contratiempos, María se ha negado a abandonar su lucha por la verdad y la reparación del Estado. Su determinación inquebrantable es un testimonio de la fuerza del amor de una madre y el poder del activismo frente a la adversidad.



CONSTRUYAMOS
UN FUTURO
EN PAZ
JUNTOS


\$150000




Con tu aporte trabajaremos por un futuro en paz, y juntos ayudaremos a que las víctimas sean escuchadas

¿Estás listo para donarle tu voz a las víctimas?

Por las víctimas
Por un futuro en paz
Por un nuevo país





Construyamos juntos un país para las víctimas
Démolese una voz a las víctimas



Durante los últimos 15 años, Mariana Hernández ha estado en una búsqueda incansable para buscar justicia para su hijo, quien fue acusado falsamente como guerrillero por el ejército colombiano y posteriormente desapareció en 2008.

A pesar de numerosos obstáculos y contratiempos, María se ha negado a abandonar su lucha por la verdad y la reparación del Estado. Su determinación inquebrantable es un testimonio de la fuerza del amor de una madre y el poder del activismo frente a la adversidad.



CONSTRUYAMOS
UN FUTURO
EN PAZ
JUNTOS

\$200000



Con tu aporte trabajaremos por un futuro en paz, y juntos ayudaremos a que las víctimas sean escuchadas

¿Estás listo para donarle tu voz a las víctimas?

Por las víctimas
Por un futuro en paz
Por un nuevo país




Construyamos juntos un país para las víctimas
Démolese una voz a las víctimas



Durante los últimos 15 años, Marina Nández ha estado en una búsqueda incansable para buscar justicia para su hijo, quien fue acusado falsamente como guerrillero por el ejército colombiano y posteriormente desapareció en 2008.

A pesar de numerosos obstáculos y contratiempos, María se ha negado a abandonar su lucha por la verdad y la reparación del Estado. Su determinación inquebrantable es un testimonio de la fuerza del amor de una madre y el poder del activismo frente a la adversidad.



Tres tarjetas que fueron diseñadas para hacerse pasar por aquellas que se pueden conseguir en supermercados de cadena y que se promocionan con leyendas como “Donar agua”, “Alimentar a un niño en una región de Colombia”, “Apoyar x fundación”, etc.

Al reverso de cada tarjeta, se encuentra una “fotografía” de una víctima del conflicto armado que, de hecho, no existe.

Input para las fotos de las víctimas: Fotografía de una víctima del conflicto armado colombiano sosteniendo la foto de su hijo desaparecido

Del mismo modo, los relatos que aparecen debajo de cada fotografía fueron creados con el motor de IA de texto “ChatGPT”. Es el mismo relato para las 3 tarjetas, solo que cambié ligeramente el nombre de la víctima en cada una.

Input de los relatos: Crónica de un cuarto de cartilla que narre la historia de una víctima del conflicto armado colombiano y que está en la búsqueda de la verdad sobre sus hijos.

Para la portada, también usé motores de IA

Input: Marco de una puerta típicamente colombiana que deja ver un paisaje típico de la región, en estilo urbano.

Considerando la naturaleza de estos objetos, y viendo el potencial que tenían de hacerse pasar como “un producto más” en cualquier local o tienda de recuerdos que se podría encontrar en casi cualquier pueblo del país, consideré que realizar ejercicios de inserción de estos objetos en circuitos comerciales ya existentes podría ser un avance más dentro de mis experimentaciones y que podría nutrir la propuesta de mi proyecto. Así pues, decidí realizar un recorrido por la Carrera 7ª de Bogotá entrando a diferentes locales de artesanías o venta de ropa, y fui dejando mis productos en ellos (algunas veces, con autorización de los tenderos, y en los casos en los que el objeto era muy pequeño y se podía confundir fácilmente con otros, sin que se dieran cuenta) para observar qué les ocurría, en tanto un producto más, con el pasar del tiempo. Comparto aquí el registro de esta expedición.



Primera Inserción

Locales de Artesanías ubicados sobre la Carrera Séptima, justo al frente de la estación “Museo Nacional”

Segunda Inserción

Pasaje de Artesanías ubicados sobre la Carrera Séptima con Calle 23, en diagonal al mercado de las pulgas





Tercera Inserción
Pasaje de Artesanías ubicados sobre la Carrera Séptima con Calle 20



Cuarta Inserción
Almacén de cadena de ropa "KOAJ",
ubicado en la Carrera Séptima con
Carrera 19

Este ejercicio me permitió darme cuenta de lo fácil que podría resultar el “camuflaje” de estos objetos con otro tipo de productos para la venta o con artesanías. Es, incluso, sumamente curioso ver que mis propios objetos no desentonaban cuando los dejaba al lado de llaveros o destapa botellas con la imagen de Pablo Escobar, lo que me hace pensar en la naturaleza tan indiscriminada del consumo del que hacemos aprte.

Pasado un tiempo, volví a estos lugares para ver que podría haberles pasado a mis objetos. Con sorpresa, descubrí que casi ninguno de ellos seguía en el lugar que los había dejado, por lo que su paradero es todo un misterio para mí. Es posible que hayan sido desechados, comprados, refundidos, o que el mismo tendadero se haya dado cuenta que yo los dejé y, por tanto, los haya tirado.



Registros de los productos que habían desaparecido (o seguían ahí) después de la inserción, unos días después

Para llevar aún más lejos este ejercicio de inserción, planeo hacerme una cuenta de Instagram de productos: de este modo, los usuarios de esta red social pueden toparse con la venta de estos objetos de una forma tan natural y despreocupada como la de su consumo de imágenes, relatos e historias que tienen que ver con el conflicto armado en este país. Asimismo, pueden comprar virtualmente cualquiera de los productos que les llame la atención. Del mismo modo, planeó que los “post” de esta cuenta sean, precisamente, e archivo de imágenes con las 3 variantes de las que hablé en este mismo apartado anteriormente: es decir, planeó hacer un montaje “digital” de estas imágenes.

Y, para que los usuarios y público de mi trabajo pueda acceder fácilmente a esta cuenta, planeo que cada uno de los productos (estén en un local en la Séptima o en la misma Facultad de Artes), estén acompañados de un código QR que los dirija virtualmente al Instagram, donde podrán tener acceso a más productos y al archivo mismo (y, así, tal vez, comprender un poco los circuitos de los que ellos mismos están haciendo parte).

Definitivamente, el registro de estas inserciones (y de otras que posiblemente lleve a cabo en el futuro), deben aparecer en mi propio montaje de trabajo de grado. Este montaje consistirá, entonces, del archivo de las imágenes que he construido, los registros de las inserciones (digitales y/o físicas), y también tendré “a la venta” estos objetos que he construido con inteligencia artificial.

No obstante, no planeo (ni tendría sentido) lucrarme con la circulación de estos productos, sino que el dinero recolectado será igualmente, expuesto en una especie de caja transparente acrílica y segura que “evidenciará” los aportes que han realizado los espectadores para con mi proyecto, con las “víctimas” construidas desde la ficción o que denoten el altruismo que abanderamos todos cuando decidimos invertir dinero en estos proyectos que tienen a las víctimas como motivos. De la misma forma, planeó que cada uno de estos productos tenga precios exorbitantemente altos, y que resultan casi imposibles de pagar para cualquier comprador casual que visite la exposición. Esto, tiene dos fines:

El primero, es retar el ejercicio cómodo y “altruista” por excelencia de las personas más acomodadas y con mayor capacidad adquisitiva (que no siempre viene acompañada de una capacidad reflexiva de la misma magnitud), que es el de, precisamente, realizar gastos y comprar cualquier tipo de mercancía que se enuncie en un propósito de “colaborar con las víctimas”, “ayudar a los más necesitados” o el de “dar un granito de arena para salvar a los más vulnerables”, entre otros discursos ya cómodas, familiares y, por supuesto, sumamente problemáticos. El segundo objetivo que tiene esta decisión de poner precios desproporcionadamente altos, es que, efectivamente, lo recolectado a través de las compras de estos objetos será donado a la fundación de AFAVIT, la organización de las víctimas de la masacre de Trujillo con la que mi papá lleva trabajando varios años. Es decir, si alguien de verdad quiere ponerse en ese ejercicio de ofrecer la posibilidad de un estímulo real, tendrá que realizar un esfuerzo económico grande, y que evidentemente supera por creces el valor de venta “real” que tendrían estos objetos en una tienda de recuerdos común y corriente.

Espero así, poner de manifiesto el conjunto de inquietudes que he construido a lo largo de todos mis años de formación artística. Aún me quedan ciertos detalles por ajustar con respecto al montaje de mi obra, y seguiré trabajando en ello más allá de la fecha de entrega del presente texto.

9

Sobre el uso y experimentación con los motores de IA

A lo largo de todas mis experimentaciones con la IA, y gracias a mi reflexión respecto a los resultados que ofrece, he podido acercarme de una forma crítica a estas herramientas que están ganando tanto terreno en el campo de la creación y circulación de imágenes digitales a un ritmo extremadamente acelerado. Dejando de lado los beneficios y el ahorro de recursos que ofrece la IA en áreas como la administración de justicia en Colombia y Latinoamérica¹⁷, o las facilidades que ofrece en disciplinas como la medicina para apurar el diagnóstico y ofrecer una guía de tratamiento¹⁸, quisiera reparar específicamente en el fenómeno que trato, precisamente, en mi proyecto de grado: la creación de imágenes estereotipadas, típicas y fácilmente digeribles que se hacen pasar tan fácilmente como reales, y el consumo despreocupado e ingenuo de las mismas por parte del público/consumidor.

¹⁷ Corvalán, J. G. (2018). Inteligencia artificial: retos, desafíos y oportunidades-Prometea: la primera inteligencia artificial de Latinoamérica al servicio de la Justicia. *Revista de Investigações Constitucionais*, 5, 295-316.

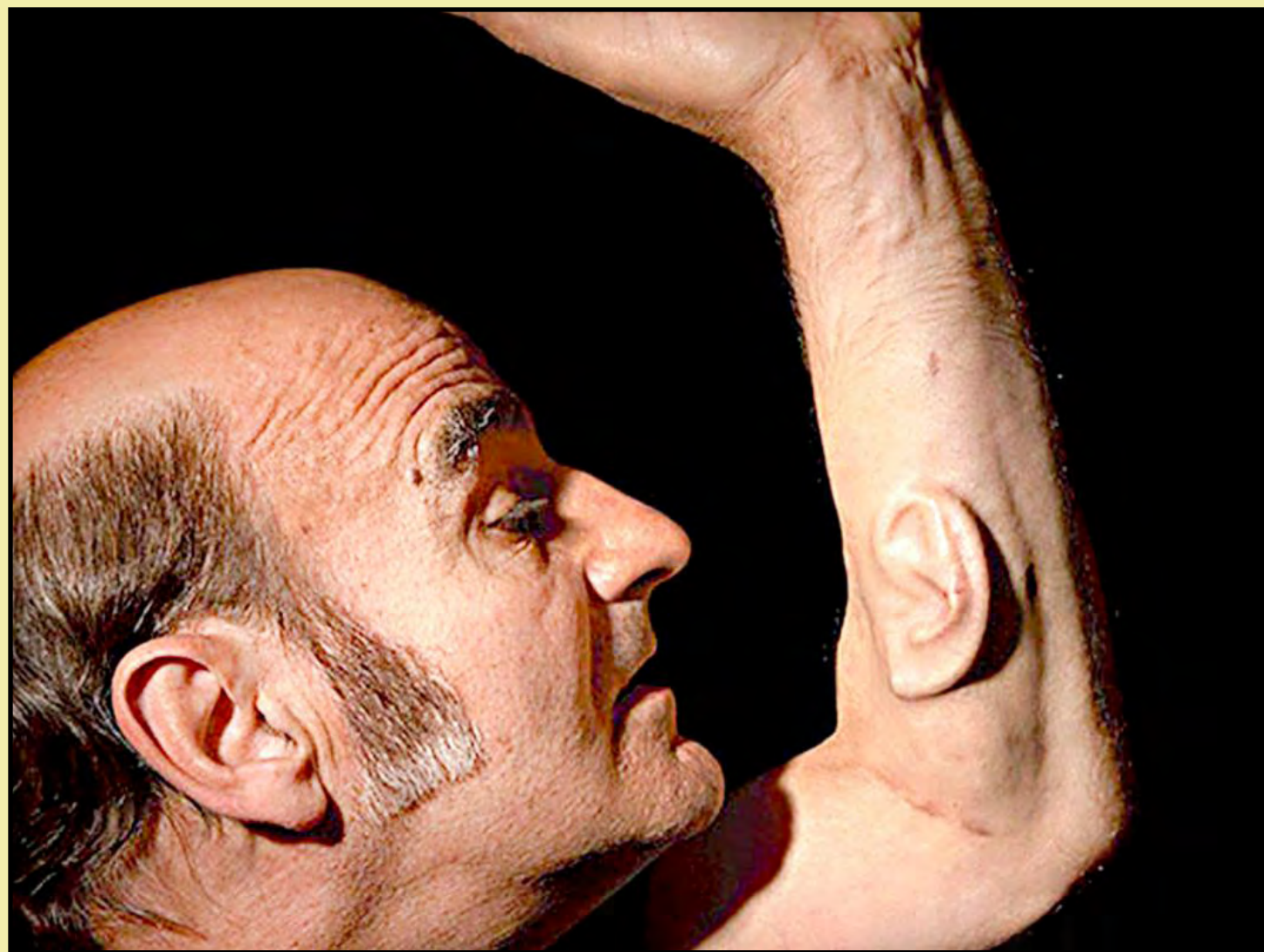
¹⁸ Lugo-Reyes, S. O., Maldonado-Colín, G., & Murata, C. (2014). Inteligencia artificial para asistir el diagnóstico clínico en medicina. *Revista Alergia México*, 61(2), 110-120..

Como Flusser explicó en su texto “Hacia el universo de las imágenes técnicas”¹⁹, las nuevas imágenes que son creadas a partir de herramientas y máquinas que operan a través de la automatización, más que fotografías, retratos o cualquier otro tipo de motivo, son “síntomas” de procesos: son síntomas en la medida en la que dan cuenta de cómo se construye una imagen bajo los términos de las sociedades contemporáneas. Estos nuevos motores de creación de imagen (en los que vale la pena resaltar el importantísimo papel actual de las IAs) revelan la forma en la que se crean modelos prototípicos para las imágenes que ya circulan, y, de hecho, lo que hacen estos motores es, precisamente, hacer uso de estos códigos (visuales y discursivos) para crear imágenes que cumplan y respondan de forma eficiente a los estereotipos y expectativas que tienen los consumidores de estas mismas imágenes sobre ellas. La IA, y otros motores de imágenes son, así, capaces de crear imágenes que se pueden hacer pasar perfectamente como “reales”, porque estas mismas son “síntomas” de procesos de homogenización ya existentes en el imaginario visual compartido por una comunidad.

A través de mi propio trabajo, también he podido apreciar que estos motores de IA, al hacer uso de la automatización, no solo ofrecen productos absolutamente protípicos, predecibles y comerciales, sino que, además, promueven un fenómeno de consumo y recepción igualmente automático en el que el público digiere y devora con extrema facilidad y sencillez estas imágenes, sin siquiera reparar por un segundo si estos relatos, personajes, espacios o motivos que está viendo son, de hecho, “reales”. Y es esto lo que pasa precisamente con las víctimas del conflicto armado y sus imágenes: si al público se le ofrecen personas y narrativas que se le hacen totalmente familiares, comunes y predecibles, entonces no tiene por qué preguntarse por la veracidad de estas imágenes, sino que las consume y las inscribe dentro de la amalgama que ya he mencionado antes, y que lleva el título de “víctimas del conflicto armado”, donde todos estos individuos se ven, actúan y se expresan exactamente de la misma forma.

¹⁹ Flusser, V. (2011). Hacia el universo de las imágenes técnicas. Universidad Nacional Autónoma de México.

Por lo anterior, encuentro que mi propio proyecto y los objetivos que pretendo cumplir con él encuentran resonancias con otros artistas, quienes haciendo uso de ciertos lenguajes y métodos referidos al avance técnico y tecnológico moderno, los critican dentro de su mismo ejercicio artístico, enunciado sus riesgos y límites. Uno de estos artistas que quiero mencionar es Stelios Arcadiou, mejor conocido como “Stelarc”, con su famoso injerto de una oreja en su propio brazo.



Oblique: Images from Stelarc's Extra Ear Surgery
Stelarc

[Intervención en el propio cuerpo/Performance]

Australia
2007

Stelarc pretende evidenciar la forma en la que los avances tecnológicos y las nuevas herramientas que circulan con el pretexto de “mejorar la calidad de vida”, lo que realmente provocan es poner nuevos límites, cada vez más difusos, sobre lo que es realmente “humano”. Así, Stelarc se propone enunciarse como una especie de “ciborg” que diluye las barreras entre lo que es humano y lo que es propiamente tecnológico, haciendo así de su propio cuerpo una crítica frente a la inserción y uso desmedido de estas nuevas herramientas y la forma en la que se funden con lo propiamente humano. La obra, entonces, hace uso de un lenguaje y pone de manifiesto un fenómeno que, dentro de la misma obra, es igualmente criticado. Uno de las potencias más fuertes de este proyecto es la apropiación llevada a cabo por el mismo artista (sobre su cuerpo) para exponer una serie de preguntas e inquietudes propias de una postura crítica que señala los peligros del avance tecnológico y de las mismas técnicas de este, técnicas de las que también se está apropiando.

De este modo, mi propio trabajo, al igual que el del mismo Stelarc, aboga por un uso crítico de un lenguaje tecnológico contemporáneo y del que se hace un uso masivo e indiscriminado, que en mi caso es, evidentemente, los motores de IA: lo que pretende develar en mi obra es también los peligros de la automatización que impera tanto en las mismas herramientas de la IA al momento de crear las imágenes, como en el consumo indiscriminado e irresponsable que se realiza comúnmente en torno a estas personas, sus historias de vida y la forma en la que debemos entenderlas, comprenderlas y “ayudarlas” en el acto de la más pura misericordia. Con mi propio trabajo, no solo pretendo asumir una postura crítica frente a la creación de estereotipos visuales sobre las víctimas, sino que quiero señalar los riesgos del consumo, circulación y sobre-exposición despreocupada de estas imágenes y los discursos y lógicas que operan en ellas y que caracterizan el proceso de automatización al que tanto me he referido en este apartado.

10 Últimas consideraciones

Durante mi propio proceso de investigación/creación, he llegado a unas cuantas premisas que, espero, dirijan mis futuros proyectos y trabajos que sigan abordando los temas aquí planteados. Algunas son de carácter más teórico, pero otras han surgido a lo largo de mis experimentaciones y, sobretodo, durante la realización de mi trabajo de grado:

A lo primero que me quiero referir, es directamente a la forma en la que las prácticas artísticas han abordado, abordan, y abordarán el tema de las víctimas. Con respecto a esto, me parece fundamental señalar que asumir que existe solo una forma “adecuada” de tratar este tema en cuestión en el ejercicio artístico es sumamente problemático, ya que no hay algo así como una “fórmula” que permita abordar estos temas sin caer en ninguno de los peligros que he enunciado en este trabajo. No obstante, esto no implica que, entonces, este tema sea algo “intocable” y de lo que no se puede hablar nunca jamás, so pena de caer en los riesgos que he enunciado a lo largo de este texto: Lo más importante a considerar en este apartado es que, el artista (y cualquier persona que decida abordar a las víctimas como su objeto de investigación/creación) necesita tomar una postura clara con respecto a este tema. Ha de menester tomar partido en el asunto para poder identificar, por un lado, los riesgos en los que se es más probable caer, y las fortalezas y posibilidades que ofrece cada posición.

De igual modo, los resultados más afortunados y que resultan más interesantes, como lo comenté anteriormente, surgen cuando el artista no opera como un “mesías” o como un director que le dice a los demás (en este caso, las víctimas) qué hacer, qué decir, qué no decir y cómo comportarse. Cuando a las víctimas mismas se les ofrece la posibilidad de enunciarse a ellas mismas bajo sus propios términos, es ahí cuando la práctica artística no se convierte en un ejercicio meramente estético, o peor, mercantil, sino que ofrece la posibilidad de permitirle a las comunidades tomar sus propias decisiones, tanto formales como discursivas, con respecto a la obra misma, y que sean ellas mismas las que ponen sus términos y lógicas, dislocando las imágenes y modos prototípicos bajo los cuáles se ha configurado un “ideal” de lo que es una víctima del conflicto armado en Colombia.

Continuando con otra consideración, quisiera señalar algo particular con respecto a la forma en la que circulan los “estereotipos” y modos comunes y familiares de entender a las víctimas en este país. Las víctimas, como imagen, circulan actualmente de una forma banal y que las difumina como individuos en pro de la promoción de discursos e intenciones políticas, mercantiles, moralistas, etc., y es precisamente este fenómeno el que ha aportado a la construcción de expectativas, ideales y estereotipos peligrosos que se traducen en experiencias reales que atentan contra la integridad de las víctimas. Como expuse anteriormente (y cómo espero que también quede patentado en mi obra) las víctimas son usadas como una justificación o motivo recurrente por parte de comunicadores, artistas, políticos, y demás, para construir sus propios discursos en los que se enaltezcan. Ellos mismos por “darle voz” a las víctimas, o por demostrar su misericordia y compasión para con ellos, y recibir a cambio aceptación, popularidad, facilidades de circulación etc. El otro elemento que rescato en esta premisa, es el hecho de que lo peligroso del asunto de entender a las víctimas como sujetos que responden a un modelo estereotipado y con el que uno ya es familiar, es que esto no se queda solo en los pensamientos de los colombianos, sino que se traduce en un trato irrespetuoso, falto a la dignidad e irresponsable con las víctimas, quienes no pueden hacer nada por ellas mismas, y necesitan de un tercero quién les colabore a “reconstruir su vida” y a exponerse públicamente bajo los términos que este “buen samaritano” quiera imponer sobre este colectivo.

Precisamente por lo anterior, se puede afirmar también que, para distintas plataformas, espacios (virtuales o no), y hasta disciplinas (como lo puede ser el arte perfectamente), las víctimas pueden ser instrumentalizadas al punto de convertirse en un producto de mercado más, de oferta y demanda, que se hace atractivo y cómodo ante los ojos del consumidor, quién puede adquirirlo, consumirlo y desecharlo, tal y como cualquier otro objeto inscrito en el mercado. Esto provoca a que se estimule una política de mercado en la que se anima a la gente gastar su dinero en “beneficio de las víctimas” y en un “acto caritativo” despreocupado, en la que los consumidores ni siquiera se preguntan por el destino real de sus inversiones, sino que llevan a cabo un ejercicio de “limpieza moral” y de expiación de culpas, en las que resultan bien librados, ya que ellos le han “tendido una mano” a las víctimas (quiénes, pobrecitas ellas, necesitan de esa mano amiga) y se han ofrecido a “donarles su voz” (porque, evidentemente, las víctimas no tienen su propia voz) para fomentar lo que ellos consideran que es un acto de humildad y de reconstrucción del tejido social, sin darse cuenta de todo lo absolutamente problemático y peligroso de este trato mercantil de las víctimas.

Una última consideración que quiero manifestar en este texto, es el porqué yo mismo hago uso del arte y de una obra para exponer todas mis inquietudes, deliberaciones y análisis con respecto a este tema, y no elegí realizar, por ejemplo, una monografía u otro tipo de investigación para exponer mi punto:

Lo primero es que, como comenté anteriormente, el arte mismo se ha convertido en una plataforma de configuración, circulación y reproducción de un modo problemático de entender a las víctimas. No obstante, cuando una persona hace uso del mismo ejercicio artístico para problematizar el estereotipo de las víctimas (y, a su vez para llevar a cabo una revisión de cómo el arte mismo ha operado de formas irresponsables para con este colectivo), está haciendo uso de ese mismo lenguaje que ha llegado a resultar desafortunado (por no decir, insensato) para, en este caso, subvertir los modos que han configurado los estereotipos de la víctima del conflicto armado y usa estos mismos métodos, técnicas y espacios para dislocar la forma en la que comúnmente se han representado estas personas a lo largo del tiempo dentro del arte mismo. Así las cosas, no tendría sentido recurrir a una mera monografía o estudio teórico con respecto a este tema para exponer todas las consideraciones planteadas a lo largo de este documento (y de mi carrera de formación en artes visuales), porque no es el lenguaje ni los modos propios de la práctica artística que se han usado de forma sistemática para reproducir el ideal de una masa homogénea a la que se le ha puesto el título de “víctimas del conflicto armado”, ni tampoco es el terreno de investigación y creación que tiene el potencial de retar los imaginarios culturales y sociales que están tan inscritos dentro del imaginario común con respecto a lo que es una víctima.

El valor de este tipo de obras (en las que incluyo mi propio trabajo de grado), es en el uso de los mismos modos, lógicas, y lenguajes del ejercicio artístico para promover una perspectiva diferente y que ponga sobre la mesa lo verdaderamente problemático de la forma en la que muchos otros artistas (y comunicadores, sociólogos, políticos, activistas, etc.) han hecho uso de un modo absolutamente cómodo (y, como diría Didi-Huberman, sobrepuesto) de entender a las víctimas en sus propias obras. Hacer estos señalamientos dentro de la propia estructura de la disciplina artística permite dislocar teórica y prácticamente los imaginarios y estereotipos populares que se tienen respecto a un colectivo que, en este caso, es el de las víctimas del conflicto armado colombiano, entendidas no como una masa homogénea, sino individuos particulares cuyos relatos son incomparables e inequívocos entre sí, y como tal, deben ser los dueños de sus propias narrativas, sin que un tercero les diga el cómo deben contar las tragedias, el dolor y el sufrimiento por el que han atravesado por tantos años en este país.



Opinión

**Todos los derechos reservados.
Prohibida la reproducción total o parcial de este material, sin
autorización por escrito del autor**

...del ...
...del ...
...del ...