



Institución
Universitaria
Reacreditada en Alta Calidad

**Patricia Bravo y la instalación como medio expresivo: una vía para hablar de la violencia
en Medellín a finales del siglo XX**

Luisa González Villegas

Monografía de grado para optar al título de Maestra en Artes Visuales

Asesor

Fernando Antonio Rojo Betancur

Magíster en Estudios de Arte

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

MEDELLÍN

2023

González Villegas, L. (2023)

Referencia
APA 2017

González Villegas Luisa. *Patricia Bravo y la instalación como medio expresivo: una vía para hablar de la violencia en Medellín a finales del siglo XX* [Trabajo de grado] 2022. ITM Institución Universitaria, Medellín, Colombia.



Pregrado en Artes Visuales

Facultad de Artes y Humanidades

ITM Institución Universitaria



Departamento de Biblioteca y Extensión Cultural

Repositorio Institucional: <https://repositorio.itm.edu.co/handle/20.500.12622/13>

ITM Institución Universitaria - www.itm.edu.co

Rector: Alejandro Villa Gómez.

Decano/director: Carlos Andrés Caballero Parra.

Jefe departamento: Diego León Zapata Dávila.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de ITM. Institución Universitaria ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

A mi padre

Agradecimientos

En primer lugar, agradezco por el apoyo constante y paciencia del profesor Fernando Antonio Rojo Betancur, por su dedicación e insistencia en la culminación de este proceso investigativo, a la profesora Luz Análida Aguirre Restrepo, quien me brindó su conocimiento para el refinamiento del presente proyecto, y por último, pero no menos importante a mi familia, quienes me acompañaron, e hicieron pequeñas contribuciones durante este proceso; Blanca Villegas, María Rebeca Maya, Aura Elena López, Emma Duarte, Camila González, Manuela González y Bryan Zapata, a todos muchas gracias.

Tabla de contenido

RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	7
1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	11
2 JUSTIFICACIÓN	14
3 OBJETIVOS	16
3.1 OBJETIVO GENERAL	16
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	16
4 MARCO TEÓRICO	17
4.1 LA INSTALACIÓN EN COLOMBIA	22
4.2 ARTE Y VIOLENCIA EN LOS AÑOS OCHENTA Y NOVENTA	24
5 METODOLOGÍA	27
6 CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIOCULTURAL: MEDELLÍN AÑOS OCHENTA Y NOVENTA DEL SIGLO XX	31
6.1 AÑOS OCHENTA	31
6.2 AÑOS NOVENTA	36
6.3 PATRICIA BRAVO (ANTECEDENTES)	40
7 ARTE COLOMBIANO INSTALATIVO DE LOS AÑOS OCHENTA Y NOVENTA DEL SIGLO XX ALUSIVO AL CONCEPTO DE VIOLENCIA	42
8 LA VIOLENCIA PRODUCTO DEL NARCOTRÁFICO EN LAS INSTALACIONES PROPUESTAS POR PATRICIA BRAVO	56
8.1 HUELLA Y MEMORIA (1991)	59
8.2 DESCUBRIENDO (1992)	62
8.3 LO QUE QUEDÓ (1998)	65
9 CONCLUSIONES	68
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	72

Resumen

Este trabajo de investigación es un análisis de la producción artística contemporánea de los años ochenta y noventa del siglo XX en Medellín, Colombia, análisis mediante el cual se busca reflexionar sobre el fenómeno de la violencia, problematizada a través del arte, en el lenguaje de la instalación. La instalación es un género artístico en el cual el espacio es medio de expresión. Para este trabajo monográfico se escogieron una serie de piezas instalativas que, por sus características estéticas y formales, permiten reconocer a través de la experiencia, las diferentes problemáticas sociales que subyacen a un devenir social e histórico de la región, abordando específicamente el asunto de la violencia causada por el narcotráfico. También se considera como referente plástico de esta investigación y análisis, algunas piezas que hacen parte de la propuesta estética de la artista antioqueña Patricia Bravo, y el contexto social y cultural que influyó su producción artística, y que dio fuerza a su discurso, es por esto que se seleccionaron tres de sus obras más destacadas y representativas: *Descubriendo*, *Huella y memoria*, y *Lo que quedó*, donde se ponen en diálogo: el espacio público como escenario, el fenómeno histórico y cultural de la violencia, desde sus mediaciones estéticas, y el valor semántico de una problematización plástica de dicho fenómeno a través del arte instalativo.

Palabras claves: Patricia Bravo, instalación artística, violencia, narcotráfico, arte contemporáneo, problemática social.

Introducción

La ciudad de Medellín, Colombia, no fue ajena a las problemáticas sociales relacionadas con la violencia que aconteció en el siglo XX en el contexto histórico y social de este país. Durante los años ochenta y noventa, los atentados, desapariciones, masacres, extorsiones y secuestros fueron sucesos recurrentes. El Cartel de Medellín (estructura criminal colombiana que se dedicaba al tráfico de drogas y el terrorismo), emergió en los años ochenta, sumado a otras organizaciones al margen de la ley, tales como la guerrilla (que surge en los años sesenta del siglo XX), la delincuencia común y el paramilitarismo (cuyo origen se dio en la década de 1980), donde todos estos grupos delictivos y organizaciones han impactado significativamente el tejido social en relación con la violencia, y se convirtieron en insumo para reiteradas reflexiones que desde los ámbitos teóricos y artísticos, se han propuesto evidenciar lo complejo de esta situación y sus repercusiones históricas, económicas, políticas, sociales y estéticas en el ámbito nacional. La presente investigación busca realizar un análisis desde el campo artístico e histórico, mediante reflexiones y elucubraciones conceptuales que permitan relacionar la instalación como medio, método y lenguaje experimental artístico, y la violencia en Colombia como problemática social.

El arte contemporáneo utiliza la instalación por sus características formales y posibilidades tanto conceptuales como expresivas, integrando e incorporando dialécticamente un tema social como la violencia, esto permite que los artistas desarrollen, desde su lenguaje estético, una experiencia reflexiva sobre el acontecer histórico nacional en relación con dinámicas como la violencia política o el conflicto armado, y su incidencia en lo estético y lo cotidiano.

El presente trabajo está inmerso en el campo de estudio de las artes visuales con la intención de manifestar la relación entre el arte contemporáneo y un problema social, -arte como lenguaje

mediador-, convirtiéndose dicho diálogo en imagen periodística que evidencia un tiempo de sucesos perturbadores. Por lo tanto, para el desarrollo de este proceso investigativo, se plantean las siguientes preguntas: ¿De qué manera la artista visual Patricia Bravo hace uso del arte de la instalación para trabajar los impactos de la violencia durante los años ochenta y noventa del siglo XX en Medellín? ¿Cómo sería posible analizar la relación entre la instalación como medio experimental del arte contemporáneo y el concepto de violencia como problemática social, en el contexto de la ciudad de Medellín, Colombia, en los años ochenta y noventa del siglo XX? ¿Lo anterior se puede llevar a cabo mediante un análisis desde el campo artístico e histórico, con base en tres obras de la artista antioqueña Patricia Bravo: *Huella y memoria* (1991), *Descubriendo* (1992) y *Lo que quedó* (1998)? ¿También se puede establecer un contexto histórico y sociocultural de la ciudad de Medellín en los años 90, evidenciando el desarrollo artístico?

Para la producción de este trabajo monográfico e investigativo se diseñaron cuatro objetivos, uno general y tres específicos, mediante los cuales se estableció la ruta para la elaboración de los capítulos y la selección de fuentes bibliográficas, con el uso de herramientas metodológicas pertinentes para la investigación de carácter cualitativo, así como para la investigación documental y el estudio de caso.

El objetivo general consiste en presentar las instalaciones de la artista antioqueña Patricia Bravo y su lectura sobre la noción de violencia como problemática social en el contexto histórico de la ciudad de Medellín a finales del siglo XX. De esta manera, y en consecuencia con el objetivo general, se desarrollan tres objetivos específicos; el primero consiste en presentar un contexto histórico y sociocultural de la ciudad de Medellín en los años ochenta y noventa del siglo XX, dando cuenta del desarrollo artístico en el que estuvo inmersa la artista Patricia Bravo. Respondiendo a este primer objetivo específico mediante la primera unidad temática: *Contexto*

histórico y sociocultural: Medellín años ochenta y noventa del siglo XX; que se divide en dos subcapítulos: *Años ochenta* y *Años noventa*. En estos apartados o ítems del trabajo monográfico se reconstruye un contexto histórico y sociocultural que vincula a la artista Patricia Bravo, enfocando dos periodos importantes como fueron los años ochenta y noventa, en relación con el desarrollo de la violencia a causa del narcotráfico.

Para el segundo objetivo específico, se plantea observar el modo en que los artistas colombianos de los años ochenta y noventa del siglo XX trabajaron el concepto de violencia en sus prácticas artísticas, especialmente en la instalación; este se desarrolla en la segunda unidad temática denominada: *Arte colombiano instalativo de los años ochenta y noventa del siglo XX, alusivo al concepto de violencia*. En este segundo capítulo se procede a realizar un análisis sobre el modo en el que los artistas más destacados del periodo de los años ochenta y noventa del siglo XX en Colombia, presentaron la violencia como tema principal en sus producciones artísticas, y la instalación como medio conductor de sus reflexiones.

Por último, el tercer objetivo específico de esta monografía consiste en realizar un ejercicio crítico de obras alusivas al arte de la instalación propuestas por Patricia Bravo en las que recurre al tema de la violencia producto del narcotráfico vivido en los años noventa del siglo XX; y se le asigna el título a la tercera y última unidad temática, correspondiente a dicho tercer objetivo: *La violencia producto del narcotráfico en las instalaciones propuestas por Patricia Bravo*; que se divide o deriva a su vez en tres subcapítulos, cuyos nombres corresponden al título de tres obras de Patricia, las instalaciones: *Huella y memoria*, 1991; *Descubriendo*, 1992, y *Lo que quedó*, 1998. Por lo tanto, en este último capítulo se busca hacer uso de elementos dialécticos instaurando reflexiones en torno a problemas sociales como la violencia, la guerra, la inmigración y el desplazamiento forzado, el conflicto armado, la contaminación ambiental, la corrupción, la

injusticia social, entre otros fenómenos o tópicos, a través de la producción artística o arte instalativo de Patricia Bravo.

1 Planteamiento del problema

La ciudad de Medellín, Colombia, no fue ajena a las problemáticas sociales relacionadas con la violencia que aconteció en el siglo XX. Durante los años ochenta y noventa, los atentados, desapariciones y secuestros fueron sucesos recurrentes. El Cartel de Medellín (estructura criminal colombiana que se dedicaba al tráfico de drogas y el terrorismo), sumado a otras organizaciones como la guerrilla, la delincuencia común y el paramilitarismo se convirtieron en insumo para reiteradas reflexiones desde los ámbitos teóricos y artísticos que se han propuesto evidenciar lo complejo de esta situación y sus repercusiones históricas, económicas, políticas, sociales y estéticas.

Entre los artistas que han abordado en su obra el asunto de la violencia durante el periodo de tiempo señalado se puede mencionar a Santiago Rueda (1972-), Ethel Gilmour (1940-2008), Jorge Julián Aristizabal (1962-), Óscar Muñoz (1951-), Juan Fernando Arias (1963-), Juan Manuel Echavarría (1947-), Zoraida Díaz (1965-), Beatriz González (1932-), Erika Diettes (1978-), Carlos Granada (1933-2015), Pedro Alcántara Herrán (1942-), Alfonso Quijano (1927-), Doris Salcedo (1958-), entre otros, quienes han representado en sus obras los sucesos de un periodo histórico violento y convulso de “guerra contra las drogas”. Este también es el caso de la artista antioqueña Patricia Bravo (1966-), quien en su obra representa no solo la ausencia de quienes murieron a manos de narcotraficantes, sino también la realización de un trabajo plástico que se produce y se conceptualiza como consecuencia del conflicto armado que se da en un tiempo marcado por hechos de violencia y miedo.

El arte contemporáneo utiliza la instalación por sus características formales y posibilidades tanto conceptuales como expresivas, integrando e incorporando dialécticamente, por ejemplo, un

tema social. Esto permite que los artistas desarrollen, desde su lenguaje estético, una experiencia reflexiva sobre el acontecer histórico nacional en relación con dinámicas como la violencia política y su incidencia en lo estético y lo cotidiano. La presente investigación reflexiona en torno a cómo, a través del arte contemporáneo y mediante el *arte de la instalación*, la violencia que suscitó el narcotráfico entre los años ochenta y noventa del siglo pasado, se ha instaurado en el sistema social normalizando lo que no debería ser normal, convirtiéndose en un tema recurrente para el diálogo artístico que buscó un nuevo discurso estético y formal representando los sucesos sociales, políticos y económicos de las décadas mencionadas; y esto es algo que visto de manera retrospectiva, permite encontrar que la violencia ha sido parte del devenir histórico colombiano, y el arte que la problematiza plásticamente evoluciona a la par con ella al confrontar dicha realidad, desarrollando nuevos géneros, formatos, medios y soportes dentro del discurso artístico contemporáneo. Por lo tanto, se podría decir que el uso repetitivo del tema de la violencia significa un problema no resuelto, pero, dado que el arte nacional, local y regional, ha sido fuertemente influenciado por la política, que ha encontrado sus propios medios para ello, se ha suscitado entonces un diálogo conceptual, iconográfico o estético entre el arte de la instalación, la violencia, y la política, convirtiéndose dicho diálogo en imagen periodística que evidencia un periodo histórico plagado de sucesos perturbadores.

El presente trabajo está inmerso en el campo de estudio de las artes visuales con la intención de manifestar la relación entre el arte contemporáneo y el arte de la instalación como lenguaje mediador que busca evidenciar una problemática social como la violencia en el territorio colombiano, más específicamente en el contexto de la ciudad de Medellín (Antioquia) durante los años ochenta y noventa del siglo XX. Por este conjunto de aspectos señalados, se plantean las siguientes preguntas para ser desarrolladas y resueltas a partir de la elaboración de este proyecto

monográfico: ¿De qué manera la artista visual Patricia Bravo hace uso del arte de la instalación para trabajar los impactos de la violencia durante los años ochenta y noventa del siglo XX en Medellín?

¿Cómo sería posible analizar la relación entre la instalación como medio experimental del arte contemporáneo y el concepto de violencia como problemática social, en el contexto de la ciudad de Medellín, Colombia, en los años ochenta y noventa del siglo XX? ¿Lo anterior se puede llevar a cabo mediante un análisis desde los campos artístico e histórico, con base en tres obras de la artista antioqueña Patricia Bravo: *Huella y memoria* (1991), *Descubriendo* (1992) y *Lo que quedó* (1998)? ¿También se puede establecer un contexto histórico y sociocultural de la ciudad de Medellín en los años 90, evidenciando el desarrollo artístico?

2 Justificación

La presente investigación busca realizar un análisis desde el campo artístico e histórico, a partir de conceptos que permitan relacionar la instalación como medio experimental y la violencia en Colombia como problemática social. Por otro lado, mediante este trabajo monográfico, se propone analizar desde el campo del arte contemporáneo en Colombia a partir de los años ochenta, la instalación como punto de partida de un nuevo lenguaje expresivo, que en conjunto con tres obras que registran un periodo de violencia como fueron los ataques y afectaciones a la seguridad ciudadana por parte de agentes del narcotráfico en los años ochenta y noventa en la ciudad de Medellín, permiten dar sustento a la necesidad de esclarecer los efectos y tensiones como producto de esa relación dialéctica entre arte (la instalación y sus estéticas), la violencia, y la política. De esta manera se toman como referencia tres proyectos artísticos, *Huella y memoria*, 1991; *Descubriendo*, 1992; y *Lo que quedó*, 1998, de la artista antioqueña Patricia Bravo, dado que a través de estas piezas se busca demostrar el aporte conceptual y expresivo que ofrece la instalación.

Por lo tanto, es importante reflexionar y cuestionar la relación que existe entre el arte y los medios que éste utiliza para dialogar acerca de una problemática social; e indagar cómo la violencia comienza a evidenciarse fuertemente en la producción artística occidental posterior a las vanguardias del siglo XX, y desarrollada a partir de la Segunda Guerra Mundial, época en la cual los artistas se topan con un ambiente desolado y perturbado por la guerra que demandaba un nuevo planteamiento dentro del lenguaje artístico. Esto lo hacen tratando de subvertir o trastocar la idea academicista de la producción anterior, situación que dio paso entonces a nuevos planteamientos formales y conceptuales en el arte, donde se destacan movimientos artísticos como el expresionismo, el fauvismo, el cubismo, el surrealismo, el dadaísmo, la abstracción, entre otros,

siendo el arte conceptual, desde el género de la instalación artística, el referente más importante para la presente investigación.

En relación con la problemática de la violencia, la instalación como medio de expresión artística plantea un nuevo lenguaje, que según Alba Cecilia Gutiérrez en el artículo *La instalación en el arte contemporáneo colombiano* “se comprende ya que en el ámbito de la cultura contemporánea el arte ya no debe limitarse a la búsqueda de los valores estéticos o puramente formales, pues lo fundamental es que la obra logre provocar reflexiones y cuestionamientos” (2009, p. 147). Por lo tanto, es importante analizar, interpretar y cuestionar la información sobre los aportes conceptuales que otorga el género instalación a la reflexión social sobre los acontecimientos violentos que se dieron en el periodo del narcotráfico en Colombia.

Es así como el anterior planteamiento se realiza con el propósito de reflexionar y divulgar un acontecimiento histórico, social y político del territorio colombiano, identificándolo a través de los conceptos, discursos y narrativas visuales del arte contemporáneo, mediante una selección de tres obras ya mencionadas de la artista Patricia Bravo, que servirán como evidencia del análisis implementado, contribuyendo así con el perfil de formación Maestro en artes visuales del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM) en el proyecto de investigación cualitativa, orientado hacia el desempeño profesional de gestión y conservación de bienes culturales y patrimoniales, mediante una proyección ética y social.

3 Objetivos

3.1 Objetivo general

Presentar las instalaciones de la artista antioqueña Patricia Bravo y su lectura sobre la noción de violencia como problemática social en el contexto de la ciudad de Medellín a finales del siglo XX.

3.2 Objetivos específicos

1. Presentar un contexto histórico y sociocultural de la ciudad de Medellín en los años ochenta y noventa del siglo XX dando cuenta del desarrollo artístico en el que estuvo inmersa la artista Patricia Bravo.
2. Observar el modo en que los artistas colombianos de los años ochenta y noventa del siglo XX trabajaron el concepto de violencia en sus prácticas artísticas, especialmente en la instalación.
3. Realizar un ejercicio crítico de obras alusivas al arte de la instalación propuestas por Patricia Bravo en las que recurre al tema de la violencia producto del narcotráfico vivido en los años noventa del siglo XX.

4 Marco Teórico

La instalación nace en 1960 como lenguaje contemporáneo, de naturaleza efímera, y permite la integración de todas las prácticas artísticas proponiendo un nuevo lenguaje donde se integra el espacio expositivo, pero también el desarrollo de una nueva experiencia estética:

Los llamados “ambientes” o “espacios ambientales” (environments), y las “instalaciones” (installations) son el resultado de una creciente diversificación y desacralización de las artes, y de una tendencia a borrar las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas, características éstas que los historiadores del arte detectan en la primera mitad del siglo XX. (Gutiérrez, 2009, p. 130)

Por lo tanto, para entender lo que propone la instalación es importante abordar el tema históricamente, iniciando desde la primera mitad del siglo XX en Europa, donde surgen nuevas propuestas del lenguaje artístico que pretendían destruir toda idea academicista que limitara el diálogo entre los acontecimientos sociales y políticos como lo fue la Segunda Guerra Mundial. El grupo Dadá, movimiento o *ismo* artístico vanguardista del siglo XX, nace en el cabaret Voltaire en Zurich (Suiza) en 1916, con la iniciativa de Hugo Ball (quien realiza el primer manifiesto Dadaísta), dando inicio a su concepción estética y conceptual como un grupo sin límites expresivos contradiciendo de manera irreverente toda idea tradicional del arte o del *High Art* previamente establecido generando así unas nuevas propuestas como los *ready-made* u objetos encontrados.

El término arte encontrado u objeto encontrado o confeccionado (en francés, objet trouvé; en inglés, found art o ready-made) describe el arte realizado mediante el uso de objetos cotidianos o que normalmente no se consideran artísticos y sin pretender ocultar su origen.

Marcel Duchamp fue el creador del concepto a principios del siglo XX. (Arias, 2019, p. 194)

Esto es concebido plásticamente por Marcel Duchamp en repetidas ocasiones, y gracias a su obra *Fuente* (1917), que detonó una manifestación entre los artistas, ya que esta pieza es un orinal ordinario al que se le da un nuevo significado llevándose a un espacio expositivo como la *Sociedad de Artistas Independientes* de Nueva York. Pero no solo fue el objeto mismo por el que se causó polémica entre los espectadores, sino también lo que representó éste dentro del espacio, entonces ¿Quién valida lo que es arte o no? ¿Todo puede ser arte?, son algunas preguntas que se siguen formulando o suscitando en la actualidad.

Por otro lado, durante el siglo XX el arte se ve influenciado por los cambios sociales y políticos que ocurrieron en Europa como fue la Segunda Guerra Mundial, que movió a los artistas a contradecir o a cuestionar una academia que sólo permitía un diálogo estético donde los horrores de una guerra tan cruenta no necesariamente tuvieran cabida, entonces surgía la necesidad de mezclar el razonamiento entre estética y política.

Los estragos de la depresión llevaron a los artistas a identificarse con los cientos de trabajadores sin empleo. Junto a los críticos de arte, quisieron intervenir en asuntos del orden social y participar en la política; entonces defendieron la idea de que el arte debía estar integrado a la problemática que se vivía en el país. (Lleras, 2009, p. 59)

La historia del arte en Colombia ha venido desarrollándose de manera muy distinta a como acontece con otros países de Suramérica, las vanguardias llegaron con fuerza a un territorio acomodado en la academia, el paisajismo y los cuadros costumbristas, e instalado para entonces en técnicas puristas tradicionales como la acuarela y el óleo, mismas que fueron expresiones

artísticas e iconografías entendidas como *lo propio*, y que fueron las que estuvieron arraigadas por mucho tiempo, generando mayor resistencia a las vanguardias, ya que éstas últimas no se sentían como propias.

Por otro lado, en el contexto colombiano, tal como se menciona en el artículo de Alba Cecilia Gutiérrez (2009, p. 131) *La instalación en el arte contemporáneo colombiano*, el término instalación fue usado por primera vez por el artista estadounidense Dan Flavin (1933-1996) artista conceptual y minimalista del siglo XX quien utilizó en su obra luces fluorescentes como instrumento artístico ubicándolas de manera poco usual, esto plantea nuevamente un diálogo entre la obra y el espacio, que exige ser parte, y activado por el público (su pieza es germen u origen incipiente del concepto actual o género del arte conceptual denominado instalación). Por lo tanto, las instalaciones comienzan a dar una nueva perspectiva al concepto artístico dejando de lado toda idea clásica de los objetos escultóricos y del canónico espacio o cubo escénico renacentista. Las producciones instalativas comienzan a ser pensadas para el espacio en el que se exponen, sirviendo dicho espacio de complemento a las instalaciones mismas.

La modernidad desde Europa venía a influenciar directa o indirectamente el contexto artístico latinoamericano con la intención de generar diálogos entre el territorio y los artistas, quienes seguían usando los medios tradicionales para decir lo que se podía decir desde otros formatos que aportaran más al contenido de la obra. Artistas como Débora Arango (1907-2005), Pedro Nel Gómez (1899-1984), Carlos Correa (1912-1985) y Luis Alberto Acuña (1904-1994), por mencionar algunos, ya presentaban signos de modernidad manifestando una crítica social sin ser necesariamente conscientes de ello. Iban a tientas por ese camino.

El arte del contexto nacional, local o regional colombiano, en su búsqueda de diferentes lenguajes, encontró en el arte moderno una transformación y posibilidad para incluir las nuevas problemáticas que fue desarrollando la modernidad a nivel social. El arte siempre ha sido en Colombia una oportunidad para decir lo que muchos no pueden decir, luchando contra la indiferencia social y mostrando que éste ámbito geográfico se convirtió en un territorio de guerra hace mucho tiempo y que aún continúa. Es preciso recordar que el arte conceptual no fue inmediatamente aceptado por el público colombiano, sino que pasó más bien por una etapa de asimilación donde las nuevas propuestas artísticas no encajaban, pero artistas y teóricos como Álvaro Barrios (1945-) y Marta Traba (1930-1983), fueron abriendo espacio a las nuevas ideas de expresión artística en el territorio colombiano.

De acuerdo con Fernández y Villegas (2017, p. 95) entre los sucesos que posibilitaron la apertura hacia estas nuevas ideas de expresión, aportando al desarrollo del arte en Colombia, se puede mencionar la exposición francesa de 1922, que se presentó en las ciudades de Bogotá y Medellín, muestra que introdujo al ámbito colombiano la idea, así como los nuevos estilos artísticos que se estaban desarrollando en Europa. Su principal objetivo era mostrar las recientes producciones estéticas que se estaban originando en Europa (Francia), principalmente en relación con la pintura, e incorporando un nuevo lenguaje que acompañaba las obras y las hacía más comprensibles al público, pero también los nuevos criterios valorativos que hacían grandes aportes a la historia del arte y la relación entre “el gusto y el estilo”. La exposición francesa en Colombia (Bogotá y Medellín) acontece cuando en el país justo se comenzaba a originar una búsqueda por la identidad, por un estilo propio, y en el momento en el cual lo más arriesgado que se estaba produciendo –fuera de la academia–, era un estilo impresionista rechazado por algunos maestros academicistas.

Pero al tratar de entender la modernidad colombiana como una consecuencia de la europea, surge una pregunta, y es: ¿Por qué no entender la modernidad colombiana como un aporte a la modernidad y no como una consecuencia?; las producciones artísticas de la vanguardia europea fueron totalmente influenciadas por los acontecimientos históricos, sociales y políticos que se dieron en Europa en la primera mitad del siglo XX, y fueron estas problemáticas las que se plasmaron en una estética más expresiva y mediante formas cada vez más desprendidas de la academia, misma que en algún modo limitaba, y no daba pie a la libertad artística que preconizaban, o a expresar libremente y sin censura todo aquello que querían denunciar. En el caso de Colombia la producción artística apenas se estaba planteando como un problema de identidad desde lo estético. Entonces entender la modernidad de la misma forma no podría ser posible porque el lenguaje que se usaba para afirmar una producción local sólo fue adaptado mucho después en el contexto latinoamericano (contexto de nacionalismo, mestizaje, decolonización), y el peso que tenían los propios acontecimientos sociales en Colombia (acontecimientos que fueron determinantes para reiterar la pregunta por la identidad) marcaba una diferencia respecto el ámbito europeo. Mientras Colombia buscaba la identidad con una mirada hacia el pasado (su historia), Europa con la modernidad pretendía desprenderse del suyo.

En este sentido, la intención de la exposición francesa se vinculaba con la necesidad de promover nuevas formas de entender el arte. En la medida en que en el país no había antecedentes para apreciar estas expresiones, era necesario que la exhibición estuviera acompañada con textos explicativos o que los organizadores mismos establecieran con precisión el alcance y las intenciones de dicho evento. (Fernández y Villegas, 2017, p. 92)

En relación con lo anterior, Armando Montoya y Óscar Roldán (2014, p. 9) en la tarea como curadores de la exposición *Coordenadas* (2014) afirmaban que los eventos artísticos que se

fueron realizando durante el siglo XX en Colombia, han permitido dar visibilidad a los artistas locales y sus recientes propuestas, marcando el comienzo de una nueva postura en el arte. Según los autores, algunos eventos destacados fueron la exposición Arte Nuevo para Medellín (1967) que se realizó en el edificio Furatena; los Salones Regionales de Artistas y las Bienales de Medellín (1968, 1970, 1972 y 1981), donde se destacaron artistas como Luis Caballero (1943-1995), Bernardo Salcedo (1939-2007), Beatriz González (1932-), Feliza Bursztyn (1933-1982), Martha Elena Vélez (1939-), y Enrique Grau (1920-2004), entre otros. Por otro lado, fueron las bienales y salones nacionales espacios oportunos para vislumbrar el paisaje que se aclaraba para los artistas colombianos, donde se divulgaban y circulaban las propuestas novedosas de los artistas invitados.

4.1 La instalación en Colombia

La instalación tiene sus primeros antecedentes en la exposición realizada por la crítica de arte Marta Traba, exposición titulada *Espacios ambientales*, en el año 1968, que constituye un comienzo para el arte conceptual en Colombia donde se dan los primeros signos de exploración artística y se comienzan a integrar diferentes técnicas, como la pintura y la escultura.

Pero fueron las tres primeras Bienales de Arte Coltejer (1968, 1970 y 1972), las que posibilitaron el desarrollo del arte conceptual en Antioquia, dado que se pudo evidenciar en cada muestra el progreso y aceptación por parte del público y los artistas respecto los nuevos formatos, medios y soportes, donde se resaltaba, a través de propuestas más experimentales, procesuales, o innovadoras, los aspectos formales y la experiencia, es decir, lo experiencial más que la obra misma, generando un nuevo repertorio iconográfico fruto de esa exploración semántica y estética, pero también nuevos realismos. El arte local se equiparaba entonces, a lo que estaba ocurriendo fuera del país, es decir, al ámbito latinoamericano, que fue gracias a los espacios expositivos que

se permitió dar visibilidad a las propuestas de los artistas locales, tanto como a los artistas internacionales invitados.

Desde entonces, el arte en Colombia tuvo la posibilidad de estar a la par con las vanguardias europeas, equiparándose en sus procesos a lo que acontecía en el resto del mundo; identificándose estilos como la performance, la fotoinstalación, la videoinstalación y el montaje, de esta manera poco a poco se fue consolidando una nueva generación de artistas modernos. Pero también, los espacios expositivos, así como las piezas artísticas que implicaron novedad en lo semántico, formal, conceptual y expresivo, dieron lugar a la necesidad del trabajo discursivo de nuevos y diversos teóricos, quienes por medio de la crítica registraron su aporte de manera positiva o negativa sobre el nuevo arte, validándolo, pero también entendiendo la necesidad de hacerlo más comprensible.

A razón de lo anterior, se encuentra entre los primeros antecedentes de instalación en Antioquia el artista Miguel Ángel Rojas (1946-) con la obra *Grano* realizada en 1980 para el Museo de Arte Moderno de Bogotá, donde ésta se asume como propia de las cualidades de la instalación. Pero es necesario resaltar al artista Bernardo Salcedo (1939-) en su obra *Cajas* de 1969 quien ya comenzaba a manifestar una exploración desde la pintura y la escultura la cual no fue aceptada y bien vista en su época; también Luis Caballero (1943 – 1995) con su obra *Cámara del Amor*, ganadora de la primera Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer de 1968, que se convirtió no solo en una pintura sino en un escenario que debe ser recorrido y explorado, otorgando así nuevas perspectivas y lecturas de la pieza.

Del mismo modo que la mirada penetra la pintura, el espectador debe ahora penetrar, ya no como ilusión, sino como realidad las mismas instancias de la figuración: textura, factura,

representación y formas simbólicas, y tomar la recepción, ya no como contemplación, sino como vivencia. Desde que el espectador penetra en una instalación el espacio es tomado como un espacio habitado que envuelve al sujeto, lo desarma de su condición inocente de contemplación y lo hace un habitante más de ese territorio donde cualquier cosa puede suceder. (Ceballos, s.f., como se citó en Montoya y Roldán, 2014, p. 28)

Es por esto que la instalación resulta un medio adecuado para la época, ya que permitió la libertad para experimentar, y elegir objetos que expandieran y distorsionaran el espacio, y que éste último alcanzara un valor simbólico. De este modo, lo procesual, lo experiencial, sumado a la experimentación de parte de los artistas y su aproximación hacia aquellos nuevos valores semánticos, a través de obras en nuevos formatos, medios y soportes, fueron todos estos elementos cuya finalidad consistió también en generar espacios de reflexión estética. También se rompen los límites del marco o el pedestal, y se incluyen los objetos y el espacio como parte del significado de las obras.

4.2 Arte y violencia en los años ochenta y noventa

La historia de los últimos cien años en Colombia ha evidenciado múltiples conflictos sociales y políticos, principalmente por asuntos de poder, territorio y luchas de clase, derivando en acontecimientos como el periodo de violencia bipartidista que detonó el 9 de abril de 1948 con el asesinato del líder del partido liberal Jorge Eliécer Gaitán, magnicidio que ocasionó la furia de la clase campesina, dividiendo las posturas del pueblo entre liberales y conservadores, entendiéndose liberales como grupo que apoyaba la forma de gobierno donde se rompiera todo sistema de gobierno tradicional, y donde prevaleciera la libertad e igualdad, y conservadores quienes acataban un sistema de gobierno de base política y social tradicional. Estos conflictos se apaciguaron cuando el presidente Gustavo Rojas Pinilla, en 1953, decreta una amnistía general y la mayoría de

implicados en el conflicto armado entregó las armas, pero esto no fue suficiente y las confrontaciones no acabaron por completo. Desde entonces, surge una violencia revolucionaria que se manifiesta en la forma de *guerrillas*¹ como resistencia en contra del Estado. Estos grupos al margen de la ley se adscriben e inclinan por los pensamientos de izquierda, la ideología marxista-leninista, propia del comunismo y el socialismo. Así pues, como grupos que carecían de capacidad militar encontraron en el narcotráfico, entre los años ochenta y noventa del siglo XX, una fuente de financiamiento para hacer resistencia al Estado, lo que generó en consecuencia una guerra estatal contra el narcotráfico. A raíz de lo anterior surgen desplazamientos forzados y desarraigos violentos, donde los campesinos fueron víctimas al ser expulsados de sus viviendas y regiones, para ser convertidos éstos últimos en lugares de producción de drogas y estupefacientes, y sus territorios como áreas de cultivos de coca, amapola y marihuana.

Con base en la situación geopolítica del país, considerando las últimas ocho o nueve décadas, es posible entonces comprender el arte como campo y lenguaje que permite confrontar los sucesos de un tiempo pasado, vinculándose con acontecimientos históricos específicos y el reconocimiento de una problemática como la violencia, dado que el arte problematiza y cuestiona también esas crudas realidades sociales.

Es por todo lo anterior que se pueden relacionar las aportaciones y producción iconográfica de artistas como Pedro Nel Gómez (1899-1984), acuarelista, escultor y muralista, en obras como *La República*, que representó en los muros del Palacio Nacional (actualmente Museo de Antioquia, Medellín, Colombia), como denuncia y reflexión en torno a las problemáticas sociales como la violencia política del país. Al respecto, también se puede mencionar a otros artistas, por ejemplo,

¹ Guerrilla, se define como una formación militar no organizada o legalizada con el propósito de imponer un sistema político, social y económico en un territorio determinado.

el pintor Alejandro Obregón que aborda estos temas en obras como *Violencia* (1962); Luis Ángel Rengifo, *Piel al sol* (1963); Alfonso Quijano, *La cosecha de los violentos* (1968); Pedro Alcántara Herrán, *Retrato de un torturador* (1988); entre otros.

Pero es el periodo de los años ochenta y noventa del siglo XX, una época en la cual el narcotráfico tomó fuerza y comenzó a surgir un cambio social y político que se fundamentaba en el miedo, el contrabando de drogas, los secuestros, atentados y desapariciones. Estas fueron algunas de las problemáticas que abordaron plásticamente los artistas, donde destacaban estéticas *kitsch* y términos como *narcoestética* brillaban por su extravagancia y opulencia excesiva. Pero fue poco después del asesinato del líder del Cartel de Medellín, Pablo Escobar, que se produjeron obras con intención de dialogar y generar reflexión sobre la problemática de violencia que dejaron las drogas en Colombia.

Dado que, el momento histórico conflictivo del narcotráfico surge en los años setenta del siglo XX, los artistas enfocan sus producciones y problematizaciones plásticas en cuestionar los nuevos formatos o experimentar e incursionar con ellos, y también en confrontar o denunciar las problemáticas sociales de su época, es por esto que se pueden encontrar obras como *Caleta en Oro* (2007) de Víctor Escobar y la pieza *Sin Título* (1996) de Fernando Arias, en la que la instalación entra en juego mediante el uso de cocaína y sangre. Así pues, se originan en el cine, la televisión, la fotografía, la literatura y la música, rastros de lo que fue un periodo del que aun en la actualidad se viven las consecuencias.

5 Metodología

Con el propósito de desarrollar los objetivos mencionados para la presente investigación monográfica, se propuso un método de carácter cualitativo, que se entiende como el procedimiento científico (no numérico) de recopilar datos donde se analizan detalladamente actividades en particular:

La investigación cualitativa es aquella donde se estudia la calidad de las actividades, relaciones, asuntos, medios, materiales o instrumentos en una determinada situación o problema. La misma procura por lograr una descripción holística, esto es, que intenta analizar exhaustivamente, con sumo detalle, un asunto o actividad en particular. (Vera, s.f., p.1)

De manera que se procede a la realización de un análisis sobre los conceptos de violencia en Colombia, y su problematización plástica en la producción artística relacionada con la instalación como soporte, medio y diálogo estético-conceptual (se establece una aproximación teórica hacia las posibilidades semánticas y conceptuales del género de arte contemporáneo denominado instalación, para abordar el asunto de la violencia, desde la obra de Patricia Bravo).

Los conceptos de violencia, instalación artística, se verán aplicados a lo largo de este proyecto, desde un análisis historiográfico, a través de la artista Patricia Bravo y sus obras *Descubriendo* (1992), *Huella y memoria* (1991) y *Lo que quedó* (1998), dando cuenta del desarrollo artístico en el que estuvo inmersa, evidenciando un contexto histórico y sociocultural de la ciudad de Medellín en los años ochenta y noventa del siglo XX. También se empleó el método de investigación documental:

La investigación documental es un procedimiento científico, un proceso sistemático de indagación, recolección, organización, análisis e interpretación de información o datos en torno a un determinado tema. Al igual que otros tipos de investigación, éste es conducente a la construcción de conocimientos. (Perdomo, 1995, como se citó en Morales, 2003, p. 2)

Este método permite desarrollar el sentido de diferentes conceptos como referencias y datos históricos (a partir también de la articulación, matices, contrastes, confrontaciones, comparativos y diálogos entre conceptos). Como fase preliminar para el desarrollo de este insumo académico se realizaron una serie de actividades que partieron del ejercicio de la observación y clasificación de fenómenos estéticos e información teórica con un rastreo de fuentes bibliográficas y referentes teóricos o conceptuales, que fueron articulados a la idea de la investigadora, con el propósito de abordar la violencia y la instalación como conceptos que se aportan entre sí. Además, se reunió información de diferentes fuentes como los registros fotográficos, documentación audiovisual, documentación teórica, registros de la web, repositorios, bibliotecas y diversos centros culturales y de documentación.

En pro del reconocimiento de las artes visuales como disciplina del conocimiento, propia de las ciencias sociales y humanas, que aprueba y admite tanto las artes plásticas tradicionales como las nuevas expresiones artísticas, en géneros, soportes y medios, tales como la instalación, el videoarte y la performance, se realizó un aporte conceptual en relación con la legitimación teórica, semántica y estética de una creación visual.

Como se mencionó anteriormente, la selección de obras instalativas relacionadas con la violencia, que ocupa el análisis visual de este trabajo monográfico fueron las siguientes *Descubriendo* (1992), *Huella y memoria* (1991), y *Lo que quedó* (1998), que desde diferentes perspectivas visuales y conceptuales lograron demostrar unas facetas de la violencia que se

vivieron en la ciudad de Medellín desde 1989 hasta finales de los años noventa, dejando como secuelas múltiples magnicidios, masacres, extorsión, sicariato, guerra entre carteles de droga y guerra contra el Estado. Desde entonces las reflexiones acerca de la memoria, de la huella social que va dejando la violencia, rostros y cuerpos ausentes que se van borrando con el tiempo, son todos estos elementos tratados por la artista en mención en los abordajes conceptuales y formales de su producción artística.

Por otra parte, se delimitó un problema de investigación a partir de la producción artística en el contexto colombiano desde la idea de violencia e instalación (el relacionamiento y las tensiones entre ambos conceptos, y sus problematizaciones plásticas y teóricas), fundamentando los objetivos para la solución del presente proyecto.

De modo que, como fase de análisis se procedió a la adaptación del estudio de caso que se define como “un método de investigación de gran relevancia para el desarrollo de las ciencias humanas y sociales que implica un proceso de indagación caracterizado por el examen sistemático y en profundidad de casos de entidades sociales o entidades educativas únicas” (Del castillo, *et al*, s.f., p. 2) para tratar los conceptos antes mencionados, recurriendo a la búsqueda de insumos bibliográficos que permitieron dar claridad a dichos conceptos, poniendo en diálogo diferentes autores, permitiendo así entender el contexto social y el ámbito histórico de la violencia, en el que se crearon las obras instalativas (objeto de estudio del presente proyecto) de la artista Patricia Bravo.

Así pues, se procedió a la búsqueda y definición por separado de los conceptos de violencia, instalación y contexto de la vida y obra de Patricia Bravo en el territorio colombiano (y en el ámbito regional antioqueño, así como su impacto en los circuitos artísticos) entre los años ochenta y noventa del siglo XX. También se buscó relacionar a modo de comparación, los artistas y autores

que abordaron los temas mencionados, sirviendo como soporte en el análisis y la interpretación de las obras elegidas como objeto de investigación en este ejercicio monográfico. Algunos de los textos seleccionados para apoyar la presente investigación y su aparato crítico fueron *La instalación en el arte Antioqueño, 1975-2010*, estudio del grupo de investigación en historia del arte y filosofía (Universidad de Antioquia), que indaga sobre el desarrollo de la instalación en Antioquia, y por otro lado el texto de Santiago Rueda, ensayos sobre el campo del arte, *Una línea de polvo. Arte y drogas en Colombia*.

Para concluir, se procedió a realizar una reflexión acerca de los artistas que narran a través de sus obras los sucesos de su época, en este caso ahondando o profundizando en el tema de la violencia y quiénes han realizado aportes al estudio y exploración de la instalación en Colombia.

6 Contexto histórico y sociocultural: Medellín años ochenta y noventa del siglo XX

Este primer capítulo se aborda a partir del contexto social, así como desde los acontecimientos históricos más relevantes vinculados al concepto de violencia y arte en Antioquia, en los años ochenta y noventa del siglo XX. Dichos conceptos y tópicos, reiterados en la presente investigación, permiten conceptualizar, reflexionar y delimitar las condiciones en las cuales se desarrollaron las prácticas artísticas de este periodo de la historia; y los sucesos sociales, políticos y económicos más destacados, que contribuyeron a establecer las condiciones para el surgimiento de diversas estéticas que tematizaron y problematizaron semántica e iconográficamente el asunto de la violencia social, o del conflicto armado en Colombia, así como sus repercusiones en el tejido social. Esto se logra haciendo énfasis en un acontecimiento o fenómeno concreto como fue el flagelo del narcotráfico, y aquellas representaciones, relatos y narrativas que se suscitaron desde el arte. Pero fueron los años setenta donde se vislumbran los primeros atisbos de un narcotráfico incipiente, que luego tendría el alcance que impactó socialmente al país hasta los tiempos actuales.

6.1 Años ochenta

Los años ochenta en Colombia pueden asociarse con muchos términos que definan ese período de la historia nacional, uno de estos conceptos podría ser la palabra, *narcotráfico*, o como lo define Santiago Rueda (2008) en el texto *Una línea de Polvo, Arte y drogas en Colombia* el término *problema narco* o *problema de las drogas*, es más apropiado, ya que el término narcotráfico se limita sólo al consumo y proceso comercial de vender sustancias psicoactivas de manera ilegal:

El término narco-tráfico esconde, en realidad, una intencionalidad política, económica y cultural imperialista y pronorteamericana; puesto que además de no ser narcóticos ni la

marihuana ni la cocaína, dicha definición no involucra a los consumidores ni a los lavadores de dólares en Norteamérica, pretendiendo de este modo darle una calificación latinoamericana y racista a la producción, comercialización y consumo de psicotrópicos. (Betancur, 1991, como se citó en Rueda, 2008, p. 11)

A comienzos de los años ochenta la ciudad de Medellín pasó por un periodo en el que se evidencian las secuelas que surgieron de problemáticas sociales originadas ya en la primera mitad del siglo XX, tales secuelas fueron: el auge del narcotráfico, el surgimiento del sicariato, el nacimiento de los grupos de autodefensas, así como el aumento de la violencia expresada en la forma de homicidios, secuestros, masacres, atentados, extorsiones, fronteras invisibles, entre otros sucesos que dejaron en los ciudadanos un sentimiento de desesperanza, vulnerabilidad y temor. El influjo intimidatorio de estos acontecimientos dominó casi todos los rincones de la ciudad, y el Cartel de Medellín no daba tregua al sembrar muerte, tristeza y terror; y es así como celebraciones, reuniones sociales, eventos masivos, lugares públicos o de concurrencia masiva, atentados como el del avión o vuelo 203 de Avianca (Boeing 727-21) que fue víctima de un ataque terrorista y que explotó en pleno vuelo sobre el municipio de Soacha, Cundinamarca, un lunes 27 de noviembre de 1989, proveniente de Bogotá y con destino a la ciudad de Cali, o como el atentado del edificio del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS) un miércoles 6 de diciembre de 1989, la explosión de un carro bomba en las inmediaciones de la plaza de toros La Macarena, de Medellín, en 1991, atentados en centros comerciales, en instituciones educativas, en empresas, barrios enteros intimidados, hasta el fútbol colombiano que se vio afectado por las manipulaciones y sobornos de parte de los narcos, en general, se vieron vulnerados de manera directa o indirecta por el problema de las drogas; estos eran tiempos de zozobra, inquietud y angustia. La muerte se vuelve parte del negocio, y, además, se convierte en una desafortunada forma de empleo por parte

de sicarios, milicias, plazas y combos barriales. En ese contexto epocal no se sabe quién es quién, y el dinero fácil surge como una oportunidad para vivir mejor, pero éste modus operandi de la delincuencia común, del microtráfico y narcomenudeo, del tráfico de drogas a gran escala y del crimen organizado, sólo generó con el tiempo más pobreza y miseria.

El Cartel de Medellín, fue liderado y fundado por Pablo Emilio Escobar Gaviria, narcotraficante, terrorista y político colombiano, quien interesado en ocupar un puesto público sin importar el costo, se vincula en 1982 al nuevo liberalismo, y se presenta como candidato presidencial, esto lo hizo buscando un reconocimiento por parte de los ciudadanos, ofreciendo generosas donaciones a los barrios más marginados de la ciudad, y de este modo fundó el proyecto *Medellín sin tugurios* donde Escobar se compromete a construir un barrio completo para darle casa de manera gratuita a familias de escasos recursos. Así pues, el ministro de justicia de ese entonces, Rodrigo Lara Bonilla, lo denuncia públicamente y lo vincula con el narcotráfico, generando así dudas alrededor de su posición y poder para llegar a la candidatura. Poco después, en el año 1984, Lara Bonilla es asesinado por el Cartel de Medellín.

Por otro lado, es importante mencionar la Ley 27 de 1980, donde se aprueba el tratado de extradición entre la república de Colombia y los Estados Unidos de América, firmado en Washington DC el 14 de septiembre de 1979. Lo que detonó una respuesta negativa de parte de los carteles y su desacuerdo, por ser perseguidos no solo por las autoridades colombianas, sino también por las extranjeras y obligados a ser penalizados según las leyes estadounidenses.

De manera que, el expresidente Belisario Betancur Cuartas (1923-2018), quien ejerció el cargo de Jefe de Estado en la República de Colombia durante el periodo de 1982-1986, se niega en repetidas ocasiones a realizar las extradiciones, pero fue en el año 1984 donde cambia su posición al ver los asesinatos perpetrados por parte de los narcos contra funcionarios públicos

como, el antes mencionado Rodrigo Lara Bonilla, Luis Carlos Galán Sarmiento, Guillermo Cano, entre otros, así como también contra policías, y los recurrentes atentados como los carros bomba que dejaban miles de muertos entre los civiles, en cualquier lugar y a cualquier hora.

En Colombia la década de los ochenta está caracterizada por el crecimiento desmedido de la producción de coca. Aunque la mayor parte de la base de coca se importaba de Bolivia y Perú los cultivos se expanden por los departamentos de Amazonas, Arauca, Casanare, Vichada, Guainía, Putumayo, Vaupés y Boyacá, y se procesa en departamentos más cercanos a los núcleos urbanos como el Meta, el Valle del Cauca, Cundinamarca y Antioquia, convirtiendo a Bogotá, Medellín, Villavicencio, Leticia y Cali en los principales centros de negociación de la droga. (Rueda, 2008, p. 25)

En vista de lo anterior, es preciso mencionar que el tráfico de drogas evidenciaba la caída de la economía del país y los cultivos, tales como el algodón, el azúcar, el café, así como la extracción minera de esmeraldas, todos estos fueron negocios y formas de trabajo que se vieron fuertemente afectados por la violencia generada en diversos territorios, surge entonces, como secuela de todo aquello, el fenómeno del *desplazamiento humano forzado* en Colombia (considerado en la actualidad como un delito de lesa humanidad), que se entiende como la expulsión o movimiento obligado de una persona o grupo familiar de un territorio a otro. Las FARC o Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, organización guerrillera y terrorista, fueron los principales actores que ocasionaron el desplazamiento forzado con el fin de apoderarse de territorios para cultivos ilícitos y asentamiento de laboratorios para la producción de cocaína y

marihuana.² Pero gracias al narcotráfico y su financiamiento, estos grupos guerrilleros pudieron confrontar con éxito al Estado colombiano.

Pero el crecimiento del narcotráfico no pudo darse por sí solo, los políticos corruptos tuvieron un papel importante, ya que, tentados por los grandes abonos y prebendas lucrativas e ilegales a cambio de favores, abrieron las puertas al desarrollo de un periodo donde las drogas fueron el principal problema de la sociedad colombiana. Como ejemplo de lo anterior, se puede mencionar al exministro de defensa Fernando Botero Zea³ (hijo del reconocido artista antioqueño Fernando Botero y la que fuera por mucho tiempo directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, Gloria Zea), quien fuera vinculado con uno de los líderes del Cartel de Cali, Gilberto Rodríguez Orejuela, quien contribuyó económicamente en su campaña política.

Durante el periodo de los años ochenta del siglo XX los artistas no se enfocaron mucho en retratar el narcotráfico como problemática social, ¿Por qué?, tal vez porque aún no podían verlo como un tema a trabajar, o porque quizás el asunto ameritaría una distancia histórica, o porque hacerlo representaba un riesgo para los mismos artistas y no sería visto de manera positiva por parte de los agentes del narcotráfico quienes se sentirían expuestos, juzgados, rechazados y descalificados; pero también podría ser porque el periodo de los años ochenta fue un momento en el que el arte se enfrentaba a sus propias preguntas y respuestas, y su enfoque estaba más direccionado en trabajar asuntos estéticos y formales (el tema del narcotráfico abordado a partir del arte desde una mirada crítica o descriptiva, en relación o en contraste con el asunto o tópico de lo social y la violencia, fue menos representado; el tema de la violencia, en los años 80, se vio manifestado iconográficamente en las obras de artistas como Alejandro Obregón, Beatriz

² Lógicamente no fueron los grupos guerrilleros los únicos actores que ocasionaron el desplazamiento forzado de campesinos; sino también militares, paramilitares, narcotraficantes, etc.

³ Fernando Botero Zea fue Ministro de Defensa de Colombia, del 7 de agosto de 1994 al 2 de agosto de 1995.

González, Doris Salcedo, etc., pero no tanto así la referencia explícita, crítica o recurrente al asunto del narcotráfico en sí mismo). Pero fue entonces en el cine y en la música donde mejor se representó el cambio social de las generaciones más jóvenes de los años ochenta, “La obra que mejor define el fenómeno de las drogas en Colombia en la década de los 80 es la película de Víctor Gaviria *Rodrigo D No Futuro*, dedicada a los jóvenes de los barrios pobres de Medellín” (p. 27). En el caso de la música, los *corridos prohibidos o los narcocorridos*, como se menciona en la revista *Semana*, son representaciones musicales que narraban la violencia a manos de narcotraficantes, y cuentan historias sobre el contrabando, así como vivencias y relatos de ese contexto, estos narcocorridos tienen como origen los corridos mexicanos de finales del siglo XIX, y narran momentos trascendentales de la revolución mexicana de 1910 (Bahamón, 2009, como se citó en Muñoz, 2021, p. 13).

6.2 Años noventa

La muerte del capo colombiano Pablo Escobar, el 2 de diciembre de 1993, marca un hito importante en la historia colombiana, con su deceso, el Cartel de Medellín es debilitado y pareciera haberse puesto fin a los temores sociales, pero todo esto deja por otro lado, como consecuencia, una población afectada y agotada por la violencia que dejó, además de heridas en el tejido social, una inestabilidad política, social y económica, así como la situación de una sociedad ya intoxicada por las drogas, el poder y el dinero fácil. Los años noventa se ven fuertemente marcados por el efecto que dejaron años de ultrajes, barbarie, asesinatos, transgresiones, y abusos contra la sociedad y contra la autoridad legítima (autoridad que, hasta el día de hoy, se ve limitada para defender al pueblo u ofrecerle protección y seguridad), y la justicia por mano propia se hace recurrente también, generando así otras violencias.

Es así como actualmente la violencia no se acaba, y sólo se transforma en la manifestación o estructuras criminales de combos barriales que continúan el legado del narcotráfico, ubicándose y desarrollándose en los barrios marginales más vulnerables y de estratos más bajos de la ciudad de Medellín. Un ejemplo de esto puede verse en el documental del año 2004, *La Sierra*, dirigido por Margarita Martínez Escallón y Scott Dalton, que relata la historia de un cabecilla del grupo paramilitar conocido como el Bloque Metro y sus constantes enfrentamientos con otros grupos paramilitares ubicados en barrios vecinos.

Es necesario mencionar que los años noventa representaron un cambio en la sensibilidad y en la percepción estética de los artistas más jóvenes quienes encontraron, con el debilitamiento del narcotráfico, los recientes aportes estéticos, teóricos y formales que se venían desarrollando en el ámbito académico de las artes plásticas/visuales, desde las décadas de los años setenta y ochenta; el campo abonado para abordar nuevas propuestas que incluían el tiempo y el espacio como elementos semánticos importantes, se trabajaron entonces nuevas temáticas, lenguajes, medios y soportes. En estas condiciones, se originó también un panorama para la experimentación y la variación de temáticas. Es de destacar además que el fantasma de la violencia seguía latente en su producción iconográfica. La impronta de la guerra, la violencia y el narcotráfico (y su secuelas sociales, morales e históricas), seguía manifestándose de forma explícita o latente en buena parte de sus configuraciones artísticas.

Sin embargo, en los salones regionales y de arte joven las imágenes de las narco guerras empiezan a hacerse frecuentes. El rostro de Pablo Escobar, las siluetas de las armas y los cuerpos abatidos aparecen en los trabajos de los artistas, especialmente de los nacidos en las décadas de los años 60 y 70. (p. 33)

Las producciones artísticas de los años noventa requieren la habilitación de otros lugares para exponer, o ameritan la transformación de los espacios de exposición tales como museos, galerías, bibliotecas, centros artísticos y culturales, a partir de unos nuevos formatos expositivos que favorecieran la interpretación y lectura de las obras, pero también que ofrecieran una mejor interacción conjugando la producción del arte, el público y la institución. Los curadores y museógrafos son agentes culturales indispensables para el desarrollo de las nuevas propuestas, y su acompañamiento, mediación, y aportes, hacen de cada exposición una alternativa para definir y contribuir al arte contemporáneo, transformando las exposiciones en experiencias educativas que suscitan nuevas apropiaciones de parte del público o espectadores de las muestras (asistencias cada vez más participativas). Pero también, además de crearse algunos nuevos espacios expositivos, otros lugares o escenarios de exhibición artística de relativa antigüedad vuelven a tener visibilidad, cobrando vigencia e importancia, dado que éstos últimos sitios se vieron limitados o censurados en décadas anteriores, y ahora tomaban de nuevo relevancia al poder volver a mostrar reflexiones que tiempo atrás no era posible mencionar en el campo estético/artístico (esto es, abordar temas sensibles o que hieran susceptibilidades de grupos sociales o a razón de determinados acontecimientos y hechos históricos, temas que cuestionan lo público y lo privado, la política, los discursos “oficiales”, la subjetividad, la guerra, la violencia, lo “políticamente correcto”, etc.). Todo esto, desde una mirada crítica, confrontadora, resistente, irónica, etc.

Después de las consideraciones anteriores, es pertinente destacar el papel que tuvo la academia en estos avances artísticos, una academia que se desarrolló y se adaptó a los cambios estéticos e históricos que se venían dando, con el propósito de darle un espacio a las necesidades artísticas desde una mirada más científica o rigurosa conceptual, teórica y discursivamente, “Los egresados de los programas académicos en Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia y la

Universidad Nacional, sede Medellín, van conformando poco a poco una generación de docentes” (Gutiérrez, *et al*, 2011, p. 33). Significa entonces, que las actitudes artísticas evidencian una postura más consciente de las transiciones entre el arte tradicional académico, figurativo, o “retórico”, propio de técnicas a menudo puristas como la pintura, el grabado y la escultura; y las instalaciones como un nuevo lenguaje, medio y soporte expresivo. Un contraste entre lo “clásico” y lo nuevo, inclusive en cuanto nuevas temáticas, formas o conceptos, dado que, se va presentando la integración progresiva de técnicas, medios y géneros artísticos en gran medida novedosos en el contexto regional, tales como la fotografía, el videoarte, el performance, y obviamente la instalación, manifestándose en los nuevos lenguajes estéticos; géneros experimentales del arte contemporáneo, en los cuales la obra prevalece sobre sus aspectos formales, al igual que lo procesual predomina sobre los resultados o la “pieza acabada”, es decir, donde el arte no es necesariamente un producto final o terminado.

Como espacio expositivo y como una de las principales exposiciones de la década de los años noventa, se puede mencionar la exposición junio-julio que se realizó en el Museo de Arte Moderno de Medellín en 1991. Ésta iniciativa fue una muestra dedicada a las nuevas propuestas, a las nuevas prácticas artísticas, fomentando el apoyo del arte local, e impulsando el desarrollo de los artistas jóvenes quienes evidenciaban para entonces un cambio radical en el concepto de arte. Al mismo tiempo, el Salón Arturo y Rebeca Rabinovich,⁴ asegura un espacio para la muestra y desarrollo de la instalación.

⁴ La familia Rabinovich decidió crear un concurso donde se otorgaban un premios a las propuestas artísticas más novedosas, y se comprendía a la manera tradicional de los salones artísticos, tenía como objetivo estimular y contribuir a la formación de artistas jóvenes, también, como un espacio de participación, difusión y promoción para los artistas en formación, pues el Museo reconocía que había un vacío en los espacios de circulación para sus propuestas, éste espacio se enfocaba a estudiantes de arte, diseño y arquitectura, pero, los artistas debían ser seleccionados por sus respectivas facultades, promoviendo la relación entre el museo y la universidad, éste fue durante un tiempo parte de su convocatoria. Los salones Arturo y Rebeca Rabinovich tuvo presencia entre 1981 al 2001. Extraído de: <https://www.elmamm.org/nuestra-historia/eventos-historicos/salones-arturo-rebecca-rabinovich/>

Sin embargo, también se podían encontrar, en estos salones y exposiciones mencionadas, algunas manifestaciones del arte donde la instalación comenzaba a ser la “voz artística” de la violencia, un ejemplo claro de ello fueron las representaciones de ese tópico, en la obra de los artistas: Ethel Gilmour, Beatriz González, Maria Teresa Cano, Juan Fernando Herrán, Patricia Bravo, Miguel Angel Rojas, Delcy Morelos, Juan Fernando Arias, José Alejandro Restrepo, Doris Salcedo y Elias Heim, entre otros.

6.3 Patricia Bravo (Antecedentes)

Patricia Bravo Abad, nace en Medellín, Antioquia (Colombia), en 1966. Es artista plástica egresada de la Universidad Nacional de Colombia, en la sede de la misma ciudad de nacimiento. Sus trabajos comienzan en 1989, en ellos asume distintos lenguajes visuales donde el paisaje urbano y la investigación, son elementos que se abren a las múltiples propuestas, que van en consonancia con las tendencias estéticas, conceptuales, y artísticas del momento, como menciona Gloria Posada⁵ en el blog de la artista, “esculturas, acciones, huellas, graffiti, ensamblajes, bricolajes digitales y fotografías”. Esto demuestra la búsqueda de la artista y su exploración plástica, donde trata temas como la mirada, la ausencia y los rastros del pasado que dejaron huellas en la sociedad actual, la vida y la muerte, el tiempo y el espacio. Los artistas, a través de cada expresión, técnica y disciplina, encuentran la forma de narrar el tiempo bajo sus propios términos o parámetros.

Sus obras evidencian los sucesos de un pasado complejo y lleno de tensiones sociales, como aquel momento histórico del país (años 80 y 90 del siglo XX), época que fue afectada por el

⁵ Blog de la artista Patricia Bravo: <http://artistapatriciabravo.blogspot.com/2010/02/blog-post.html?m=0>

fenómeno del narcotráfico (y su deriva violenta). Todo esto es abordado por Patricia Bravo en sus instalaciones, en las cuales, a modo de reflexión, recurre a las siluetas y los cuerpos sugeridos en el espacio urbano, sin rostros. Patricia representa la ausencia, y una sensibilidad social exacerbada por las pérdidas humanas que dejó la violencia, también articula en sus piezas instalativas: palabras, imágenes, situaciones y emociones, evocando al ser humano y sus dramas, a causa del dolor de la guerra.

Por otro lado, Bravo se toma el espacio urbano, es así como la ciudad de Medellín se convierte en escenario de su obra, invitando al personaje cotidiano a reflexionar y resalta la función social que tiene el arte, “(...) sitúa los espacios públicos como aquellos lugares donde los sujetos pueden interactuar, discutir, socializar y crear procesos para su legitimación y visibilización en la sociedad” (Ramírez, s.f., p. 40). También, en su obra artística, la fotografía es una parte importante de la misma, ya que no sólo es usada como registro y evidencia, sino que Patricia convierte la foto-instalación en un formato y herramienta más de su lenguaje estético.

7 Arte colombiano instalativo de los años ochenta y noventa del siglo XX alusivo al concepto de violencia

En esta unidad temática se procede a realizar un análisis sobre el modo en el que los artistas más destacados del periodo de los años ochenta y noventa del siglo XX en Colombia, presentaron la violencia como tema principal en sus producciones artísticas, y donde la instalación se muestra como medio conductor de sus reflexiones y lenguajes estético-formales.

Los años sesenta y setenta del siglo pasado fueron periodos de exploración artística, las cuestiones sobre la identidad nacional y la importancia de producir piezas desde un lenguaje contemporáneo, posibilitaron un nuevo significado y dieron visibilidad al arte en ese momento histórico. Los espacios como museos, galerías, y entornos culturales, se consolidaron como lugares para el desarrollo de diferentes propuestas y proyectos novedosos, mismos que implicaban una nueva sensibilidad, audacia, y flexibilidad espacial, así como unos nuevos criterios de valoración crítica, y estética, dado que esta producción artística representaba un desafío conceptual para los conocedores y para el público de a pie. Los curadores y gestores culturales de estos ámbitos reconocieron una identidad artística sólida en los lenguajes y en las búsquedas semánticas de los artistas de ese momento histórico, destacándose como una generación que suscitó nuevos cuestionamientos en los espectadores, a partir del uso de medios en diálogo como el cine, la literatura, el teatro y el arte; como ejemplo de lo anterior se puede mencionar el museo *La Tertulia*⁶, lugar en el cual se ponen en diálogo nuevos campos del arte, y se suscita una dialéctica interdisciplinar.

⁶ El Museo La Tertulia, como se conoce en la actualidad, está ubicado en la ciudad de Cali, y tiene como origen o fundación el año 1956, liderada por Maritza Uribe Urdinola, quien reunió algunos de los intelectuales y artistas de la época, interesados en hablar sobre política, arte y cultura, fue uno de los espacios más importantes para la ciudad donde predominó, la literatura y el cine, poco después el arte.

Los temas sobre asuntos sociales y políticos no se desprenden del todo de la pintura, los artistas, quienes encontraron una relación entre la tradición y la contemporaneidad, se cuestionan sobre las nuevas prácticas estéticas y lo que éstas demandan: “Este punto constituye una de las más grandes dificultades al abordar el estudio de la época, pues exige distinguir entre una mirada progresista hacia la tradición y otra regresiva” (Huertas, 2005, p. 33), un ejemplo de esto lo evidencia Beatriz González en sus obras influenciadas por el pop art, donde la artista desarrolla, a través de objetos cotidianos con características tradicionales que se mezclan con la pintura (aplicada en artefactos populares y en soportes como camas, cajones de noche, tocadores y hasta cortinas), la expresión de una crítica social y política de su época. Mostrándolo, por ejemplo, en obras como *La muerte del pecador* (1973), y *Kennedy* (1971), “los casos se multiplicaron y en ellos la tradición y la contemporaneidad plantearon una relación difícil, fragmentada y, parcial o totalmente, excluyente” (p. 34).

Por otro lado, González pone en diálogo los objetos y la pintura (producto y configuración artística que podría entenderse como un *ready-made*, ya que son objetos re-contextualizados), elimina el lienzo y el *pedestal*, como menciona Javier Maderuelo en el texto *La pérdida del pedestal*, y otorga un nuevo sentido en torno a la definición de objeto escultórico.⁷

El pedestal tiene como misión no sólo elevar la obra del suelo y subrayar su carácter erecto sino expresar la idea de que la obra es un volumen pesado, sólido y macizo capaz de sobrevivir al paso del tiempo y resistir a los inclementes fenómenos de la naturaleza. (p. 19)

⁷ Rosalind Krauss en su texto *la escultura en el campo expandido*, menciona el uso del pedestal como parte importante del significado de la obra escultórica con su espacio, lo conecta, es una “representación conmemorativa” (p. 63)

Pero al igual que González, Martha Elena Vélez (1939-) artista antioqueña, nacida en Medellín, Colombia, se inclinó principalmente por la pintura durante toda su carrera, experimentando a través del color y las formas. Predominando en su trabajo un estilo expresionista, Martha presenta a finales de los años ochenta y comienzos de los noventa, una serie de piezas en las cuales pretende hacer visibles nuevas propuestas en su producción artística, para ello se desprende de los soportes tradicionales y comienza a tomar nuevas bases para su producción, incluyendo su obra en nuevas dimensiones, formatos, temáticas y técnicas, como manera de entender o problematizar diversos fenómenos sociales y estéticos a partir de su trabajo artístico. Es así como Vélez realizó obras de instalación como *El tigre* (1980), *Serpientes* (1980), y *Obra viajera*, pieza de 1983 (instalación performance). Así pues, se evidencia una estética de lo *kitsch*, que se define como “Lo falso de la arquitectura, de la literatura y el teatro no responde sino a la falsedad sustancial que respecto al sistema de valores se establece. Si la creación artística es vida, el kitsch es muerte” (Bozal, 1999, p. 164), es entonces como el sentido del gusto (bueno o malo), de lo vulgar o lo *trillado*, de lo bien visto y lo mal visto, de repente eran elementos que comenzaban a desarrollarse entre los años ochenta y noventa del siglo XX, incorporándose formal, conceptual y/o semánticamente en los lenguajes de una obra plástica que, a la luz de estos rasgos, fue definida como narcoestética, donde la opulencia, el exceso y la falsa imagen de sofisticación, fueron características destacadas.

Este es el caso de la obra *Serpientes*, que funge como una sátira hacia la cultura del narcotráfico. En esta instalación que contenía varias culebras de peluche en una cama doble, estaban integrados además un televisor y un bar, y representaba el nido de los narcotraficantes, pero también, se pretendió hacer una crítica a la forzada opulencia por parte de los narcos, quienes buscaban mostrar que tenían dinero y ostentar poder económico (tratando de equipararse al estatus

o prestigio de una clase social más sofisticada). Esto lo hacían para estar a la altura de las élites del país, como lo menciona Juan Sebastián Corcione en su tesis de maestría en Estética e historia del arte, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Humanidades, de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, tesis titulada: *Narcoestética: El gusto narco en Colombia en la década de los años ochenta y noventa* (2018), trabajo investigativo en el cual el autor sostiene que a través del sentido del gusto “se encuentra la raíz de la jerarquización cultural y sus definiciones categóricas” (p. 13).



Figura 1. *Serpientes*, Martha Elena Vélez (1981), instalación. Extraído: Libro, La obra de Marta Elena Vélez

Por otro lado, Miguel Ángel Rojas (1946-), artista conceptual colombiano, fotógrafo, pintor y arquitecto, inserta en sus obras temas como el marginamiento social y la violencia. Su pieza *Grano*, primera obra de instalación expuesta en 1980, realizada *in situ*⁸ en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, surge al tomar una memoria personal y colectiva en torno a objetos evocativos como pueden ser los baldosines,⁹ ya que en una época pretérita dichos baldosines aportaban características decorativas u ornamentales al interior de las viviendas, por sus patrones y colores,

⁸ Que se realiza en un lugar específico.

⁹ Baldosín o baldosa son piezas de cerámica, piedra, caucho, vidrio, metal, resina, etc. se usan para poner en los suelos y muros al interior de las casas.

esto también llegó a ser utilizado por artistas como Beatriz González y Fernell Franco (quien a través de la fotografía refleja su interés por las cualidades estéticas del interior de las viviendas del periodo de los años sesenta y setenta).

La obra Grano, instalación efímera, fue realizada por Miguel Ángel Rojas, a partir de materiales tradicionales como pigmentos de colores y papel, esta pieza representa un recuerdo efímero del pasado, las baldosas en el piso de la vivienda de su infancia, donde el artista evoca simbólicamente un testimonio, una memoria, a partir de las casas o fincas que debieron ser abandonadas a raíz del desplazamiento forzado al que fueron sometidos sus dueños y/o habitantes a causa de la violencia, secuela del conflicto armado. El uso del material en esta obra (tierras negras de su Girardot natal), permitió reflexionar conceptualmente sobre las cualidades temporales que corresponden a la instalación, ya que llevarla a otro lugar expositivo sólo es posible si se destruye totalmente, por lo inestables que son los pigmentos. Respecto dichos pigmentos, fue importante considerar cuánto tiempo podrían permanecer intactos donde los esparciera el artista, y es así, como dicho proceso resulta derivando en una especie de analogía, al poder relacionar su obra con un recuerdo de la infancia, ambos elementos sólo pueden ser temporalmente recordados por quienes vivieron la experiencia. El artista explora semánticamente la precariedad casi arqueológica de lo memorable.



Figura 2. *Grano*, Miguel Ángel Rojas (1981), instalación. Extraída: Banrepcultural, <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/grano-ap5297>

Rojas se considera como el primer artista colombiano en cuestionar conscientemente una relación espacio temporal de los fenómenos o artefactos estéticos, y superar los límites académicos que dieron paso al lenguaje de la instalación como una posibilidad de generar un diálogo entre la obra y el espectador: “Toda obra plástica es susceptible de derivar hacia la instalación; eso sucede cuando no se limita a situarse en un lugar, sino que lo problematiza, recuperando su visibilidad o alterándolo de tal manera que revela fuerzas especiales insospechadas” (Huertas, 2005, p. 124).

Hacer énfasis en cuestionar el espacio como parte de la comprensión de la obra, amplía la idea sobre la relación que tiene la instalación con la escultura y que deja de ser solo un objeto tridimensional, estático, temporal, con características antropomorfas para transformarse con el arte contemporáneo, haciéndose parte de lo que antes rodeaba a la escultura, como fragmento importante de su contexto, es “el abandono muy lento de unas convenciones y unos valores tradicionalmente aceptados” (p. 124)

Por otro lado, las transformaciones sociales y culturales exigen una nueva mirada y lectura de los sucesos históricos, los artistas colombianos más jóvenes del periodo de los años ochenta y

noventa del siglo pasado toman una postura crítica, identifican aquel acontecer que les tocó vivir, y trabajan en pro de retratar y documentar lo que veían en su momento; es así como la temática en representación de la violencia comienza a hacerse más frecuente o recurrente en las obras artísticas exhibidas en los espacios expositivos, y lo que ocurría en el país, a causa del narcotráfico, se hizo visible.

Al respecto, vale la pena mencionar las obras *Cajas fucsias con estrellas brillantes*, y *Anexo 27*, de Juan Fernando Herrán, expuestas en la V Bienal de Arte de Bogotá en el año 1996, “Ambos trabajos aludían al proceso judicial que investigaba el ingreso de dineros a la campaña del presidente Ernesto Samper por parte del cartel de Cali” (Rueda, 2008, p. 36). Según testimonios, los dineros que enviaban los narcos eran entregados al tesorero de la campaña política de Samper, Santiago Medina, dineros que se transportaron en seis cajas envueltas en papel fucsia con estrellas. Herrán hace uso de la instalación para exponer un controvertido, polémico y acostumbrado vicio político, como la corrupción, relacionando su obra con lo que llamaron el *proceso 8000*, o proceso judicial que dejaba en evidencia la relación que tenían los políticos con los narcotraficantes del cartel de Cali, y quienes fueron partícipes del poder desmedido que estos grupos criminales tuvieron desde los años setenta.



Figura 3. *Cajas fucsias con estrellas brillantes, y Anexo 27*, Juan Fernando Herrán (1996) instalación. Extraído: Portafolio Juan Fernando Herrán, <https://www.arte-sur.org/wp-content/uploads/2013/01/PORTA-GENERAL-SCREEN2.pdf>

De igual manera, en 1997 Fernando Arias es invitado a INSITE 97, un proyecto cultural, artístico y curatorial de los años 90 en un contexto transnacional fronterizo (Tijuana y San Diego), un evento dedicado a la exploración de la presión política, social y económica que existe en la frontera entre México y EE.UU. La pieza presentada por el artista se tituló *La línea y la mula*, obra que hizo alusión a aquellas personas que usan sus cuerpos para transportar o contrabandear drogas, llamadas *mulas*¹⁰ ingiriendo grandes cantidades de estupefacientes, que son guardados en sus estómagos. La obra de Arias hace énfasis no sólo en la frontera que traza una gran línea o muro, que divide ambos países por medio de una lámina metálica, sino que también pone debajo de ésta

¹⁰ Una mula o burro es, en un lenguaje popular, es aquella persona que trasporta como contrabando, de un lugar a otro, pequeñas cantidades (comúnmente droga), esta es envuelta o empacada en pequeñas bolsas o capsulas de manera que pueda ser ingerida fácilmente, convirtiendo a la persona que las traga en portadores de drogas ilegales como la cocaína, heroína y hachís. Esta práctica es sumamente peligrosa ya que el material en el que se empacan no siempre es apto para su consumo y puede generar una intoxicación, y por otro lado el riesgo de que la droga sea liberada dentro del cuerpo puede causar la muerte. Esto también es mencionado en el cine con la película *María, llena eres de gracia*, que se produjo en Colombia y EE. UU. en el año 2004, dirigida por Joshua Marston. Trata sobre María una joven trabajadora que busca la oportunidad de salir de una vida humilde aceptando la propuesta de convertirse en mula cargando su cuerpo con cocaína.

una sugerente línea de polvo blanco que hace referencia a una línea de cocaína, simbolizando la división entre territorios trazada por la droga y la violencia.



Figura 4. *La línea y la mula*, Fernando Arias (1997), instalación. Extraída: Insite, <https://insiteart.org/es/people/fernando-arias#images288-3>

Se presentan fragmentos de la malla ciclónica construida en diversas partes de la frontera, que impide la visibilidad hacia el otro lado, cortando el encuentro de miradas. La barda se apoya en una superficie metálica, de brillo especular, en la cual podemos reflejarnos y seguir su trayectoria agresiva de guillotina que casi llega al piso, donde se encuentra una columna de polvo blanco. La línea de coca, visible desde ambos lados de la frontera. (Valenzuela, s.f. como se citó en Rueda, 2008, p. 39)

Las fronteras entre territorios fueron marcadas no solo por países alejados de Colombia. Es así como también en el contexto nacional, la guerra que se ha desarrollado internamente desde hace varias décadas, también ha trazado límites imaginarios, tanto en entornos rurales como urbanos. Los territorios dominados han sido controlados violentamente y al margen de la ley por

parte de las guerrillas y de grupos paramilitares. En los espacios urbanos las *fronteras invisibles*¹¹ fueron dominadas por los combos barriales y milicias, que han ganado su poder desde el miedo, el soborno, el producto económico del microtráfico de drogas, o las *vacunas*,¹² como se conoce localmente, y, la intimidación. Quienes además se presentan como reyes de su territorio con el derecho de hacer justicia bajo sus propios medios y condiciones (al margen de la ley), como dice William Ospina en su libro *¿Dónde está la franja amarilla?*: “cuando una sociedad no es capaz de realizar a tiempo las reformas de que el orden social le exige para su continuidad, la historia las resuelve a su manera, a veces con altísimos costos para todos”. (pp. 13-14). Por otro lado, Colombia es un país que pocas veces ha afrontado de manera transparente, eficaz y sensata sus problemáticas sociales, el arte a través de sus medios o lenguajes ha permitido confrontar, problematizar estéticamente, y mostrar esa parte a veces incómoda de la historia que no debe olvidarse, esto es, diversos sucesos dramáticos que ha vivido la población, generando reflexiones en torno a los acontecimientos violentos que han impactado al país, desangrándolo y afectándolo social y moralmente, y, como toda sociedad que se debilita y pierde su fuerza, debe empezar a cuestionarse.

La obra de José Alejandro Restrepo, *Musa híbrida* o *Musa paradisiaca*,¹³ es una video instalación del año 1996, pieza que consistió en colgar racimos completos de plátanos verdes, por

¹¹ Las fronteras invisibles son una delimitación territorial a manos de diferentes actores armados de cualquier origen ideológico. Este no es un fenómeno nuevo, siempre ha estado presente en la configuración del territorio. En los últimos 10 años ha sido parte del lenguaje de los medios, de los académicos, y líderes políticos. Principalmente este fenómeno se presenta más a menudo en las periferias de la ciudad.

Extraído de: <https://www.las2orillas.co/fronteras-invisibles-mas-evidentes-que-nunca-en-medellin/>

¹² Las vacunas en Colombia son un tipo de soborno en cuotas económicas impuestas por los grupos barriales a cambio de “seguridad” y cuidado (pero esto sólo genera más inseguridad ya que miembros de estos grupos que cobran vacunas son quienes roban y matan las personas, a las que se supone deben cuidar), casi siempre deben ser pagos semanales, y en algunas zonas de la ciudad, son cobradas a las familias en cuotas fijas de 2.000\$, y en el caso de negocios, estas pueden ser de 15.000\$ hasta 30.000\$, pero pueden variar dependiendo de la época del año y su ubicación. Las consecuencias de no pagar estas vacunas cuando son cobradas pueden ser amenazas constantes o la muerte.

¹³ Es el nombre científico que se le da a lo que conocemos como platanera, planta herbácea cuyo fruto se conoce como banano, plátano o guineo.

un lado, y por el otro se colgaban pequeños proyectores con poca distancia desde el suelo donde se podían escuchar y ver las historias y documentaciones visuales de lo que fue un periodo de violencia que se desató alrededor de la zona más rica en producción de banano en la región del Urabá. Restrepo, a través de su exposición, plantea examinar unas connotaciones históricas y políticas que posee este fruto (que también se menciona y tiene una significación o connotación histórica asociada a la violencia a partir del asunto de la masacre de las bananeras en los años veinte), fruto asimilado en algunos casos como prohibido, o fruto del paraíso (reemplazando la manzana). La obra posee unas características temporales ya que su duración o la maduración del fruto puede cambiar dependiendo de su lugar de exposición, resaltando así la propiedad efímera que posee la pieza.



Figura 5. *Musa híbrida*, José Alejandro Restrepo (1996), video instalación. Extraída: Banrepcultural <https://www.banrepcultural.org/bogota/actividad/musa-paradisiaca>

Posteriormente, esta obra escrita también narra cómo se instaura la violencia en el contexto regional bananero, donde grupos guerrilleros desataron una lucha armada por el control del territorio y para ejercer en éste un completo dominio, como se menciona en el ensayo *Una línea de polvo. Arte y drogas en Colombia* (2008), de Santiago Rueda:

En los años ochenta los movimientos guerrilleros infiltraron los sindicatos de trabajadores de Urabá, desatándose una lucha armada por el control de la región entre éstos y los nacientes grupos de ultra derecha asociados con los terratenientes, que luego se vendrían a conocer como las AUCC y las AUC¹⁴. (p. 41)

Así mismo, el artista Juan Manuel Echavarría representa en *Requiem NN*, foto instalación del año 2013, una investigación que comenzó en el 2006, en el municipio de Puerto Berrio localizado en la región del Magdalena Medio, pesquisa que surge del interés por entender esa parte de la violencia que se desarrolló en zonas rurales alejadas de las grandes ciudades. Echavarría realiza un ejercicio fotográfico con el que, a través de la instalación, recrea una parte del cementerio donde están los *cuerpos NN*¹⁵, estos cuerpos que fueron producto de muertes violentas, y que encontraban los pobladores flotando en el río Magdalena, donde los enterraban luego en lo que llamaban tumbas milagrosas, y dichos pobladores consideraban que podían pedirles milagros a sus almas a cambio de oraciones que permitieran su descanso, así como el ofrecimiento de mandar decir misas por ellos, y hasta el cuidado de sus tumbas, éstas eran algunas de sus promesas. También se hacía alusión a los panteones, recreados por fotografías, donde Echavarría creaba un pasillo completo de tumbas, que podían ser recorridas por los espectadores y observar la obra como quien busca a un pariente en un cementerio convencional.

¹⁴ Autodefensas Unidas de Colombia, organización narcotraficante y paramilitar de la extrema derecha, que fue partícipe del conflicto armado interno en Colombia.

¹⁵ Se entiende como cuerpos no identificados, que por condiciones de su muerte no se les reconoce su rostro y es imposible rastrear su identidad.



Figura 6. *Requiem NN*, Juan Manuel Echavarría (2013), Foto instalación. Extraída: Arteinformado, <https://www.arteinformado.com/agenda/f/requiem-nn-51822>

El artista Llya Kabakov en entrevista con el escritor Boris Groys, habla sobre cómo la instalación debe ser pensada para el espectador, para ser recorrida, experimentada y analizada, dado que éste es el único que puede activarla: “es el amo de la instalación ya que puede viajar a través suyo”. Por lo tanto, en relación con la violencia, exponer una obra de instalación es llevar al público “una parte de la realidad”, es acercarlo al contexto artístico, generando así una experiencia de manera directa, y que cause un mayor impacto en el espectador (Kabakov y Groys, 1990, p.3).

Por lo tanto, los nuevos formatos generan entonces una transformación de la mirada y la forma de leer las obras, ya no como espectadores pasivos (delimitando la visibilidad a una distancia que permita ver a través de la ventana, o el marco de la obra), sino como un espectador activo que debe involucrarse con la obra misma, debe recorrerla, como lo menciona Huertas (2005):

hubo una época definitiva para nuestra cultura en que la concepción del mundo dio un giro; el hombre se apoyó fuertemente en su experiencia directa de las cosas y trató de extraer de ellas conclusiones generales que redefinieron su concepto del universo (p. 127).

Es entonces, la instalación, un medio expresivo artístico que permite entender una obra o idea, a través de la experiencia; de modo que es el cuerpo completo del espectador, el que debe poder ver, sentir, recorrer, y/o moverse alrededor de las instalaciones artísticas, posibilitando así, mediante este proceso dialéctico de contacto polisensorial con la pieza y sus estéticas o tensiones semánticas (su contemplación o emplazamiento en el espacio instalativo), la transformación perceptiva que se tenía en el momento de leer, decodificar, penetrar o “transitar” una obra artística para su comprensión.

8 La violencia producto del narcotráfico en las instalaciones propuestas por Patricia Bravo

Con frecuencia los artistas colombianos se han visto impactados por las distintas problemáticas que presenta la sociedad en que viven, de esta manera surgen las confrontaciones conceptuales o estéticas sobre lo que se teme gritar o decir en voz alta, y esto sucede a partir de sus obras, desde sus posibilidades de denuncia, crítica, análisis o enunciación, como agentes culturales que en muchos casos pretenden problematizar plásticamente cuestiones sociales o debatir desde el activismo problemáticas globales, nacionales o transnacionales, tales como la violencia, la guerra, la inmigración y el desplazamiento forzado, el conflicto armado, la contaminación ambiental, la corrupción, la injusticia social, entre otros fenómenos. Para que se dé este proceso, de parte de los creadores ha sido preciso encontrar las condiciones para instaurar reflexiones o hacer uso de elementos dialécticos en sus prácticas artísticas, con el fin de exponer, razonar y confrontar argumentos mediante un discurso estético. De esta forma, muchos artistas visuales han encontrado la posibilidad de reflexionar, catalizar, o cuestionar procesos y fenómenos sociales complejos como la violencia, y en los lenguajes artísticos han hallado un medio para relatar los hechos del pasado y cuestionar el presente; en su producción plástica los conceptos, formalizaciones y obras le apuntan a confrontar una realidad inmediata que no puede dejar pasar por alto la condición humana, así como las diversas afectaciones que devienen de la violencia en sus múltiples formas. Este es el caso de María Patricia Bravo Abad, artista antioqueña, quien ha dedicado buena parte de su obra a retratar lo que sucedía en el país, en relación con su propio cuerpo, con la vida y la muerte.

Patricia Bravo nace en mayo de 1966 en la ciudad de Medellín, Colombia, comienza sus estudios de Artes Plásticas en la Universidad Nacional, en el año 1990, y en el año 1995 realiza un microcurrículo de estética a través de la Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia. Participó

en diversas exposiciones colectivas como el *IV Salón de Arte Joven* Santafé de Bogotá en 1994; *El llamado a lo Bello*; Fronteras Arte-Tecnología, Cámara de Comercio, salas Centro y Poblado, en 1999; *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, Museo de Arte Moderno (MAMBO), Santafé de Bogotá en 1999; en el año 2000 participó en el *IX Salón Regional de Artistas*, Bienal Zona Antioquia, Sala de Arte EAFIT en la ciudad de Medellín. También realiza exposiciones individuales como *Entre noche y niebla* en la Alianza Colombo Francesa en la ciudad de Bogotá en el año 2000; *Horizontes y otros paisajes 1950 – 2001*, Sala de Arte Suramericana, MAMM; y en la sala *Mujeres ochentas y noventas en el arte colombiano* Galería El Museo en Santafé de Bogotá en el año 2002, mismo año donde presenta la exposición *Ser para desaparecer* en el Museo Universitario (MUUA), de la Universidad de Antioquia.

Además, participó en 1991 en el XI Salón Arturo y Rebeca Rabinovich con la obra *Huella y memoria*, usando brea y serigrafía en papel periódico, obra cuyas piezas constitutivas fueron puestas en diferentes muros, postes y en el suelo de las calles de la ciudad de Medellín, y en las cuales Patricia dibujó siluetas y sombras humanas en diferentes posiciones cargadas de fuerza simbólica, así como figuras humanas atadas de manos mostrándose, a través de esta condición, incapaces de tener o ejercer su libertad. En esta muestra participan doce artistas, ocho son mujeres, entre ellas la artista Maryluz Álvarez con la obra *Proyecto para un evento solar*, quien gana el primer puesto del mencionado Salón.

Posteriormente, en 1992, en el XII Salón Arturo y Rebeca Rabinovich, Patricia Bravo presenta la obra *Descubriendo* (obra ganadora que obtiene el premio del primer puesto del Salón), que consistió en el registro de un Evento en la Playa (figuras modeladas en arena a escala humana, registradas mediante fotografías a color en gran formato), pieza realizada en una playa marina. Patricia gana el primer puesto con esta pieza, en esta muestra “predominaron las instalaciones

sobre la pintura y la escultura. Participaron 126 obras. Sobresalieron las obras sobre la violencia y su relación con el hombre” (MAMM, 2018, p. 183).

Patricia también ha participado en proyectos grupales como *Nacho Expone*, que consistió en llevar a la comunidad estudiantil el resultado plástico del proceso creativo, con la oportunidad de evaluar y la posibilidad de analizar los procesos de trabajo, comprometiéndose con el acto de creación. *Nacho* es el nombre que se le da a unos libros de texto o cartillas de enseñanza básica primaria (los tradicionales manuales *Nacho Lee*, de Susaeta Ediciones), usados para la enseñanza y el aprendizaje, principalmente de la lectura y escritura, en algunas ocasiones sus temáticas giran también en torno a las matemáticas y los dibujos de los niños; pero fue el presente proyecto -que retoma ese nombre de las cartillas en mención, que hacen parte del imaginario colectivo y de la cultura popular-, dedicado a crear imágenes, pintar, modelar e instalar, dejando como registro cada proceso o paso antes de llegar a un producto final. Este proyecto o ejercicio surge como resultado del Seminario del Taller Integrado II, en la Universidad de Antioquia, expuesto en la Galería Apreciarte.

Por otra parte, en el año 2019 es derrumbado el edificio Mónaco, ubicado en la ciudad de Medellín en el barrio el Poblado, mandado a construir por “El Capo” Pablo Escobar en 1989, siendo uno de sus bienes más conocidos en la ciudad. Allí Escobar vivió con su familia y también guardaba su colección de vehículos antiguos. Este edificio fue construido con diferentes habitaciones secretas, y espacios donde el capo tenía e hizo hacer lo que llamaban *caletas* (que se define como lugar o escondite para guardar o esconder dinero y otras pertenencias). Este lugar permaneció abandonado por más de veinte años hasta que fue demolido. A causa de esto, Patricia Bravo realiza un recorrido en este lugar, capturando a través del papel y el carboncillo, mediante

la técnica artística surrealista del *frottage*,¹⁶ un registro como quien toma una huella de manera directa, explorando la memoria de cada espacio antes de su demolición: el piso, las paredes y los espejos rotos, esto surge a modo de reflexión sobre si éste sitio, que testimonia un pasado luctuoso de la ciudad, es importante o no a nivel social, ya sea para demoler o conservar dicho espacio o bien inmueble, que fungió como parte de la memoria histórica de Medellín. Pero la artista, a favor de su destrucción y demolición, plantea tal acción como una posibilidad de dar paso a reescribir la historia (Medellín abraza, 25 de febrero de 2019, 2m43s).

En cuanto a los medios y soportes utilizados, y en relación con su lenguaje artístico más recurrente o importante, Patricia hace uso de las instalaciones, el montaje y la fotografía, y entre sus obras más destacadas se pueden mencionar: *Descubriendo*, 1992; *Mata que Dios perdona*, 1996; *Tan lejos tan cerca*, 1996; *Lo que quedó*, 1998; *Ser para desaparecer*, 2002; y *Entre cielo y tierra*, 2009.

8.1 Huella y memoria (1991)

Las situaciones de violencia que acontecieron en la ciudad de Medellín en la década de los años ochenta y noventa del siglo pasado, no generaban un panorama muy alentador para quienes trataban de entender el porqué de los sucesos trágicos que estaban ocurriendo. La concomitancia y confrontación histórica entre paramilitares, guerrilleros, sicariato, corrupción política, y narcotráfico, en medio de un conflicto armado que impactaba los ámbitos urbano y rural, fueron

¹⁶ *Frottage*, es un término que proviene del francés, que traduce al español Frotar, es una técnica artística que consiste en frotar con lápiz, carboncillo, tiza o pigmentos de colores, sobre una hoja de papel, puesta sobre objetos o superficies en alto y bajo relieve, obteniendo una impresión o copia de texturas y formas de diferentes objetos. Fue creada por el artista surrealista, alemán, Max Ernst en 1925.

algunos de los problemas que se debatían, en los medios de comunicación y en las instituciones educativas, mientras tanto las muertes de inocentes se sumaban en las calles cada día.

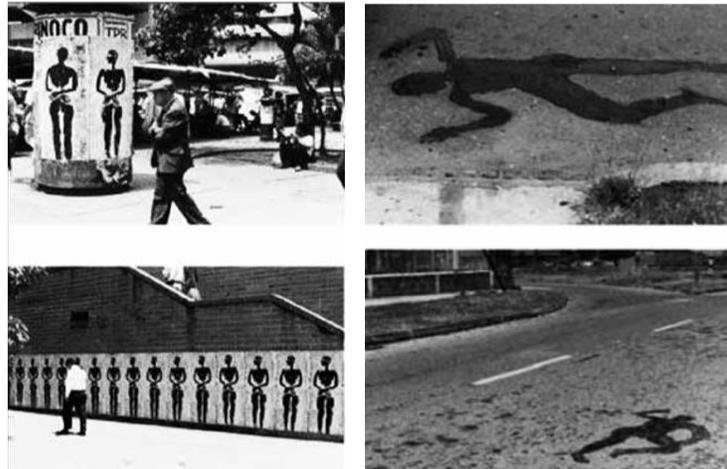


Figura 7. *Huella y memoria*, Patricia Bravo (1991), intervención en espacio público. Extraído: texto de *imagen, violencia política y formación*, de los autores Vladimir Olaya y Etna Castaño

La obra *Huella y memoria*, del año 1991 (intervención en las calles de Medellín), consta de una serie de siluetas humanas realizadas con serigrafía en papel periódico, que fueron pegadas en muros y postes, también se podían encontrar en el suelo pintadas con brea. Dichas siluetas eran realizadas en diferentes posiciones, algunas se encontraban con los brazos cruzados, lo que podía representar dos cosas: ya sea una posición vulnerable donde las personas no podían hacer nada por cambiar su situación al estar limitados sus brazos, y otra la de mantener una pose erguida haciendo alusión a una persona que ha muerto y sus brazos reposan en su estómago. También encontramos en las siluetas que la artista dibuja en el suelo, posiciones que personifican un cuerpo que acaba de morir, o que acaba de ser dado de baja en un hecho violento (tal como ocurre con las siluetas corporales que demarcan los agentes de medicina legal y ciencias forenses en el piso, a partir de la posición corporal del occiso u occisa), haciendo también alusión a los accidentes de tránsito,

esto fue una práctica o campaña pedagógica de sensibilización y prevención de parte del tránsito, que se usó por mucho tiempo, y que consistió en realizar dibujos, siluetas, o estrellas negras en el suelo o pavimento, de aquellas personas que morían en las vías, para recordar a las personas que pasen por ahí, que allí había muerto alguien, y esto podía ser un aviso preventivo para que unos futuros transeúntes tomen precauciones y apelen o recurran a la prudencia.

La artista, a través de su obra, pretende generar en los espectadores una reflexión interviniendo e interactuando a través del espacio público, donde el cuerpo emerge como actor clave e importante en una configuración artística, tomando un valor semántico que expresa y comunica un mensaje manifiesto o latente, denotado o connotado, desde la metáfora o la metonimia, tal como se menciona en el texto *Imagen, violencia política y formación*, de los autores Vladimir Olaya y Etna Castaño:

las siluetas del cuerpo anudan el mundo social, el contexto violento que se vivía en el país y, particularmente, en Medellín. Las siluetas corporales, sin tener que enunciarlo, por lo menos literalmente, traen a colación las memorias, los recuerdos de lo sucedido y la cotidianeidad de la violencia. Así, la figura sobre el asfalto, construida en brea, destruye los límites entre la imagen y la vida de aquel que se choca con ella. (p. 92)

Por lo anterior, se podría entonces cuestionar la posición de las víctimas dentro del conflicto, quienes, a través de sus experiencias de dolor a causa de la violencia, sirven como testimonio del pasado, permitiendo entender cómo la sociedad se enfrenta a esta realidad, ya que los problemas de nuestra sociedad no se originan sólo por culpa de quienes aprietan el gatillo y sus condiciones particulares, sino también a partir de un contexto determinado, “más allá de situar los problemas dentro de dinámicas sociales, políticas, económicas y culturales complejas”. (p. 90)

Patricia Bravo presenta a través de su obra la presencia de la muerte desde la corporalidad, desde aquellos vestigios sin rostro, que devienen una incógnita, el anonimato, una imagen universal de las víctimas de sucesos violentos o de la guerra, pues no se distingue una identidad precisa, lo que permite sensibilizarse y tener un acercamiento hacia aquellas personas que han muerto de manera violenta en las calles de Medellín. Dado que estas siluetas o vestigios corporales representados no tienen un aspecto o fisonomía clara, dicha situación hace que les demos nosotros mismos un rostro, acercándonos de manera sensorial a la obra, y propiciando que quienes se detengan a mirarla ya hagan parte de una intervención a este fenómeno estético suscitado por la pieza, ya sea a través de la reflexión, las apropiaciones, la interpretación, la mirada o la contemplación. Estas formas son sustraídas del anonimato, nos interpelan, permiten nuestra identificación con ellas, y se vuelven una imagen, tipo, signo o símbolo universal de la muerte, como consecuencia de un hecho violento que se fija en la memoria, que se enmarca en las coordenadas históricas de un tiempo y un espacio determinados.

En conclusión, la artista visibiliza las huellas de los asesinatos ocurridos en la ciudad, aproximando al espectador a una experiencia simbólica que revela, mediante el espacio, una forma de comprender la violencia a través del cuerpo.

8.2 Descubriendo (1992)

Registro de dieciséis fotografías a color con medidas de 35 x 51 cm, sobre un evento en la playa, obra que consistió en simular cuatro cuerpos con medidas reales, o con base en el tamaño promedio de un ser humano, enterrados de manera que generaran un bulto o protuberancia hechos de arena, marcando o acentuando las siluetas con aerosol de color negro.



Figura 8. *Descubriendo* (1992), Patricia Bravo, foto instalación. Extraída: El papel del archivo del museo de arte moderno de Medellín en la investigación del arte colombiano, Diego Alejandro Duque Bernal.

Esta obra fue realizada en conmemoración de los 500 años del descubrimiento de América, y en relación con la violencia, enfermedad y muerte que siguió a la llegada y conquista de los colonizadores al territorio americano, también a razón del proceso de mestizaje que dio origen a las formas culturales y a la configuración de la identidad diversa del continente, tal como lo conocemos hoy. Según el profesor de la Universidad Nacional, Jaime Xibillé Montaner, “la obra de Patricia representa las tres carabelas del descubrimiento”, que después se van convirtiendo en siluetas en forma de cruz, marcando y evocando las tumbas como evidencias tangibles de las muertes a manos de los colonos. Esta es una obra que representa en la historia de Colombia un

momento importante que marcó por primera vez estas tierras de violencia y magnicidios que constituyen la marca de un territorio forzosamente colonizado.

Esta obra al borde del mar nos enseña en una época de violencia, la fragilidad de los hombres, el olvido de que todos a pesar de nuestras diferencias somos iguales; y qué mejor para demostrarlo que la playa donde se une la tierra con el infinito, el cuerpo con el espíritu y el alma con el espacio. (MAMM, 2018, p. 141)

Descubriendo, fue realizada en las playas de Bahía Solano, municipio del Chocó, lugar que representa no sólo una ruta de entrada para los colonos quienes llegaron por vías marítimas, sino también el territorio donde miles de esclavos traídos desde África, principalmente, e indígenas, se asentaron por muchos años, hasta la actualidad, esto simboliza a través de la obra de Patricia Bravo, una marca de violencia en el territorio del Chocó, pero también de las periferias que fueron y siguen siendo vulnerables por cuenta de los conflictos armados, siendo las más desprotegidas por parte del Estado, Mónica Boza menciona en el Blog de la artista que la obra:

Superpone al silencio milenario de las tumbas prehistóricas, el graffiti siniestro que enmarca su cuerpo yacente. Impone al misterio del entierro fecundo, la denuncia de la violencia precoz y viviente. Yacen y contienen. Son silencio y huella de un mundo del que no se registró sino la desintegración, el quebranto y el desalojo. Pero cuyo deceso habría de estropear, a su vez, la labor colonizadora. Así apareados, jeroglífico y sombra de dos mundos, reviven, cual columna expectante. Conjugan años de historia terrible; conquistas, conquistadores y conquistados esperan desde esta luz de alborada el sol del mediodía y el mar de leva de la tarde. (Boza, 2010, blog Patricia Bravo, <http://artistapatriciabravo.blogspot.com/2010/02/blog-post.html?m=0>)

Es así como se puede aseverar además que, como obra de carácter efímero, en ella Patricia usa el tiempo, y la marea o el crecimiento del oleaje para representar el olvido, y metaforiza visualmente el hecho de cómo poco a poco el recuerdo de estos sucesos va desapareciendo.

8.3 Lo que quedó (1998)

Numerosos asesinatos, extorsiones y atentados con carros bomba (automóviles cargados de explosivos, con el fin de asesinar una persona o muchas), fueron algunas de tantas acciones violentas que marcaron la historia de la ciudad de Medellín en el año 1989, época en la cual las declaraciones de guerra contra el Estado por parte del Cartel de narcotraficantes en la ciudad, generaron una atmósfera de incertidumbre, muerte y miedo.



Figura 9. Lo que quedó, Patricia Bravo (1997), montaje instalación. Extraído: Blog Patricia Bravo, <http://artistapatriciabravo.blogspot.com/?m=0>

Lo que quedó, obra de impresión digital sobre papel de algodón, montaje realizado con base en los procedimientos etnográficos y arqueológicos para recrear una memoria de ciudad,

donde los rastros de construcciones en ruina a causa de los atentados con explosivos y los vestigios de vidas que quedaron marcados en las calles de la ciudad, fueron recolectados por la artista para reconstruir el pasado y los fragmentos que quedaban después de cada atentado.

Es una de sus obras más significativas que incita una reflexión sobre la memoria y sus múltiples soportes de inscripción. Allí, la artista explora hechos y situaciones mediante la recolección como expansión estética de procedimientos arqueológicos, que redimensionan vínculos estratigráficos entre el pasado y el presente de la ciudad. Pero, más allá de excavar presencias en el subsuelo, la indagación es en la superficie, en las ruinas de objetos, casas y edificaciones destruidas por atentados terroristas. (Posada, Blog de Patricia Bravo <http://artistapatriciabravo.blogspot.com/2010/02/blog-post.html?m=0>)

En este proceso, la artista recolecta los trozos, fragmentos o vestigios que dejaron los artefactos explosivos y los convierte en documentos y evidencias de un suceso específico en un tiempo específico (una arqueología de la memoria trágica de tales sucesos). Esto, en alguna medida, también fue planteado por el artista Fernando Botero, a quien en 1995 le destruyeron su obra escultórica en bronce llamada *Paloma de la Paz*, ubicada en la Plaza de San Antonio de la ciudad de Medellín. La obra fue objeto de un atentado terrorista el 10 de junio de 1995, siniestro que dejó además un saldo de 23 muertos. Sin embargo, Botero decidió no remover el vestigio de la obra destruida por la explosión y ubicada *in situ*, sino que ésta fue acompañada por una réplica exactamente igual (una segunda escultura en bronce, que se ubicó junto a los restos de la primera), que buscaba generar una reflexión sobre lo que estaba ocurriendo en la ciudad, y homenajear a las víctimas de tal suceso. A la primera obra se le llamó inicialmente, antes del atentado, el Pájaro de la Paz o Paloma de la Paz, luego, a sus restos, se les denominó el Pájaro Herido.

Retomando la obra de Patricia Bravo, *Lo que quedó* representa un registro o una prueba donde la artista realiza un recorrido por los lugares afectados, camina el espacio realizando una actividad propia de la modernidad como el *flâneur*, que se define como, callejero o paseante, con el objetivo, en este caso, de recolectar datos y evidenciar lo sucedido, como se menciona en el texto *Arte público y espacio político* "el espacio viene representado de igual manera, a partir del cuerpo" (Körper, como se citó en Duque, 2001, p. 11), y la artista a través de la experiencia de recorrer los lugares que acaban de ser afectados por las explosiones, deja un registro de los cuerpos ausentes, fragmentados y destruidos, que de manera metafórica se encuentran a través de restos no identificados, pero de lo que podemos ver sólo lo que quedó.

9 Conclusiones

La historia de Colombia se ha visto afectada por diferentes problemáticas sociales y políticas, una de ellas es el fenómeno de la violencia causada por el narcotráfico, fenómeno que se ha desarrollado simultáneamente con diversos procesos del arte contemporáneo; y en éste último han surgido propuestas que abordan, describen o problematizan de manera conceptual, estética y/o crítica (a modo de ironía, denuncia o resistencia), el impacto del conflicto armado y de la violencia en el ámbito social del país. El asunto de la violencia y el relato de diferentes sucesos trágicos, como temas del arte en Colombia, se identifican a través de la imagen como registro que condensa periodos vinculados a una cruda realidad, y el arte manifiesta el impacto de estos hechos violentos y sus posibilidades narrativas.

En este sentido, para la realización de este trabajo monográfico, se hizo un análisis del desarrollo y la relación que tiene la instalación artística con la violencia en Colombia, pero específicamente la violencia que surgió a partir de los años setenta del siglo XX, y se hizo mayor énfasis en la evolución que dicha violencia presentó hacia los años ochenta y noventa, permitiendo la delimitación espacio temporal de un fenómeno social como el narcotráfico, y del devenir de las prácticas artísticas de la región, en especial el arte contemporáneo instalativo. Para efectos metodológicos y conceptuales de esta investigación, y a pesar de que el concepto de violencia representó un reto en relación con la instalación, se pudo hacer un rastreo de obras y artistas destacados que hicieron un gran aporte a ambos conceptos, instalación y violencia.

Por lo tanto, el arte aparece como una oportunidad y un medio para la construcción de mejores condiciones de vida, y es un mecanismo poderoso de transformación del tejido social porque reivindica las voces que han sido acalladas en medio del conflicto armado o el hecho violento. Esto es importante para que la violencia no sea un acontecimiento normalizado y callado

por el miedo, sino que desde el arte se pueda, a través de la reflexión estética, generar un pequeño cambio en el pensamiento de las personas, que en muchos casos son ajenas a esta realidad, pero también, permitir que diversos artistas puedan tomar la violencia como eje central en el proceso creativo, siendo la instalación una propuesta narrativa para representar semánticamente, de manera descriptiva, interpretativa o crítica el asunto del conflicto armado y la violencia, dado que, la instalación artística, por sus características formales y espaciales, permite generar más que una reflexión, una experiencia directa y sensorial. Miguel Huertas en su libro *El largo instante de la percepción*, comenta que, cuando el hombre dejó de ser teocéntrico y pasó a ser antropocéntrico sus creencias se basaron más en lo que sus sentidos podían percibir del entorno o de la realidad, convirtiendo la experiencia y su cuerpo en medios de conocimiento. Y es por esto que las instalaciones toman fuerza cuando las vemos en obras como *Requiem NN* (2013) de Juan Manuel Echavarría o en *Musa híbrida* (1996) de José Alejandro Restrepo, donde el mero registro fotográfico no es suficiente para comprender las reflexiones que los artistas proponen. También es importante mencionar que el arte no pretende solucionar un problema social como la violencia, sino proceder al registro visual y reflexivo de un asunto que con el paso del tiempo puede reducirse significativamente, o abordarse de otros modos; y es que fue el periodo del narcotráfico un momento histórico difícil a razón del fenómeno de violencia, que llevó a la sociedad colombiana a sufrir las secuelas de una cultura marcada por las drogas y el dinero fácil, y que en la actualidad a pesar de los daños e impacto social, de parte de muchas personas se menciona todavía, con orgullo, el nombre de Pablo Escobar, que con su accionar dejó serias consecuencias de descomposición social en barrios, suburbios o comunas completas afectadas por la proliferación de combos y plazas de microtráfico de drogas. Escobar es una figura histórica a la cual también se le ha representado en el imaginario colectivo, después de su muerte, a partir de estereotipos

violentos, mediante libros, películas, novelas y series. Estas expresiones culturales han derivado a menudo en lo que se denomina la pornomiseria.

Por otro lado, en el último capítulo de este proyecto monográfico se analizan tres obras de la artista antioqueña Patricia Bravo: *Descubriendo* (1992), *Huella y memoria* (1991) y *Lo que quedó* (1998), piezas que fungen como ejemplo del manejo del concepto de violencia a través de la exploración cartográfica del territorio colombiano, y más específicamente en el contexto de la ciudad de Medellín, lugar de origen del Cartel de narcotráfico liderado por el Capo Pablo Escobar.

Adicionalmente en la obra de Patricia Bravo (instalación, fotoinstalaciones y registros fotográficos), el cuerpo humano también aparece como representación del espacio y la ausencia, predominando entonces un lenguaje de tipo evocativo e indicativo, vinculando todas las posibilidades simbólicas, ideológicas, técnicas y estéticas, que subyacen a una obra artística con gran valor semántico, permitiendo que el espectador pueda generar un discurso y reflexionar frente a ellas. Por otro lado, el rastreo de la artista representó un desafío no concretado, dado que no se pudo lograr realizar una entrevista a Patricia, que hubiese sido un aporte substancial de primera mano, por lo tanto, se hace un seguimiento o rastreo de las obras a través de Internet y centros de documentación de lugares como el MAMM y la Universidad de Antioquia.

Finalmente, es importante mencionar que para el desarrollo de la presente monografía se aplicaron tres herramientas metodológicas: el método cualitativo, el estudio de caso, y la investigación documental, elementos que permitieron generar nuevas lecturas de las obras en mención y que fueron objeto de análisis. También se implementó el tratamiento de catalogación de obras y el rastreo, análisis, e interpretación de fuentes bibliográficas. Además, se trabajó a partir de los contextos históricos del término violencia en Colombia, y se hizo un breve resumen desde la violencia bipartidista, el paramilitarismo y el narcotráfico; también, se definió

historiográficamente el concepto de instalación, comenzando desde sus inicios y aparición en la Europa de principios del siglo XX (con los procesos del arte de las vanguardias y el arte moderno), y en Colombia, con el desarrollo del arte instalativo a partir del surgimiento del arte contemporáneo.

Referencias bibliográficas

- Barrios, Á. (2011). *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. (2ª. Ed) Fondo editorial Museo de Antioquia.
- Boza, M. (2010). Obra - *Patricia Bravo* - Rastros y vestigios <http://artistapatriciabravo.blogspot.com/2010/02/blog-post.html?m=0>
- Bozal, V. (1999). *Historia de las ideas estéticas*. volumen 2. Pp. 157-170
- Carvajal, J. (2018). *El relato de guerra: Cómo el arte transmite la memoria del conflicto en Colombia*. Amerika. (1). <https://www.researchgate.net/publication/326185622>
- Colombiano (s.f.). En san Antonio se hizo pedazos el símbolo de la paz <https://www.elcolombiano.com/medellin-es-mas-que-pablo-escobar/bomba-parque-san-antonio>
- Corcione, J. (2018). *Narcoestética: El gusto narco en Colombia en la década de los años ochenta y noventa*. Universidad De Bogotá Jorge Tadeo Lozano Facultad De Ciencias Sociales Departamento De Humanidades Maestría En Estética E Historia Del Arte Bogotá, D.C. pp. 9-26
- Del Castillo, I. González, J. Padín, L. Peral, P. Sánchez, I. Tarín, E. (s.f). Métodos de investigación educativa: El estudio de caso. 3º Magisterio Educación Especial. Universidad Autónoma de Madrid
- Deymor, B. (2006). Manual metodológico para el investigador científico. EDITORIAL. Pp.
- Duque, F. (2001). *Arte público y espacio político, arte y estética*. (1ª. ed). Ediciones Akal.
- Fernández, C. (2008) *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*. (1ª. Ed). Editorial Universidad de Antioquia.
- Fernandez, C. Villegas, G. (2017). *En los umbrales del arte moderno colombiano: La exposición francesa de 1922 en Bogotá y Medellín*. Historelo: revista de historia regional y local. Volumen 9 (No 17), pp 86-119.

- Guasch, A. (2012). *La crítica discrepante: entrevista sobre arte y pensamiento actual, 2000 – 2011*. (1ª. Ed). Ensayos arte y catedra.
- Gutiérrez, A. (2009). *La instalación en el arte contemporáneo colombiano*. El artista, (6), 129-153.
- Gutiérrez, A. Montoya, A. Aguirre, L. Giraldo, S. (2011). *La instalación en el arte antioqueño, 1975 – 2010* (1.a ed.) Editorial Universidad de Antioquia.
- Herrera, M (2011). *El arte conceptual no es como lo pintan: Historia de una emergencia*.
- Huertas, M (2005). *El largo instante de la percepción. Los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia*. (1ª ed). Universidad Nacional de Colombia.
- Jaramillo, C (s.f.). *Inicios y consolidación de la modernidad en el arte- los inicios: la generación nacionalista*.
- Kabakov, LI y Groys, B. (1990). *De las Instalaciones: un diálogo entre Llya Kabakov y Boris Groys. Otoño 1990*. Lugar a Dudas: Cuartilla 5, (3), 160-188.
- Krauss, R. (1979). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (1ª. ed), *la escultura en el campo expandido* (pp. 59- 74). Alianza Editorial.
- Krauss, R. (2010). *Pasajes de la escultura moderna*. (1ª. Ed) Ediciones Akal.
- Ley 27 de 1980 para extraditar (ubicación p. 30)
[https://www.lexbase.co/lexdocs/indice/1980/10027de1980#:~:text=%22%20LEY%2027%20DE%201980%20\(noviembre,14%20de%20septiembre%20de%201979](https://www.lexbase.co/lexdocs/indice/1980/10027de1980#:~:text=%22%20LEY%2027%20DE%201980%20(noviembre,14%20de%20septiembre%20de%201979).
- Lleras, C. (2005). *Arte, política y crítica: politización de la mirada estética Colombia, 1940-1952*. (2ª. Ed). Textos 13.
- Maderuelo, J. (1992). *La pérdida del pedestal*. (Ed). Cuadernos del Circulo.
- Maderuelo, J. (2012). *Caminos de la escultura contemporánea*. (1ª. ed). Ediciones Universidad de Salamanca.
- MAMM. (2013). Salones Arturo & Rebecca Rabinovich. <https://www.elmamm.org/nuestra-historia/eventos-historicos/salones-arturo-rebecca-rabinovich/>
- Medellín abraza. (25 de febrero de 2019). Testimoniales Patricia Bravo - Medellín Abraza su Historia. (archivo de video).
https://www.youtube.com/watch?v=NTu5vLIXfyI&ab_channel=MedellinAbraza

- Méndez, M. (2014). *Cajas fucsia y Anexo 273*, de Juan Fernando Herrán. Semana. <https://www.semana.com/impresa/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-cajas-fucsia-anexo-273-juan-fernando-herran/35107/>
- Montoya, A. Roldán, O. González, M. Giraldo, E. (2014). *Coordenadas, Historia de la instalación en Antioquia*. Homenajes MAMM.
- Morales, O. (s.f.). *Fundamentos de la investigación documental y la monografía*. <http://www.webdelprofesor.ula.ve/odontologia/oscarula/publicaciones/articulo18.pdf>
- Muñoz, S. (2021). *Los corridos prohibidos como narrativa de la violencia en Colombia: un análisis de la producción bibliográfica de Iberoamérica entre 1997 y 2020*. <http://repositorio.uan.edu.co/bitstream/123456789/4979/2/2021SebastianMu%C3%B1oz.pdf>
- Olaya, V. Castaño, E. (2014). *Imagen, violencia política y formación*. Pedagogía y Saberes No. 41 Universidad Pedagógica Nacional Facultad de Educación. Pp. 85-97.
- Ospina, W. (1999). *¿Dónde está la franja amarilla?* (1.a ed.). Grupo editorial Norma.
- Otálvaro, J. (2003, septiembre). Patricia Bravo, (ed. 255). La Hoja, p.32.
- Posada, G. (2010). Obra - Patricia Bravo - Rastros y vestigios. <http://artistapatriciabravo.blogspot.com/2010/02/blog-post.html?m=0>
- Ramírez, M. (s.f.). *In situ: en la esfera local*. Pp. 39-45
- Rebentisch, J. (2018). *Estética de la instalación*. (1ª. Ed). Caja negra.
- Reyes, A. (2022, 11 de octubre). Cómo la Conquista de América se cobró la vida de más de 50 millones de personas. CNN. <https://cnnespanol.cnn.com/2022/10/11/conquista-america-muertes-orix/>
- Rueda, S. (2008). *Una línea de polvo. Arte y drogas en Colombia. Ensayos sobre el campo del arte*. Ensayos de Autor.
- Satizábal, C. (2015). *Memoria poética y conflicto en Colombia: A propósito de Antígonas Tribunal de Mujeres, de Tramaluna Teatro*. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9, 250-268.

- Semana (2010). Corridos Prohibidos: lo que sólo se dice cantando <https://www.semana.com/entretenimiento/articulo/corridos-prohibidos-solo-dice-cantando/119024-3/>
- Tejada, M. (2003). *historia Salón Arturo y Rebeca Rabinovich: historia 1981 – 2003*. (1ª. ed). MAMM.
- Un punto en común. (2000). III Muestra egresados artes plásticas Universidad Nacional Medellín. (Folleto).
- Universidad de Antioquia. Apreciarte. (s.f.). *Nacho Expone* (Folleto). Patricia Bravo y Diego Domínguez.
- Vera, L. (s.f.). *La investigación cualitativa*
- Viviescas, V. (2016). *El arte en los tiempos del conflicto: el reclamo de la víctima*. Calle 14. Volumen 11 (20). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279050867010>