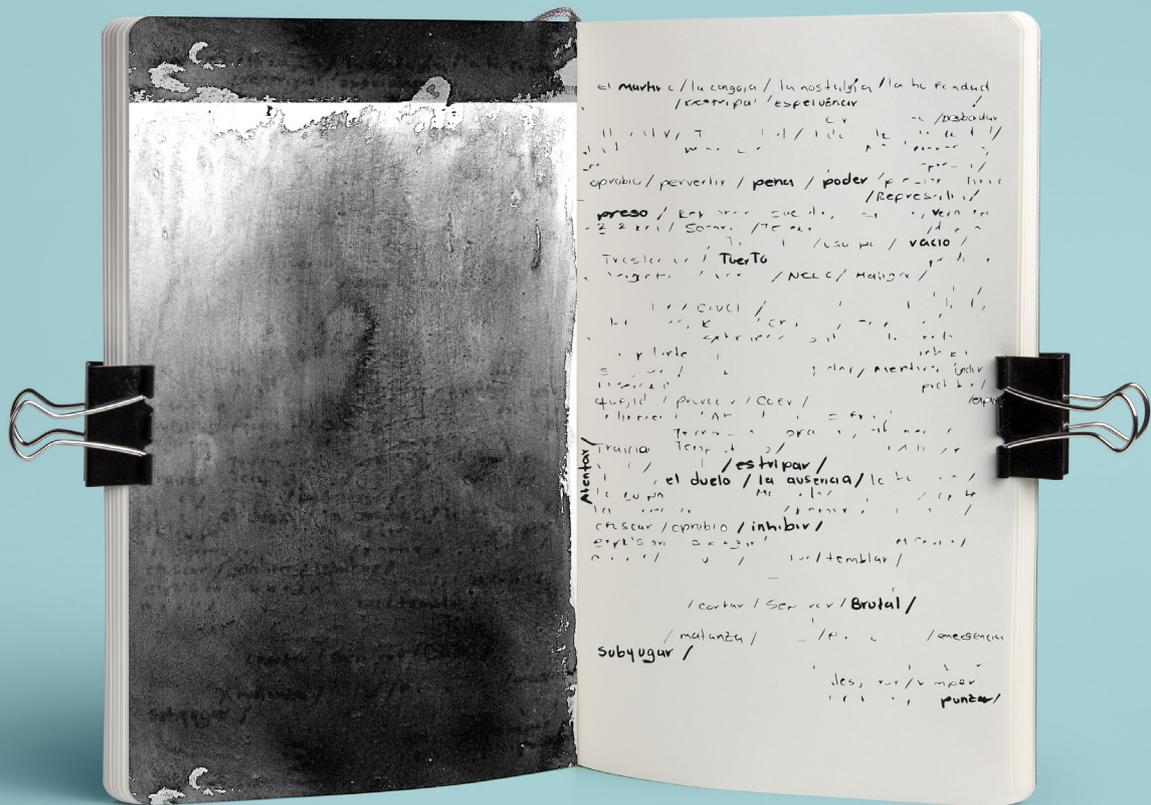


# LA GUERRA EN EL CUERPO

AFECTOS Y POÉTICAS  
DEL CUERPO EN CONFLICTO  
DESDE EL ARTE CONTEMPORÁNEO



ADRIANA MARCELA CÁRDENAS SÚA



# UNIVERSIDAD DE GRANADA

TESIS DOCTORAL

## LA GUERRA EN EL CUERPO

Afectos y poéticas del cuerpo en conflicto desde el Arte Contemporáneo

**Autora:** Adriana Marcela Cárdenas Súa.

**Directora:** Dra. Asunción Lozano Salmerón.

**Programa de Doctorado:**

Historia y Artes

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: Adriana Marcela Cárdenas Súa  
ISBN: 978-84-1195-531-7  
URI: <https://hdl.handle.net/10481/96827>

A la memoria de mi abuela Mercedes Duarte.

A mi madre, siempre.

## AGRADECIMIENTOS

El principal y más vehemente agradecimiento es para mi familia y su presencia permanente e incansable. Gracias a mi padre y a mi madre cuyo apoyo y afecto han sido fundamentales para la consecución de este periodo de estudios de doctorado y la elaboración de esta investigación, a mi hermana cuya lucidez intelectual aportó significativas consideraciones reflejadas en el contenido de este documento.

A la Dra. Asunción Lozano Salmerón, directora de esta tesis, por su valioso acompañamiento a lo largo de estos años, por su dedicación, soporte y contribución para el desarrollo y término exitoso de este trabajo.

A todos los investigadores, compañeros de estudio y de profesión, amigas, amigos y personas que de una u otra forma han contribuido a la realización de este proyecto, muchas gracias.

Desde el extracto que esta investigación ha podido conocer y comprender acerca del brutal fenómeno de la guerra, se insta encarecidamente a sus lectores, a que permitan que se despierte en ellos – en palabras de Susan Sontang – “la delicada capacidad humana para transmutar la visión estética en percepción moral”; y que lo molecular sea abierto y lo estético activado, como bien explica O’Sullivan acerca de las capacidades del arte de transformar. Y que el afecto de la estética concebida por los artistas y teóricos aquí reseñados trascienda para – como también postula Sontang – prestar atención, reflexionar, aprender y examinar las racionalizaciones del sufrimiento masivo que ofrecen los poderes establecidos.

# ÍNDICE

RESUMEN .....	8
ABSTRACT .....	9
INTRODUCCIÓN .....	10
0.1 Presentación .....	11
0.2 Hipótesis.....	31
0.3 Objetivos .....	33
0.4 Metodología .....	35
CAPÍTULO 1	
CUERPO POÉTICO Y ESPACIO DE AFECTO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO .....	40
1.1 Sentir el cuerpo y percibir sus límites: El espacio vivido y el espacio de representación en la práctica artística .....	42
1.2 El cuerpo en la guerra: Proceso de afección y sanación .....	57
1.2.1 La Herida expuesta en Shirin Neshat .....	62
1.2.2 El objeto fracturado y la reparación ingeniosa.....	68
1.2.3 El lugar para la curación en Doris Salcedo .....	76
CAPÍTULO 2	
GEOMETRÍA DEL SUFRIMIENTO: EL CUERPO EN RIESGO.....	83
2.1 Miedo, dolor y violencia: Marcos culturales y sociales de las afecciones del cuerpo .....	85
2.2 Espacios de sonorización del conflicto: La crueldad del Arte Contemporáneo.....	97
2.3 Espacios de silencio y redención en el arte: Alfredo Jaar y la política del afecto....	107
CAPÍTULO 3	
CARTOGRAFÍAS DEL CUERPO: PROLONGAR EL CUERPO, TRASLAPAR LA EXPERIENCIA, SEGUIR LA LÍNEA DE FUGA .....	119
3.1 El paisaje corporal: Registros del cuerpo en el territorio .....	121
3.2 Espacios geográficos del cuerpo a través del Arte Contemporáneo: El cuerpo poético en Richard Long, los mapas afectivos en Francis Alÿs.....	135
3.3 Mapas de guerra: Imágenes del cuerpo en conflicto.....	150

CAPÍTULO 4	
PAISAJES DE LA GUERRA Y DISPOSITIVOS DE AFECTO.....	159
4.1 La estética de la Ruina: La catástrofe única .....	161
4.2 Los pequeños espacios y el afecto: El caso de la Casa Keret o la contradicción de la ruina .....	190
4.3 La palabra como arma: Marcos de reconocimiento. Actos de proximidad .....	202
CAPÍTULO 5	
PERVIVENCIA Y RETORNO .....	221
5.1 Los efectos de la guerra en lo vital .....	223
5.2 La belleza perturbadora .....	243
5.3 Retornar al Jardín: Naturaleza, afecto y reparación .....	253
CONCLUSIONES.....	297
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	318
ÍNDICE DE IMÁGENES .....	329

## RESUMEN

Esta tesis da cuenta de una actividad de investigación y reflexión cuyo objeto de estudio es el cuerpo y su tránsito por el acontecimiento de la guerra. Para su interpretación se considera el carácter poético como experiencia estética que permite ampliar eventos para reconocer su contenido velado, y el afecto entendido como una cualidad intensiva e interactiva del cuerpo, de la vida y del arte. A partir de estos se propone un análisis que aborda planteamientos históricos, sociológicos y filosóficos que desde la perspectiva del Arte Contemporáneo permiten la comprensión de la discursividad del cuerpo en conflicto, en estados agónicos, limítrofes y de reparación. Se plantea el estudio del espacio corporal y su proceso de afección y sanación en la guerra; la reflexión crítica del espacio de representación de la guerra en el Arte Contemporáneo; la revisión de las producciones cartográficas de los paisajes corporales y bélicos; la contemplación de los dispositivos de afecto en el escenario de la guerra; y la consideración de la naturaleza como modelo y recurso de pervivencia y reparación. Así mismo se expone la sintonía afectiva y la resistencia pacífica como acciones practicables desde el medio más próximo de cada individuo, las cuales deben ser intencionadas y dirigidas para procurar aliviar a las víctimas del conflicto. Se insta por la intensidad en la atención y el sentido de alteridad que provoquen la introspección y el aprendizaje sobre el conflicto, de manera que sea posible renovar el entendimiento sobre la guerra y sus víctimas.

**Palabras Clave:** cuerpo, guerra, poética, afecto, Arte Contemporáneo, reparación, pervivencia, naturaleza, cartografía del cuerpo, paisajes bélicos, belleza, sintonía afectiva.

## ABSTRACT

This thesis depicts the culmination of a process of research and reflection focused on the body and its journey through the event of war. Its interpretation requires considering the poetic character as an aesthetic experience that allows us to expand its veiled content, and the affection understood as an intensive and interactive quality of the body, life, and art. An analysis is proposed based on the latter, which addresses the historical, sociological, and philosophical approaches from the perspective of Contemporary Art, and helps us understand the discursivity of the different states of the body: in conflict, in agony, experiencing extreme and repair. The study of the corporal space and its process of affection and healing in war; the critical reflection of the space of representation of war in Contemporary Art; the revision of the cartographic productions of the corporal and war landscapes; the contemplation of the devices of affection in the war scenario; and the consideration of nature as a model and resource of endurance and repair. Similarly, affective syntony and peaceful resistance are presented as actions that can be practiced from the closest environment of every person, which must be intentional and directed to try to alleviate the victims of the conflict. An intensity of attention and a sense of otherness are demanded to trigger introspection and further study of the conflict, thereby enabling a renewed understanding of the war and its victims.

**Keywords:** body, war, poetics, affection, Contemporary Art, repair, endurance, nature, cartography of the body, war landscapes, beauty, affective syntony.



## INTRODUCCIÓN

## 0.1 Presentación

El cuerpo provee la apariencia en que los individuos son alumbrados al mundo, en esa forma intrínsecamente está contenido gran parte de todo lo demás que define al ser humano. En sus múltiples y excepcionales conocimientos el cuerpo proporciona la instrucción inicial y básica acerca de sus dominios; entre interacciones internas y externas, a través de los sentidos y de la propiocepción cada individuo obtiene información acerca de sus órganos, de sus partes, de sus sistemas, de sus dimensiones. A pesar de lo abundante que puede sonar tal descripción, poseer un cuerpo no es suficiente para acceder a su conocimiento, pues los límites de tal concepto y sus fronteras son inescrutables, por extensas, por enigmáticas.

Entonces, lo necesario al abordar el concepto de *cuerpo* es delimitarlo con precisión, fraccionarlo hasta reducirlo a una sección posible de estudiar con mediana amplitud.

En este sentido resulta útil acudir a la disertación que ofrece Paul Valéry (1992) sobre el *problema de los tres cuerpos*. En la idea de evocar más de un cuerpo ya habita el fraccionamiento; en esta teoría el autor refiere a las partes para estudiar esta entidad y sus problemas, concluye que en realidad los cuerpos que corresponden a cada individuo en su pensamiento, por lo menos pueden ser cuatro, este último el que transita entre lo real y lo imaginario; al primero alude como un objeto privilegiado sobre el cual reposa el mundo y que este mundo se refiere a él; el segundo es el que ven los demás y el que devuelve el espejo y los retratos, el que captan las artes y el que se viste; y el tercero del cual expone:

Hay, pues, un *Tercer Cuerpo*. Pero este sólo tiene unidad en nuestro pensamiento, puesto que sólo se le conoce cuando se lo divide y trocea. Conocerlo es haberlo reducido a trozos, a jirones. Está transitado por líquidos escarlatas o muy pálidos, o hialinos, a veces muy viscosos. De él se retiran masas de diversos tamaños, formadas de tal modo que encajan perfectamente en el lugar: esponjas, vasos, tubos, hilos, barras articuladas [...] Todo esto, reducido a láminas delgadísimas o a gotitas, muestra al microscopio figuras de corpúsculos que no se parecen en nada.

Uno trata de descifrar estos criptogramas histológicos. Uno se pregunta cómo esta fibra producía fuerza motriz. Y qué relación podían guardar estos pequeños asterismos de finas partículas con la sensación y el pensamiento. (p. 400)

Esta visión del tercer cuerpo bien puede ser imagen del *cuerpo* que pretende estudiar la presente investigación, no en su forma, es decir, el tercer cuerpo del cual habla Valery es un cuerpo físico, material; más bien en la idea que proporciona su contenido, en la dinámica que propone el autor en el relato en el cual alude a lo íntimo de los órganos, a lo "invisible" que resultan ciertos componentes del cuerpo en lo interno del mismo y cómo al detenerse en su observación es posible la fascinación y el acceso a otro conocimiento.

Por lo tanto, un cuerpo que debe ser estudiado en fragmentos, al que resulta útil aproximarse en detalle y adentrarse en sus cavidades para que arroje imágenes exorbitantes, un cuerpo que asombra, un cuerpo remoto y velado, un cuerpo que escapa a la contemplación superficial y más bien obedece a exploraciones más complejas. Así, este tipo de cuerpo requiere una ampliación de los fenómenos que trascurren en él para conseguir conocerlo, entenderlo o por lo menos interpretar la vitalidad que le sucede.

En tal caso un acercamiento efectivo permite delimitar el *cuerpo* que en adelante ocupa esta investigación. Primero, es preciso exponer que para que este cuerpo sea caracterizado necesita un medio de desarrollo, una condición específica para su formación.

En los extremos y en los límites se encuentra el cuerpo palpitante, el que conmueve los sentidos y potencia la mirada que escruta; de la dicha no se tiene certeza pero el dolor se puede interpretar como una realidad absoluta, quién acaso negaría su existencia. Así, existe un fenómeno universal en el tiempo y en el espacio, sin un principio establecido y con un fin utópico, en el cual el cuerpo es intervenido en una máxima expresión de dolor; la evidencia en los seres que han pervivido en este escenario revela que *la guerra* es el fenómeno en el que la existencia cobra un supremo sentido y lo originario, lo más vital y elemental del ser abarcan un nivel absoluto en el presente.

En esencia se recurre a formas encubiertas y de alguna manera silentes en las que se manifiesta la guerra y sus efectos para hablar de estas, revisando así el conflicto desde un punto específico en el cual el fenómeno de la vida y su acontecer en el marco de la guerra es lo principal; entonces, se procura eliminar la referencia a un tiempo y lugar determinado, es decir, no es objeto de estudio una guerra en particular, sin embargo se hace mención de conflictos y episodios puntuales con el fin de graficar un argumento. Bien sirve de ejemplo la mirada de Svetlana Aleksíevich (2015): “No escribo sobre la guerra, sino sobre el ser humano en la guerra. No escribo la historia de la guerra, sino la historia de los sentimientos” (p.9).

Indagar en *el cuerpo en la guerra* no obedece a una mirada procaz, ni tampoco desprevenida, por el contrario, tiene que ver con la necesidad de relatar el espacio corporal desde lo urgente y lo no dicho. Siendo así ¿a qué cuerpo se hace referencia? ¿a un cuerpo violentado, a uno herido, a uno muerto, a uno afligido, a uno en disputa, a uno resguardado, a uno esperanzado? Pues, a un cuerpo que puede contener todos los anteriores y otros tantos de los posibles que transitan en el marco de la guerra; es un cuerpo conceptual, etéreo en ese sentido.

A este cuerpo se le caracterizará en adelante como *cuerpo poético*. Para dilucidarlo mejor, se entiende este cuerpo como el que revela información intrínseca y velada del conflicto, pues la noción de poético se entiende desde su acepción teórica y su función didáctica por configurar una conceptualización alrededor de un fenómeno, en este caso el de la guerra; empero el concepto que propone Bachelard, ampliado por Royo (2004) acerca de la *imagen poética*, proyecta el sentido desde el cual se procura abarcar el concepto, así:

La imagen poética es acto y no objeto, nos recuerda Bachelard; es, en tanto que acto, presente y totalizadora, “un resaltar súbito del psiquismo” que manifiesta la presencia aun velada del ser. Y es por el constante testimoniar de esa presencia embriagadora por lo que puede afirmarse que la imagen poética, en su acontecer, es siempre novedad, incluso para el poeta que la conforma en un acto intuitivo desprovisto de todo referente en la gramática de los sentidos. (p.98)

El lenguaje poético como experiencia estética, comprende estados de la atención y el afecto que permiten ampliar eventos para apreciar el contenido que no es

perceptible a simple vista, al respecto refiere Allendes (1962) que la contemplación, la identificación múltiple, la hipersensibilización y la aprehensión intuitiva, son elementos que permiten *el trance poético*, entendiendo este como:

En el trance poético la realidad se vive más intensamente, su multiplicidad y su unidad se patentizan de modo dramático y uno se siente más interiorizado en ella [...] en un estado de iluminación, de amanecer de la comprensión, estado que es capaz de revelar tales verdades aún a los espíritus más bastos y superficiales [...] con un vigor que jamás antes habíamos sentido y sin el cual – esto es importante – tales verdades no alcanzan el umbral de la conciencia y permanecen en una suerte de penumbra cognoscitiva que las torna estériles e inoperantes, y que equivale a ignorarlas. Así lo nunca visto o apenas percibido se nos revela en todas sus dimensiones. (p.11)

Al considerar el cuerpo inserto en las dinámicas de la guerra, a través de la recepción de este “trance poético”, el *cuerpo poético* emerge; este cuerpo narra sus afecciones y las del medio que lo contiene, medio que paradójicamente lo requiere como protagonista, pero a su vez lo invisibiliza y lo destruye debido a su naturaleza de muerte y destrucción. Bien afirma Susan Sontag (2011) que “la dimensión homicida de la guerra destruye lo que identifica a la gente como individuos, incluso como seres humanos” (p.29).

En contraste con la esencia aniquiladora de la guerra se encuentra el modelo vital de la naturaleza; es decir, sí se entiende el cuerpo que transita la guerra como un cuerpo extremo cuya tendencia es la pervivencia y que por lo tanto busca facultades como la restauración, la regeneración o la resistencia; entonces, es factible proponer como modelo a la naturaleza, pues significa por excelencia la entidad que posee todas estas propiedades.

De tal manera, esta investigación pretende enunciar el modelo de *la naturaleza* como eje transversal del análisis del objeto de estudio; así, el estudio discurre básicamente en tres elementos: el cuerpo poético, la guerra y la naturaleza. Esta asociación permite esbozar un planteamiento que expone un elemento mediador en un contexto extremo, una propuesta de pervivencia a través del ideal de la naturaleza.

Ahora bien, dado que *la guerra*, este medio que se ha definido para el estudio del cuerpo, es un motivo de inquietud y teorización incesante pues obedece a un fenómeno histórico universal; es necesario poner de presente que también ha dado cabida para lo que Susan Sontag (2011) denomina como *nociones espurias*, es decir ideas falsas, manipuladas y alteradas; y también para posturas como la indiferencia y la apatía, que en muchos casos obedecen al fenómeno por el cual se mira sin mirar, es decir, en tanto que la guerra es un acontecimiento perenne, está presente de algún modo en la realidad de aquellos espectadores del conflicto, por lo tanto se convierte en un evento ordinario que debido a su constante permanencia se obvia.

Entonces, se busca exponer el acontecimiento de la guerra desde una dimensión afectiva, entendiendo lo afectivo bajo la teoría que expone O'sullivan y Massumi, para hacerlo ostensible y formular acciones tendientes a concitar la intensidad en la atención, la reflexión y por ende el interés en las víctimas.

Así, entender los tiempos en los que se vive y pronunciarse de alguna manera sobre ellos, conlleva un acto político; considerar la urgencia de otros seres en condiciones y escenarios distintos al propio, conlleva actos de reconocimiento que intencionalmente recaen en otros, pero también significa una evolución en la construcción del yo que habita un cuerpo, como individuo, como ser social y en general como habitante del mundo, pues se es consciente de la condición de sujeto cuando se reconoce que existe otro bajo la misma condición en la existencia. De tal forma, el asunto de la guerra no debería ser exclusivo para los agentes de la misma, por el contrario, la noción de alteridad faculta a todo individuo para pronunciarse frente al conflicto.

Tal noción puede hallar un fundamento en la idea que cada individuo ha vivido guerras de orden personal, entendiendo estas como fenómenos violentos que arremeten en lo particular y lo privado, y que también pasan por el cuerpo, por tanto pueden suponer un vestigio que despliega el interés hacia formas más globales del conflicto. No se pretende enunciar una equivalencia entre las guerras de orden personal y la guerra como conflicto bélico y de orden mundial, más el cuerpo es territorio común, entonces se trata es de exponer que al identificar el

conflicto como un suceso humano es posible sintonizar afectivamente con los que sufren el conflicto bélico.

Así, la pervivencia en el marco de la existencia es lo que permite asumir una posición de alteridad y pertenencia hacia un conflicto como la guerra. Tal concepto de pertenencia es explicado por O'sullivan (2011) de la siguiente manera:

En el afecto no se está solo. Esto se debe a que la definición de Spinoza de los afectos consiste básicamente en maneras de conectar con otros cuerpos y con otras situaciones, afectando y siendo afectado. Son nuestra forma de participación en procesos que traspasan al hombre. (p.29)

A la luz de estos planteamientos queda expuesto el *objeto de estudio* sobre el cual pretende discurrir la presente investigación, la exégesis de este se realizará apelando a disciplinas como el arte y la filosofía, por medio del análisis de algunos artistas contemporáneos y sus obras, y de autores que exponen temas trascendentales para el desarrollo de la tesis y su argumentación.

Así, el trabajo reflexivo y teórico se apoya en *Svetlana Aleksíevich*, con su libro *La guerra no tiene rostro de mujer*, una recopilación de testimonios reales y palpantes de mujeres que combatieron para el Ejército Rojo durante la Segunda Guerra Mundial; este texto deviene en imprescindible para esta investigación, pues en su narrativa está contenida toda la poética que pretende abarcar este estudio: la voz femenina que no es heroica, es sensitiva; los sabores, los colores, los olores de la guerra; la naturaleza como un ser vivo y presente que se manifiesta; el detallado e íntimo universo existencial del cuerpo transitando el campo de batalla. *David Le Breton*, dedicado al estudio de la antropología del cuerpo, quien expone la corporeidad humana en directa relación con la cultura, pero también como un ente individual moldeado en la cotidianidad y en el vínculo con el mundo y con otros cuerpos, susceptible de afecciones en diversos niveles producidos por la sociedad y el contexto cultural individual. *Rosa Olivares* proporciona a esta investigación variadas nociones que abarcan la estética del arte, y que complejizan asuntos propios del cuerpo y su tránsito por la guerra como la belleza, el miedo, la tragedia y los espacios poéticos que interesan a este estudio como el jardín o la ruina. *Gaston Bachelard*, quien expone un amplio

estudio del fenómeno de la imagen poética y valiosos análisis sobre los espacios y las formas en la naturaleza como habitaciones de la vida. *Paul Virilio* teórico cultural, filósofo y urbanista que despliega una profusa investigación sobre la estética y la política caracterizada por el estudio del espacio, el cuerpo humano y su capacidad de silencio, la violencia humana, la guerra, el arte y la tecnología; sus agudas consideraciones, además están atravesadas por su propia experiencia en la tragedia de los campos de concentración y exterminio nazis, de manera que sus ideas y pensamiento están fuertemente orientados a conseguir reformular la estética y la ética de la percepción humana, las prácticas creativas y las significaciones culturales. *Slavoj Žižek* y sus consideraciones sobre la violencia como un artefacto ideológico, la relación de esta con los medios, los espectadores y la cultura. *Gilles Deleuze y Félix Guattari* quienes exponen el concepto de *rizoma* y su tendencia a la prolongación, el encuentro, la conjunción y la comunicación; todos estos gestos que interesan a esta investigación para el análisis específico de las cartografías corporales y en general como un modelo de pensamiento para la observación del objeto de estudio. *Henri Lefebvre* y su amplio estudio acerca del espacio, sobre todo como producción del cuerpo, sus interacciones y correspondencias con el medio social y cultural; así mismo el significado y la importancia que comportan los espacios cotidianos, la ciudad, el hogar y la naturaleza; todos de trascendental importancia para la revisión de los espacios agónicos y de reparación en el contexto de la guerra en esta disertación. *Francis Hallé* botánico y biólogo dedicado al estudio de los árboles y la vida en el bosque, sus excepcionales investigaciones permiten observar las dinámicas que transcurren en la naturaleza como un modelo de eventos silentes y misteriosos que dan origen a procesos más complejos e integrales, que contienen imágenes de lo visible y lo invisible y dan cuenta de la existencia de una poética que subsiste en los fenómenos más complejos de la vida. *Susan Sontag* quien expone un análisis detallado de la representación visual de la guerra y el efecto que esta tiene sobre el espectador, y como el conflicto y su percepción son establecidos por los medios, así mismo aborda una reflexión sobre la posible manera de afrontar la mirada que estos proponen y como el factor humano trasciende a las imágenes; su argumento sobre el asunto estético de la belleza, la representación de esta en el arte, su administración en la cultura y su conexión axiomática con el modelo de

la naturaleza, aportan un noción fundamental para el estudio de un concepto tan controvertido como el de *belleza* en el marco de la guerra. *Simon O'Sullivan* y *Brian Massumi* quienes exponen la teoría de los afectos a través de la concepción de Spinoza del afecto, esta teoría se relaciona directamente con el cuerpo y su capacidad de afectar y ser afectado; así O'Sullivan propone *la estética de los afectos* y Massumi las *palabras claves para el afecto*. *Judith Butler* quien expone una crítica y análisis de la guerra bajo los marcos de la precaridad, la aprensión de la vida y en general el planteamiento de la complejidad de los vínculos sociales y las condiciones para que la violencia y el valor que se le adjudica a la vida dentro del conflicto sean posibles. *Víctor Fuenmayor* quien alude a la primitividad como aspecto primigenio que dota al cuerpo de impulsos, energía y un nivel de afectación vital que le permite generar y afrontar experiencias de creación. *Jean Genet* quien a través de su relato *cuatro horas en Chatila* analiza el conflicto desde un escenario real como es el campo de refugiados de Sabra y Chatila después de la masacre perpetrada en el año de 1982; su observación y reflexión aporta consideraciones para el desarrollo de la investigación, como es el reconocimiento del concepto de *belleza* en la guerra. *Ralph Waldo Emerson* y su tratado sobre la naturaleza que aúna una visión biológica, filosófica y poética sobre este espacio; a pesar de que su texto originalmente es de 1849 y se podría asociar con una concepción muy antigua, por el contrario, para esta investigación representa una mirada que no está permeada por asuntos contemporáneos y en tanto ofrece ciertos contenidos inéditos susceptibles de ser aplicados al estudio de la belleza, el cuerpo y la naturaleza. En este mismo sentido del análisis *Sue Stuart-Smith*, aporta a esta disertación un detallado estudio del jardín como espacio de la naturaleza, pero desde una perspectiva moderna en la que confluyen la neurociencia, la literatura y la historia, pero también de forma emotiva considerables historias humanas en las que el cuerpo y la naturaleza interactúan e intervienen el espacio de afecto. Y *Teodor Ceric*, quien aporta a esta investigación a través de su libro *Jardines en tiempos de guerra*, un excelso análisis del jardín como extensión del deseo de pervivencia ante el caos y la violencia de los tiempos de guerra; por medio de la contemplación de estos espacios de vida vegetal presenta el lenguaje poético que habita en ellos como antítesis de los tiempos trastornados.

La investigación también refiere su análisis a través del estudio de algunos artistas contemporáneos y sus obras, de tal manera la tesis es enriquecida con la lectura de varias creaciones que abordan el sentido y el marco de la guerra en su relación con el cuerpo desde diversos lenguajes. Así, se exponen obras de *Francis Alÿs*, artista imprescindible y transversal para el desarrollo de esta investigación por su estudio del cuerpo, los espacios y la poética referida a estos; quien además actúa entre el campo poético y político para crear acciones artísticas de naturaleza silente que abogan por la resistencia. *Shirin Neshat*, quien se posiciona como una artista comprometida con la causa de su comunidad de origen Irán y manifiesta en su obra un sentido poético del conflicto con una importante carga de denuncia. *Doris Salcedo*, cuyas obras pretenden reivindicar y dignificar a las víctimas de la guerra, instar por un sentido de conciencia y reflexión a la comunidad y crear espacios para la reconciliación desde la creación artística y el diálogo que ésta pueda suscitar. *Joseph Beuys*, quien a través de sus acciones artísticas despliega el cuerpo vulnerable y sus afectos, expone conceptos como la herida, el dolor, la sanación y la regeneración; además su obra proporciona un marco para la disertación sobre los espacios de representación en el arte que abordan la guerra, sus límites e interacción con los espectadores y las víctimas. *Alfredo Jaar* y su potente intervención artística en el escenario de la guerra; para este estudio el análisis de su obra acerca del genocidio de Ruanda arroja trascendentales consideraciones acerca de los espacios de afecto y silencio en el arte, la estética de la resistencia, la intervención en la cultura y el papel del artista dentro del debate agonístico que puede favorecer y aliviar a las víctimas. *Richard Long* con sus piezas de intervención en la naturaleza, que manifiestan la intensa corporeidad con la que el artista interactúa con el paisaje y en tanto sustentan la idea de mapa corporal, que a la luz del rizoma establece conexiones entre el cuerpo, el espacio, la palabra, las tendencias de la naturaleza y los espacios de afecto. *Rania Matar* fotógrafa que reconoce escenarios de guerra, a través de su registro en la serie *What Remains* es posible acceder al espacio de la ruina y la poética allí contenida; su obra expone la corporalidad de los individuos que permea ámbitos domésticos, íntimos y sociales; y permite abrir el debate sobre los daños colaterales en la guerra que devienen en una herida profunda en las sociedades al irrumpir en construcciones sociales y afectivas como es la Casa. *Martin Roemers* y su obra

fotográfica que contempla las ruinas bélicas, tanto de superestructuras como de cuerpos humanos quebrantados – denominados *ruinas humanas* –, y en tanto pone en consideración los daños y vestigios de la guerra en el cuerpo y en el espacio; así mismo su cuidado estudio de la imagen logra poner de presente el espacio estético y de afecto de la ruina, que es también documento histórico y registro del cuerpo lesionado en la guerra. *Bleda y Rosa* artistas visuales cuyo trabajo fotográfico se construye en torno al concepto de paisaje, a partir de este en su obra se inscriben elementos como la memoria, la historia o el tiempo, exploran el poder de narratividad que contienen las imágenes y las relaciones tácitas que se establecen entre los lugares y el tiempo, el paisaje y el territorio, la memoria y los monumentos, y como estos al ser abordados desde la experiencia contemplativa e interpretativa pueden afectar la construcción de la mirada del espectador. *Etgar Keret*, quien a través de su relato personal y familiar de la guerra conceptualiza un asunto arquitectónico, estético, poético y de memoria; que moviliza el tiempo y pone en contraste los espacios de la guerra. *Jenny Holzer* cuyo medio para la creación es el uso de la palabra, sus obras convocan al espectador a espacios de introspección para pensarse como ser humano, pero también para reconocer y afrontar el conflicto. El colectivo de artistas *Boa Mistura* cuyo trabajo de creación se desarrolla en el ambiente urbano, intervienen en comunidades con proyectos de participación colaborativa y propuestas que abarcan el uso de la palabra, la imagen y el color como vehículos de apropiación y transformación del entorno físico y social. *Ari Folman* con su pieza audiovisual *Vals con Bashir* que considera la guerra desde la experiencia de un soldado, por lo tanto, expone eventos íntimos de la naturaleza humana que se revelan con avidez en el escenario del conflicto. *Oriana Fallaci* con su novela escrita *Inshallah* que narra la guerra del Líbano desde un punto de vista humano, crudo y real; que instala al lector en la atmósfera propia de la guerra desde el paisaje, desde el conflicto bélico, desde lo humano, desde lo atroz y lo espeluznante. *Rosa Luxemburgo* y el testimonio del afecto de la naturaleza sobre el cuerpo que recogen sus herbarios, que comportan además, una necesaria revisión a los objetos de afecto y a la intervención de los elementos de la naturaleza en el tiempo y los espacios. *Kader Attia* cuya práctica artística se basa fundamentalmente en el estudio de la *reparación* como un principio constante en la naturaleza y en la

cultura, su producción plástica se desarrolla a partir de conceptos fuertemente ligados a este principio como son la herida, la memoria y la transformación del tiempo/espacio de muerte a vida; todos estos, discursos corporales que recaen en el cuerpo y que resultan de trascendental importancia para esta investigación. Y *Don McCullin*, fotógrafo especializado en documentar escenarios de guerra, el estudio de su obra artística dota la investigación de un componente de realidad que provee información sustancial, esto no sólo con relación a la narración que ejercen los hechos expuestos, también respecto a la afectación en la percepción y la impresión en los sentidos que remiten al contenido simbólico que permite teorizar sobre la experiencia estética provocada por la imagen.

De acuerdo al planteamiento anterior, la estructura del documento de Investigación está constituido por la presente *introducción* en la que se exponen las motivaciones conceptuales del objeto de estudio, los antecedentes y referentes teóricos a los que se ha acudido, la hipótesis, los objetivos y la metodología de la investigación. Así también, se plantea una estructura teórica distribuida en cinco capítulos, a saber: **1. *Cuerpo poético y Espacio de afecto en el Arte Contemporáneo*** **2. *Geometría del sufrimiento: El cuerpo en riesgo*** **3. *Cartografías del Cuerpo: prolongar el cuerpo, traslapar la experiencia, seguir la línea de fuga***, **4. *Paisajes de la guerra y Dispositivos de afecto***, **5. *Pervivencia y Retorno***. Y como apartado final el documento incluye las conclusiones, las referencias bibliográficas y el índice de imágenes.

El **primer capítulo** titulado *Cuerpo poético y Espacio de afecto en el Arte Contemporáneo*. En la primera parte *Sentir el cuerpo y percibir sus límites: el espacio vivido y el espacio de representación en la práctica artística*. Hace apertura de la investigación exponiendo el elemento central de estudio o el objeto de análisis privilegiado que es *el cuerpo*, desde la observación de su inserción primaria en el espacio, es decir, desde la cotidianeidad; para explicar que la intervención de eventos novedosos de cualquier índole puede modificar los registros del cuerpo en varios niveles, pero sobre todo las vivencias que proporcionan impresiones intensas y limítrofes – como la guerra –, inducen a la necesidad de una escucha atenta a las sensaciones y percepciones corporales a través del recurso orgánico de la cenestesia. Se acude a la obra performática de

Francis Alÿs para interpretar este argumento; en este mismo sentido, los testimonios recogidos en el libro de Svetlana Aleksíevich despliegan información acerca del tránsito del cuerpo en la guerra, es decir, en estados límites que impresionan con potencia los sentidos, haciendo que el registro perviva en el cuerpo de las víctimas a lo largo del tiempo. Así, se consideran los afectos del cuerpo en la guerra desde el ejercicio de la cenestesia y se aborda el fenómeno de la creación artística como una expresión de la misma. De manera que esta primera parte del capítulo pretende abrir el objeto de estudio que expone la guerra como suceso disruptivo y traumático que sucede en el espacio del cuerpo; y en tanto asunto central de la investigación, abre las consideraciones sobre el espacio de representación en el arte, iniciando en este capítulo por el planteamiento de la creación artística abordado desde la posguerra o el tiempo que acontece finalizada la contienda bélica.

La segunda parte del capítulo *El cuerpo en la guerra: proceso de afección y sanación*, subdividido en tres apartados: *La herida expuesta en Shirin Neshat*, *El objeto fracturado y la reparación ingeniosa*, y *El lugar para la curación en Doris Salcedo*. Aborda en primer lugar, la concepción del cuerpo como el territorio donde acontece la vida a través de dos instancias: la experiencia y la primitividad, y como estas constituyen el cuerpo cultural que a su vez determina y habilita las posibilidades en que el individuo se posiciona en el terreno del dolor. A continuación, se expone el marco que proporciona la guerra para que transite dicho cuerpo, este se establece en dos afecciones; por un lado, *la herida* que se aborda desde la concepción artística de Shirin Neshat; y por otro, *curar*, que contempla una analogía con los objetos fracturados y la reparación ingeniosa como forma de resignificarlos; se alude a la obra de Doris Salcedo y su sentido de reparación y dignificación de las víctimas para explicar la contribución del arte en procesos de curación desde su capacidad de afectación, esto sustentado desde el concepto de *afecto* que establece O'Sullivan y Massumi.

El **segundo capítulo** *Geometría del Sufrimiento: el cuerpo en riesgo*. En consonancia con el capítulo anterior esta sección continúa con el estudio de las afecciones que acontecen al cuerpo en el marco de guerra y en una delimitación más precisa pretende enunciar tres estados afectivos de la corporalidad; así en el

primer apartado *Miedo, dolor y violencia: marcos culturales y sociales de las afecciones del cuerpo*. Expone el relato del miedo en el cuerpo y sus dinámicas, también sus usos que corresponden a un fenómeno cultural por un lado, y por otro a un sentimiento limítrofe que surge, por ejemplo de la violencia o de la guerra, y en cualquier caso siempre remiten al cuerpo en riesgo. Así también, se consideran las disertaciones de Rosa Olivares acerca del contraste del miedo que es posible elegir y el que deviene de la emergencia del cuerpo. Respecto a la violencia, esta se enmarca en las ideas de Žižek que la explica necesariamente inserta en la cultura y en la sociedad. En cuanto al dolor, se parte de la idea de las disposiciones individuales del cuerpo y a través de las consideraciones de David Le Bretón, se advierte que este también se habilita en un marco dado por la cultura; de manera que se establece que el miedo y el dolor están orientados y gestionados en gran parte desde el medio cultural y social; a su vez se plantean los recursos para el alivio del dolor que tienen que ver directamente con la capacidad de afecto del cuerpo.

En el segundo apartado *Espacios de sonorización del conflicto: la crueldad del Arte Contemporáneo*. Se expone la concepción estética de Joseph Beuys, por la cual es necesario manifestar la herida y la vulnerabilidad para poder sanar; así mismo el análisis a la obra de este artista proporciona directrices para revisar la creación artística que discurre sobre guerra, y expandir el debate iniciado en el primer capítulo acerca de los espacios de representación en el arte; en este caso, el espacio que relata el cuerpo atravesando la experiencia del miedo, el dolor o la violencia. Para estructurar esta idea se acude a las nociones que expone Paul Virilio acerca del arte despiadado, el asesinato de los signos de la piedad artística, los procedimientos estéticos terroristas y la sonorización en el arte, y en contraposición *el silencio* como primer signo de la piedad artística.

En esta línea de la política del silencio se inscribe el artista Alfredo Jaar y sobre su obra y su quehacer artístico discurre el tercer apartado *Espacios de silencio y redención en el arte: Alfredo Jaar y la política del afecto*. Se alude a su obra sobre el genocidio de Ruanda titulada *The Rwanda Project*, para ostentar el lenguaje poético y la movilización de los afectos que subyacen en los espacios de

representación, y que genuinamente permiten al espectador acceder al espacio de silencio para pensar y aprender de la guerra.

El **tercer capítulo** titulado *Cartografías del Cuerpo: prolongar el cuerpo, traslapar la experiencia, seguir la línea de fuga*. En el primer apartado *El paisaje corporal: registros del cuerpo en el territorio*. A través del concepto de rizoma que expone Deleuze y Guattari se presenta la idea abierta y dinámica del mapa, en contraste al calco que representa una idea de reproducción y redundancia sin mayor estructura ni aporte. Se asocia la idea de mapa con el rizoma como estructura de la naturaleza que posee numerosas ramificaciones, conexiones y múltiples entradas; y así también la estructura del mapa puede vincularse a innumerables paisajes, puede diversificarse en sus componentes y soportes y en general su concepto puede conectarse con múltiples escenarios. Se acude a las observaciones de Brian Harley acerca del mapa como estructura cartográfica que actúa siempre en función de lo político y da cuenta del mundo social. A través de las premisas de este autor se introduce la distinción contemporánea del cuerpo que es calco y no mapa, es decir, un cuerpo que está apartado de la naturaleza, el cosmos y la comunidad, y por tal razón se percibe más bien como un ente de individuación; así también, bajo las premisas de David Le Breton se estudia la concepción comunitaria del cuerpo que participa de la cohesión social con otros cuerpos y en tanto deviene en mapa.

Se consideran algunas cartografías del cuerpo que se registra como mapa y por tanto puede originar múltiples imágenes. Se expone la idea de mapa a la luz del rizoma como una estructura que da cuenta de interacciones vitales y espacios vívidos, en contraposición a los mapas tradicionales de apariencia estática y limitada capacidad de exploración. También se alude al mapa como una estructura física y objeto sensorial con una capacidad de diálogo con el observador que se da desde el afecto, y en tal sentido se expone la mirada poética de Elizabeth Bishop que presenta un paisaje efectivo contenido en el objeto cartográfico cargado de afecto. A continuación, a través de la disposición humana por cartografiar el espacio se presenta el concepto de contracartografía, que se expresa por medio del mapa del país de la ternura y la estructura del país de la Cucaña.

Por su parte en el segundo apartado titulado *Espacios geográficos del cuerpo a través del Arte Contemporáneo: el cuerpo poético en Richard Long, los mapas afectivos en Francis Alÿs*. Con base en las observaciones de Henri Lefebvre se enuncia el espacio como prolongación del cuerpo y el cuerpo como extensión del cosmos, y en esta reciprocidad se establecen los mapas corporales que se actualizan y revelan a través del arte. En esta relación entre el cuerpo y el espacio se manifiestan significativos mapas como los que produce la Casa o la naturaleza, que en su estudio ayudan a la comprensión del cuerpo poético que hace patente el artista, para ilustrar esta tendencia se presenta la obra de Richard Long. Después, se expone la idea de mapa afectivo y asociada a esta, la estética de Francis Alÿs y sus cartografías corporales de la guerra.

Para cerrar el capítulo en el tercer apartado *Mapas de guerra: imágenes del cuerpo en conflicto*. Se citan testimonios recogidos en el texto de Svetlana Aleksíevich con el fin de poner de presente el cuerpo poético que transita la guerra y que alimenta las prácticas cartográficas, esto para develar los mapas corporales que se trazan en el espacio del conflicto; en este mismo esquema se plantea una revisión a lo que puede denominarse como paisaje bélico, y se señala la referencia constante a la naturaleza como un espacio que también es intervenido y fisurado por la guerra, pero que además es un ente que puede proporcionar consuelo y cuya tendencia es la permanencia y la restitución; y de esta manera se hace apertura a un tema que se tratará con mayor amplitud en el último capítulo, a saber: el espacio de la naturaleza y su poética.

El **cuarto capítulo** *Paisajes de la guerra y Dispositivos de afecto*. Siguiendo la línea de investigación pasa del estudio de una macroestructura como se podría entender el mapa, a delimitar un paisaje dentro de esa conformación; entonces este capítulo aborda *la ruina* y su poética brutal, también considera la palabra y su don como una herramienta de reparación para esta estructura. Así, el capítulo se configura a partir de la idea de que la guerra crea un paisaje, un paisaje de naturaleza bélica si se quiere, y este a su vez habilita ciertas estructuras vulnerables que pueden dar cuenta de un espacio que ha sido alterado, y en tanto se manifiesta como el opuesto al espacio que precede y que a su vez actúa como testimonio de la tragedia

En su primer apartado *La estética de la ruina: la catástrofe única*. A partir del postulado de Juhani Pallasma, en el que refiere a una “acción artística” de Peter Brook en la que intencionadamente genera una estructura ruinoso, y respecto a esta alude a un sentido emocional y contemplativo de tales estructuras; se plantea el estudio de la ruina, primero, se cuestiona como objeto artístico y de contemplación y la tendencia a su sublimación, y a continuación se enmarca en el ámbito que esta investigación propone como válido que es el del patrimonio incómodo, el de la arqueología de los conflictos armados y el de los paisajes arqueológicos bélicos. Se propone la revisión de la ruina desde el escenario real que la genera y bajo este contexto se expone su relación con el cuerpo y con el afecto. En este sentido se presenta su condición “bipolar” o su oscilación entre lo privado y lo público que la relaciona directamente con la Casa y con el hogar, conceptos que se revisan desde las premisas de Gaston Bachelard y Henri Lefebvre; también, en este ítem se acude a la interpretación de las intervenciones gráficas de Sasha Anisimova con respecto a la guerra Rusia – Ucrania, y a las piezas fotográficas de Rania Matar en el Líbano.

Entonces, la ruina es susceptible de perturbar la Casa como espacio doméstico y germen de lo que en un contexto más amplio es la conformación de las ciudades, y estas a su vez como entidades sociales y culturales que albergan en forma de objetos, monumentos y estructuras, la memoria histórica de un pueblo, también son objeto de la ruina que dentro de la contienda bélica devienen en objetivos específicos de guerra en el que recae una violencia premeditada. Bajo estas consideraciones se expone la ruina del patrimonio cultural, la guerra contra la cultura o la destrucción injustificada de bienes culturales, para explicar el argumento se citan las ideas de Raphael Lemkin y Paul Virilio. A continuación, se hace una distinción dentro del paisaje bélico entre la ruina que es originada por la destrucción y la que es producto de la descomposición y el abandono, que hace referencia a las superestructuras, piezas arquitectónicas que se relacionan con el pasado traumático y que son reconocidas como patrimonio incómodo dentro del paisaje. A partir de este reconocimiento se expone la obra del fotógrafo Martín Roemers; por una parte, algunas de sus series que registran ruinas de estructuras militares de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría, y por otra parte lo que se ha venido a llamar “ruinas humanas”, un devastador testimonio fotográfico del

poder de destrucción y aniquilación de la guerra en los cuerpos humanos. Por último en este apartado se expone la obra de Bleda y Rosa para citar otra identificación de la ruina en el contexto del paisaje de la guerra; esta es la ruina que aborda y complejiza el tiempo mediante la ausencia y lo descifra a través de un territorio y no únicamente a través de un objeto u artefacto, ni de un conjunto de estos; entonces generalmente se trata de una ruina tomada y contenida por el espacio de la naturaleza y que conforma un documento histórico que requiere una evocación sobre hechos o espacios históricos precisos.

El segundo apartado de este capítulo se titula *Los pequeños espacios y el afecto: el caso de la Casa Keret o la contradicción de la ruina*. Expone la configuración de los rincones o pequeños espacios, por una parte, como una extensión afectiva del cuerpo que a su vez irradia a la configuración de la casa o el hogar como espacio preferente de resguardo; y por otra parte, como espacio que contiene una imagen de urgencia y en el que se puede resguardar o replegar el cuerpo. Ambos sentidos remiten al espacio de la guerra, pues ciertamente se salvaguarda el cuerpo del peligro en espacios de refugio como el bunker, el túnel o los anexos, en contraste y detrimento con habitar el hogar. Entonces se presenta el caso de la Casa Keret como una pieza de arte que incorpora estas dos caracterizaciones, pero que además contiene un elemento de afecto que repara y actualiza el tiempo que la guerra quebrantó. La Casa Keret es un pequeño espacio emplazado entre dos edificios a manera de anexo, ubicada en un punto histórico álgido de Varsovia (Polonia), y erigida como instalación de arte y espacio de restitución a la memoria del pueblo judío. Para este fin se usa como vía de consecución la historia familiar del escritor israelí Etgar Keret, cuyas raíces se encuentran en el Holocausto judío; así la Casa Keret constituye un acto de restitución que contradice las directrices de la ruina y permite pensar los espacios bélicos desde el afecto.

El tercer y último apartado de este capítulo *La palabra como arma: marcos de reconocimiento, actos de proximidad*. Se enmarca en el postulado que la palabra y su uso configuran una poderosa arma para nombrar o invisibilizar; se plantea el concepto de la guerra asimétrica para establecer el uso de la palabra como arma de guerra en lo que se enuncia como resistencia pacífica, de tal manera que ante un fenómeno tan poderoso como la guerra los marcos de reconocimiento y los

actos de proximidad se proponen como procedimientos viables para contrarrestar los efectos de la guerra sobre las víctimas. Así, se recurre al concepto de Brian Massumi de ecología de prácticas como noción que acoge los hechos que desde el campo de acción de cada individuo se pueden efectuar para nutrir los marcos de reconocimientos y los actos de proximidad. En relación a estos conceptos se cita la obra de la artista Jenny Holzer y el colectivo de artistas Boa Mistura, que desde el campo de acción determinado de cada uno hacen uso de la palabra para formular discursos que tienden a la reflexión y al llamado de atención sobre sucesos que abordan el conflicto. Así, se considera la palabra como un artefacto de afecto capaz de reparar y en tanto, se puede entender que su uso efectivo dentro de los espacios de la guerra puede contribuir al entendimiento y el trato del concepto de la ruina en contextos sociales y culturales más amplios; esto al hilo del apartado anterior en el caso de la casa Keret, en el cual se expone como la palabra constituye un acto de reparación para las víctimas de la guerra, y como este gesto puede servir como herramienta de reparación para la ruina.

El **quinto capítulo** *Pervivencia y Retorno*. Como capítulo de cierre pretende en primer lugar, concluir el esquema circular de análisis que se ha aplicado, en el cual conceptualmente la *poética* y el *afecto* contienen al *cuerpo* que se mueve o desarrolla en el ámbito de *la guerra* a través de todas las afecciones y espacios referidos, y en este sentido tiene un inicio en el cuerpo y retorna al cuerpo, es decir el cuerpo como principio y como fin; y en segundo lugar ampliar el también, esquema rizomático que ha usado esta investigación para encontrar líneas de fuga, superposiciones, confluencias y múltiples entradas del objeto de estudio, susceptible de permanecer abierto para continuar sumando observaciones a esta investigación que expone un tema, que si se quiere siempre estará vigente, en tanto la guerra constituye un fenómeno permanente en la historia de la humanidad que pasa siempre por el cuerpo y por su espacio. Para tal fin se alude al arquetipo del espacio de la *naturaleza* y en consecuencia al análisis del concepto de *belleza*, como punto de llegada y convergencia de las especificaciones teóricas que han estructurado la investigación.

Así, el primer apartado *Los efectos de la guerra en lo vital*. Analiza la injerencia del conflicto en el equilibrio de la naturaleza como ecosistema y como manifestación

primigenia en el ser humano, y como esta tendencia que corrompe y altera los ciclos naturales de la vida es indicio del origen aniquilador y destructivo de la guerra. Al respecto plantea la problemática de cómo relacionarse y qué postura tomar frente al conflicto, para esto se recurre al postulado de *sintonía afectiva* que propone Brian Massumi y la idea de *duelo abierto* que expone Judith Butler. Por último y para traducir al lenguaje de la creación artística las consideraciones planteadas, se alude al artista Francis Alÿs y sus acciones artísticas.

El segundo apartado *La belleza perturbadora*. Establece una primera consideración acerca del fenómeno de la *belleza* en la guerra – que se ampliará en el apartado final de este capítulo – y que se analiza a través del concepto de pervivencia en la guerra. El argumento se establece por medio de la revisión del relato de Jean Genet, la obra escrita de Oriana Fallaci y el documental de animación de Ari Folman; los tres textos se ofrecen para considerar lo inútil y horripilante que es la guerra, pero también para nombrar su remanente como la capacidad de pervivir y como esta constituye una manifestación de lo que se puede interpretar como belleza en la guerra. A través de los postulados de Susan Sontag, se insta por el reconocimiento y la disposición por aprender como actos que hacen frente a las posturas de indiferencia hacia el conflicto, y como un modo para acercarse a entender el fenómeno de la guerra y hallar la belleza que habita en ella.

El tercer apartado *Retornar al jardín: naturaleza, afecto y reparación*. Propone la observación de la naturaleza en el marco de la guerra como un espacio que puede proporcionar alivio, consuelo y reparación. Se alude a testimonios de personas que transitaron la guerra y narran como el contenido de la naturaleza afectó significativamente su percepción y en general su vivencia dentro del conflicto, lo que se entiende como una impresión intensa de los sentidos, que bajo un análisis estético se puede asociar también a la belleza; entonces se establece un puente entre el afecto que proporciona la naturaleza y la belleza, al respecto se acude a las disertaciones de Ralph Waldo Emerson y Susan Sontag. Se amplía el estudio acerca del concepto de belleza, y a través de postulados de Henri Lefebvre y Waldo Emerson se refiere a la propiedad de *verdad* establecida en la

naturaleza, la cual hace de esta un espacio confiable de refugio y consuelo para el ser humano traspasado por la guerra.

Se cita a Francis Hallé y sus importantes observaciones sobre los bosques primarios y en especial sobre los árboles; así mismo se recurre al estudio de Teodor Ceric sobre los jardines como espacios vitales que pueden contribuir a procesos de restablecimiento en los individuos de los efectos de la guerra; para ampliar la revisión a este espacio de la naturaleza también se cita la voz de Rosa Olivares, y se exponen las ideas alrededor de los compilados vegetales de Rosa Luxemburgo. Se alude a la propiedad de cuestionar el tiempo de la naturaleza y al hilo de este concepto se refiere a la condición de efímero y permanente que subyace en esta. Al ampliar la temática del tiempo en la naturaleza se presenta la obra y concepción artística de Kader Attia y su conceptualización alrededor de la *reparación* en la cultura, en el arte, en la historia, en el cuerpo y por supuesto en la naturaleza como un principio constante. Para finalizar se exponen las consideraciones de Sue Stuart-Smith acerca del contacto con la naturaleza y su tendencia de restauración; y para cerrar el capítulo y la investigación se alude al trabajo del fotógrafo Don McCullin, haciendo alusión al sentido de reparación que también pervive y ha logrado trascender la obra de este artista. Toda la conceptualización trazada alrededor de la naturaleza pretende poner de presente y posicionar este espacio como lugar de retorno, así pues, desde la barbarie de la guerra, la naturaleza significa el espacio de afecto que traza el camino de retorno al hogar.

## 0.2 Hipótesis

La hipótesis fundamental que impulsa esta investigación considera que el *cuerpo* es la entidad esencial que transita en un escenario tan complejo como la *guerra*, por lo tanto, es susceptible de captar información vital del medio y de la experiencia, esta se trasmite o se comunica a través del *cuerpo poético* que en esencia revela lo consustancial y velado del conflicto, que expone lo no dicho y los acontecimientos aparentemente fútiles de la guerra. Desde tal perspectiva la *naturaleza* aporta un modelo primario con una poética propia a partir del cual atender y asimilar los tiempos convulsos del conflicto. Si la exposición de este planteamiento permea la manera en que los espectadores del conflicto se relacionan con este, es factible un cambio en la comprensión de los tiempos de la humanidad que se traduzca en la atención intencionada y el interés afectivo hacia el suceso de la guerra.

A su vez, este planteamiento y su interpretación se estudia a través de la disciplina del *arte*, como vía que justifica la aceptación del cuerpo como un ente posible de leer desde un lenguaje poético y de ser expresado a través de la práctica artística; así mismo las afecciones a las que está expuesto, los sucesos extremos, agónicos y de emergencia, bien sean individuales o colectivos que son susceptibles de ser evidenciados por los lenguajes artísticos, desde un espacio histórico, social y cultural pero también vital.

Así, para entender el papel del arte que se propone y la tendencia de acudir a la creación artística para elucidar el cuerpo en la guerra, bien sirve la reflexión de Francis Alÿs (2020) en el diario que produjo cuando fue invitado como artista de guerra en el frente de Mosul (Irak):

Hay algo peculiar en los tiempos que vivimos, conlleva una expectativa diferente del papel del artista. Cuando la estructura de una sociedad colapsa, cuando los políticos y los medios de comunicación han perdido todo crédito y el terror invade la vida cotidiana, la sociedad voltea hacia la cultura en busca de respuestas [...] ¿es el papel del artista revelar la identidad oculta de las cosas sin nombrarlas? O quizá nuestro trabajo solo sea ofrecer una perspectiva diferente sobre una

situación dada. En vez de cambiar el mundo, ¿desafiarlo? El arte puede abrir un espacio de esperanza en medio de la desesperanza. Paradójicamente a veces se necesita lo absurdo de la operación artística para introducir un poco de sensatez en una situación que parece haber dejado de tener sentido. (p. 13)

## 0.3 Objetivos

En consonancia con el planteamiento anterior, este trabajo de investigación se propone los siguientes:

### **Objetivo General**

Estudiar desde una dimensión poética y afectiva soportada en el Arte Contemporáneo y a través de expresiones de la práctica artística, algunas manifestaciones del cuerpo en el contexto del conflicto de la guerra; enunciando la observación de la naturaleza como un modelo orgánico y primario para analizar sus dinámicas; así mismo, instar a través de la exposición conceptual y artística del objeto de estudio, por la sintonía afectiva que contemplé la guerra como un fenómeno permanente que requiere la propuesta y consecución efectiva de acciones practicables desde el medio más próximo de cada individuo, que coadyuven a renovar el entendimiento y la atención sobre la guerra y sus víctimas.

### **Objetivos Específicos**

- 1) Formular un marco teórico asistido por el Arte Contemporáneo que permita la investigación y el análisis del objeto de estudio desde distintas disciplinas.
- 2) Exponer mediante un documento de investigación la articulación entre la teorización sobre el cuerpo poético y el acontecimiento de la guerra, la reflexión particular sobre los mismos y la creación artística que usa como motivo el cuerpo y/o el conflicto de la guerra.
- 3) Enunciar una teoría acerca del lenguaje del cuerpo en estado de conflicto, que evidencie los recursos de los que se vale esta entidad para comunicar su afectación vital y que le permiten la pervivencia y la reparación en estados extremos.

4) Aproximarse a determinados espacios, estructuras y artefactos que dispone la guerra como vías de despliegue de su realización, para estudiar a través del Arte Contemporáneo sus especificaciones e intervención en el cuerpo, en la cultura y en la historia.

4) Emplear el estudio de la naturaleza como un medio transversal para observar el tránsito del cuerpo en el conflicto, a su vez proponer su modelo vital como recurso para la visualización, el entendimiento y la reparación en la guerra.

5) posicionar el estudio, la atención y la reflexión sobre el conflicto de la guerra como acciones necesarias para entender y asumir una postura frente a los tiempos de la humanidad.

## 0.4 Metodología

Dirigir la atención hacia un fenómeno tan crítico como la guerra y referirse a él en cuanto constituye un acontecimiento álgido en la historia de la humanidad, supone delimitar minuciosamente el objeto de estudio entendiendo que, en primer lugar, la guerra es un vasto campo de estudio y en segundo lugar, que se ha estudiado asiduamente y desde múltiples disciplinas. Por lo tanto, establecer el enfoque de la presente investigación conllevó examinar desde el marco de la concepción artística, qué vertientes del conflicto de la guerra han sido poco estudiadas o qué enfoques no se han explorado con detenimiento o en conjunto; y por otra parte, ahondar en los intereses particulares y las inquietudes estéticas e intelectuales que provocan la atención en un fenómeno tan complejo.

De tal manera, se pudo establecer que desde la teoría y las disciplinas artísticas o que contemplan estas, existen estudios sobre el conflicto de la guerra generalmente sobre aspectos puntuales y delimitados por elementos constitutivos de la guerra, es decir, bien sea las causas, las consecuencias o los agentes que participan en el conflicto, y a partir de estos derivaciones o subtemas como por ejemplo: la memoria, la violencia, el duelo o la ausencia; en general, por ser la guerra un acontecimiento que abarca lo humano es susceptible de ser estudiado y evidenciado desde las disciplinas relacionadas con la cultura humana. Así, es posible afirmar que el carácter poético al que alude esta investigación ha sido ampliamente estudiado en el campo de las artes, sin embargo el noema que pretende abarcar como un sólo concepto no ha sido puesto de presente en ninguna investigación conocida. Esto se debe a que como se ha hecho mención, el tema de la guerra es sumamente amplio, así pues, las posibilidades de concentrar en una investigación variados rudimentos del conflicto para abordarlos y presentarlos como novedosos en un estudio, es posible.

Conforme a esto, primero se delimitó el campo de estudio y se estableció el objeto de estudio que comprende el cuerpo poético en la guerra; a continuación en una fase inicial o fase exploratoria se identificaron diversos enfoques para tratar con el tema de investigación desde el campo de las ciencias humanas y las artes; así, se

inició el proceso de estudio para lo cual en lo metodológico se aplicó el análisis documental que posibilitó la aproximación a textos teóricos para su comprensión desde distintos campos de reflexión y acción, diversos autores y estudiosos del tema como lo son: Svetlana Aleksíevich, David Le Breton, Rosa Olivares, Gaston Bachelard, Paul Virilio, Slavoj Žižek, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Henri Lefebvre, Francis Hallé, Susan Sontag, Simon O'Sullivan, Brian Massumi, Judith Butler, Víctor Fuenmayor, Jean Genet, Ralph Waldo Emerson, Sue Stuart-Smith, Teodor Ceric, entre otros.

Así mismo artistas o creadores en alguna de las disciplinas artísticas, como lo son: Francis Alÿs, Shirin Neshat, Doris Salcedo, Joseph Beuys, Alfredo Jaar, Richard Long, Rania Matar, Sasha Anisimova, Martin Roemers, Bleda y Rosa, Etgar Keret, Jenny Holzer, Boa Mistura, Ari Folman, Oriana Fallaci, Kader Attia y Don McCullin.

Además, se llevó a cabo una fase descriptiva que en lo procedimental implicó la aplicación del análisis discursivo a diversos textos, con particular referencia a los que atienden a la disertación sobre la guerra, el cuerpo y el espacio poético desde la perspectiva artística, histórica, sociológica y filosófica; también, conllevó la interpretación del objeto de estudio desde disciplinas como las artes plásticas, las artes visuales, el cine, la literatura y la poesía.

En cuanto a la fase explicativa el sistema de investigación aplicado fue: primero generar una hipótesis o idea a defender, después se utilizó un método de razonamiento inductivo – deductivo para examinar el objeto de estudio, y después para su comprensión e interpretación se aplicó un método de análisis – síntesis.

Así mismo, la observación y el análisis del objeto de estudio se complementó con la participación en eventos académicos en correspondencia con la temática de investigación, que expandieron y alimentaron significativamente el campo de estudio, siendo de capital importancia el *Seminario De la Función a la Resignificación de los Objetos Culturales: Reflexiones Interdisciplinarias en Torno a la Dualidad* (Cádiz, 2023); la *Ponencia Poética de la memoria: Como el arte evita el olvido y dignifica a las víctimas* (Granada, 2023); el *Seminario Inmigración y Refugio, Antes y Después de la Invasión de Ucrania* (Cádiz, 2022); el *Seminario La Nueva Geopolítica Europea y El Futuro del Orden Internacional* (Málaga, 2022); el

*Seminario Historia, Memoria y Memoria Histórica: Aprendizajes y Retos para un Avance Democrático* (Cádiz, 2021); la *Conferencia Imaginarios para el encuentro entre especies: Prácticas, estéticas, saberes* (Granada, 2021), la *Conferencia Presence of Black* impartida por Joan Fontcuberta (Granada, 2021), entre otros.

También es primordial mencionar la Estancia de Investigación realizada entre marzo y mayo de 2022 en la Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez de Santiago de Chile (Chile); que mediante el contacto y la comunicación con académicos e investigadores involucrados en líneas de investigación paralelas a esta investigación, la visita a Centros Históricos y de Memoria como Villa Grimaldi – Corporación parque por la paz: ex centro clandestino de detención, tortura y exterminio, y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos; ampliaron el marco teórico de la investigación y proporcionaron elementos conceptuales y discursivos en general sobre el objeto de estudio, y principalmente sobre el cuerpo que atraviesa la experiencia del miedo, el dolor y la violencia, y en este contexto es capaz de la pervivencia y la reparación a través del contacto con la naturaleza, todas estas temáticas abordadas en los capítulos tres y cinco de este documento.

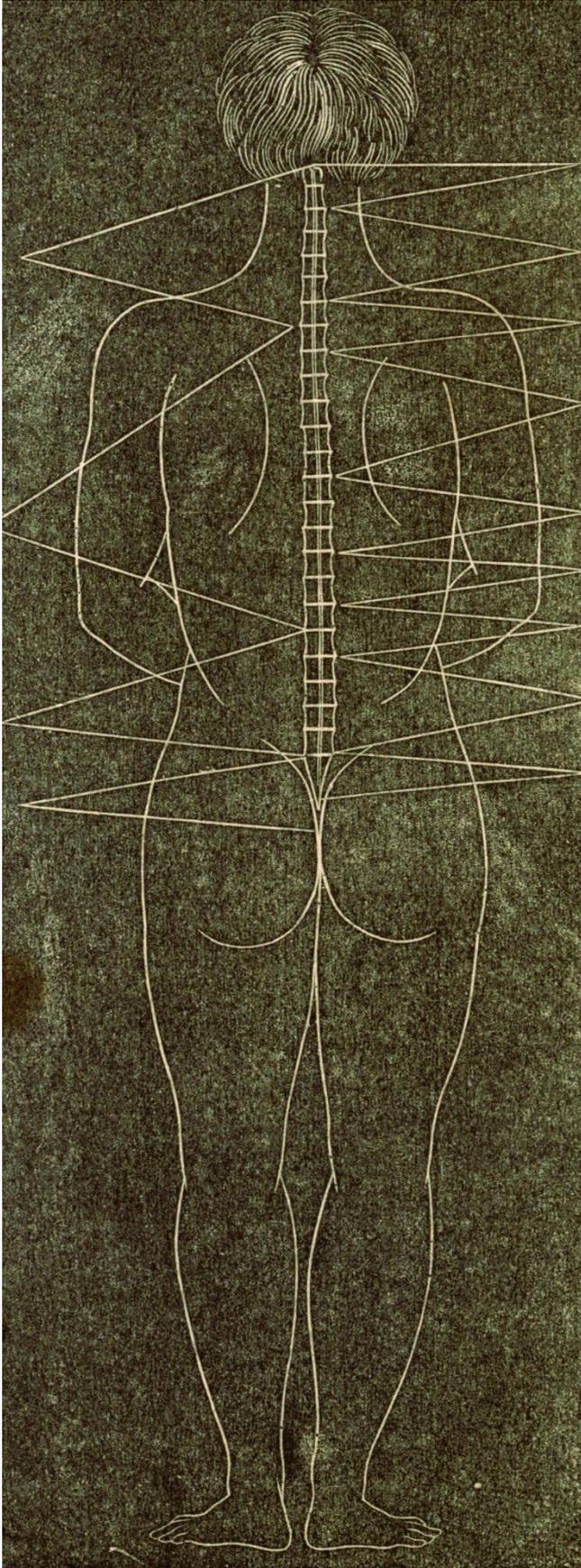
De tal manera este trabajo de investigación es un estudio de alcance explicativo y que se adscribe al paradigma cualitativo, que pretende proponer un enfoque para concebir e interpretar el conflicto de la guerra, su injerencia, trazo y efectos en el cuerpo y en los espacios físicos y abstractos que ocupa, y aportar una sincera reflexión crítica sobre los tiempos de la humanidad.



A veces, hacer algo poético puede volverse político  
y a veces, hacer algo político puede volverse poético

Francis Alÿs

# 1. CUERPO POÉTICO Y ESPACIO DE AFECTO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO



**Fig. 1.** Ilustración – Método mejorado para descubrir enfermedades a través del sistema nervioso. Extraído de "A treatise on anatomy, physiology and health" [Libro], por Wooster Beach, 1847, *BHL* <https://www.biodiversitylibrary.org/>. NOT\_IN\_COPYRIGHT.



## 1.1 SENTIR EL CUERPO Y PERCIBIR SUS LÍMITES

El espacio vivido y el espacio de representación en la práctica artística

Objeto límite, siervo y dueño del conocimiento.  
Lugar de dicha y desgracia,  
del presente, del pasado y del porvenir,  
lugar del espacio.  
Todo esto sólo tiene sentido en virtud suya.

Paul Valery

En una acción artística realizada por Francis Alÿs en octubre de 2020 titulada pasos prohibidos se le ve caminar por el techo de un bungaló, durante los minutos que dura la acción sólo se ve al artista recorriendo el espacio. En principio la imagen es difusa y poco a poco se hace nítida, hasta que al final del ejercicio es posible reconocer que Alÿs tiene los ojos vendados. Esta acción se puede entender de múltiples formas, sin embargo, hay una generalidad para todas ellas y es la lectura del cuerpo, pues este es el protagonista, es el que se pone en un escenario y el que ejecuta una acción. El artista pone en evidencia el cuerpo en peligro, habla de sus límites y de su fragilidad; la acción parece sencilla, a ojos de un desprevenido quizá carece de sentido, no obstante, una interpretación atenta puede revelar significativos conceptos para estudiar y entender lo que sucede en los límites del cuerpo.



**Fig. 2.** Fotograma de acción artística. Extraído de “Prohibited Steps” [Vídeo], por Francis Alÿs, 2020, *página web del artista* <https://francisalys.com/prohibited-steps/>. (CC) Francis Alÿs.

Francis Alÿs realizó esta obra durante el confinamiento por la pandemia, se lee al final de la pieza: “day 11 of quarantine”.

En un mundo en que el dominio técnico de los objetos naturales ha progresado tan rápidamente, ¿no es comprensible que la voluntad se sentir – y de sentirse – haga acto de presencia como una compensación que, al restablecer un equilibrio necesario, contribuye a nuestra supervivencia psíquica? (Starobinsky, 1992, p.370)

La anterior premisa bien puede servir como interpretación de la acción, entonces se puede decir que el artista buscaba sentir el cuerpo, percibir sus límites y para ello se priva del sentido de la vista como recurso para poner el cuerpo en riesgo y en un estado de constante alarma. Caminar para una gran mayoría de individuos resulta ser una acción constante, primordial y cotidiana, sin embargo se puede convertir en algo extraordinario si se adiciona un componente inusual. Los datos que proporciona la visión al sistema nervioso son más veloces y mucho mayores que los que puede ofrecer el oído o el tacto, así que privar al cuerpo de este sentido puede resultar un estado de intensa tensión y alarma. De tal manera Alÿs está desafiando el cuerpo y está poniendo de presente una dualidad existente entre el cuerpo cotidiano y el cuerpo en tensión.

La vida cotidiana es un refugio asegurado, el lugar de las coordenadas tranquilizadoras. Allí el sujeto se siente protegido en el seno de una trama sólida de hábitos, de rutinas que ha ido creando con el tiempo, de trayectos conocidos [...] En el sentimiento de seguridad que nace del carácter inteligible y familiar de lo cotidiano, el uso ordenado del cuerpo juega un rol esencial. El recorrido de rituales a lo largo del día debe su eficiencia a una arquitectura de gestos y de percepciones que están incorporados al sujeto [...] En la base de todos los rituales hay una disposición precisa del cuerpo. (Le Breton, 2021, p.151)

La ausencia de esa disposición precisa denota un cambio y esto es lo que señala el artista; al privar al cuerpo de la visión se altera el acto cotidiano, por lo tanto se provoca una modificación en las percepciones y las reacciones corporales, el cuerpo es empujado de los límites de lo cotidiano y como consecuencia está forzado a maniobrar en un dominio desconocido o poco transitado, así es abstraído de la invisibilidad que provoca lo cotidiano, pues como afirma Le Breton (2021) “Con las acciones diarias del hombre, el cuerpo se vuelve invisible, desaparece en el ritual de la repetición incesante de las mismas situaciones y en la familiaridad de las percepciones sensoriales” (p.152). Por lo tanto, al ser alejado de la repetición es desafiado, y en el ejercicio de acciones inusuales puede manifestarse como un *cuerpo nuevo* o un cuerpo dotado de una nueva pulsión.

Entonces, es acertado afirmar que la forma en que el individuo siente el cuerpo con mayor intensidad es en los límites, en los extremos; y en este estado se encuentra una paradoja del cuerpo, pues en la vivencia habitual el cuerpo no es necesariamente reconocido como palpitante o imprescindible, por lo menos no de forma consciente, pareciese que es en los casos de afectación extrema que el cuerpo deviene en vital y es visceralmente sentido. Es decir, no es habitual, por ejemplo, que una persona camine en reflexión profunda por las impresiones que le proporciona la mecánica del acto de desplazamiento, mientras ejecuta la tarea no está pensando en las sensaciones de sus muslos al deslizarse, como la columna vertebral interviene, como los brazos se sincronizan permitiendo el equilibrio y como todo esto además acontece armónicamente. Por el contrario en alguna circunstancia penosa para el cuerpo, resulta difícil acallar las emociones y es quizá cuando más requerido es; por ejemplo, en casos extremos de agotamiento

físico o moral, de hambre, de frío o de dolor, la dificultad radica en ignorar las sensaciones y los esfuerzos se concentran en apaciguar lo que el cuerpo grita.

Y en esta consideración es posible enmarcar el ejercicio que propone Francis Alÿs. El cuerpo empujado a un extremo precisa ser escuchado, pues si no fuese por la intensa atención a las sensaciones corporales el artista se precipitaría rápidamente al suelo. En este caso la escucha al cuerpo se convierte en un desafío de tipo performático pues se trata de una acción artística, pero en situaciones no elaboradas y que resultan violentas para el cuerpo, las manifestaciones del mismo no son estéticas ni placenteras, por el contrario y como ya se ha dicho, se revelan en una capa tan superficial de la realidad que la urgencia radica en acallarlas.

El esquema que declara el artista permite entender que el caminar bien puede ser un acto mecánico en el que apenas se percibe el cuerpo, o que al introducir una eventualidad o un gesto de alteración lo cotidiano se puede transformar en vital. Todo esto deja en evidencia que el acto de caminar no sólo se vale de un cuerpo físico, sino que también requiere un cuerpo que se impresiona en otros niveles de la percepción.



**Fig. 3.** Fotograma de acción artística. Extraído de "Prohibited Steps" [Video], por Francis Alÿs, 2020, *página web del artista* <https://francisalys.com/prohibited-steps/>. (CC) Francis Alÿs.

Este acto de *escuchar al cuerpo* que utiliza el artista para permanecer indemne, también se ha denominado como *cenestesia*, y de forma breve es definida como el conjunto de sensaciones internas o la capacidad para percibir los órganos internos; a lo largo de los tiempos también designada como tacto interior o *tactus intimus*, sentido interno o bien ha sido señalada como una forma de autonomía visceral, como la euforia de los sentidos y como uno de los datos primarios de toda existencia humana. En una definición más amplia Starobinsky (1992) refiere que “entendida como primera sensación vital, la cenestesia se podrá considerar fuente de toda vida psíquica en la medida que esta nace de las aferencias sensoriales” (p.357). Y desarrolla el concepto considerando:

En la cenestesia el alma es informada del estado del cuerpo y lo hace aparecer como propio: la cenestesia es el amor propio, el instinto, la sensibilidad general, “el residuo inexplorado (y tal vez inexplorable) de la vida sensible”. (Starobinsky citado por Musachi, 2012, p.19)

Entonces, se podría afirmar que en estados límites para el cuerpo es esta vitalidad la que lo impresiona y la que le proporciona una lectura aguda del mundo, de tal forma que la respuesta corpórea puede llevar a la pervivencia, puede permear la memoria corporal de forma permanente o crear lecturas indelebles en el cuerpo, es decir que por su grado de intensidad pueden permanecer en la memoria a lo largo del tiempo. Esto explica por qué es posible, por ejemplo, asociar los recuerdos o los lugares con un olor, un color o un sentimiento en particular.

Aleksiévich (2015) en su texto *La guerra no tiene rostro de mujer*, recoge múltiples testimonios de mujeres miembros del Ejército Rojo que sirvieron en la Segunda Guerra Mundial. En estos se puede hallar un aspecto común que resulta llamativo y no menor al considerar los afectos del cuerpo en la guerra desde la perspectiva de la cenestesia. Los testimonios refieren a la conmoción extrema de los sentidos, tal emoción les permitió recordar vívidamente tras décadas de atravesar la guerra los sonidos, los olores y los colores; este último aspecto en particular se encuentra citado reiteradas veces, la paleta es mínima, se reduce a dos colores y sin embargo pareciese que el conflicto bélico se puede narrar casi en su totalidad desde este elemento estético:

“¿Acaso las películas sobre la guerra pueden ser de color? Allí todo es negro. Tan solo la sangre es de otro color, solo la sangre es roja [...]” (p.29). “Todo estaba negro, humeante “(p.47). “Era un alemán muerto [...] Se había puesto negro [...]” (p.57). “Veíamos flotar los bloques de hielo de color rojo y negro con dos o tres alemanes, y un soldado ruso encima. Así morían [...]” (p.75). “El soldado que estaba haciendo guardia allí quedó calcinado. Era un trozo de carne negro [...]” (p.91). “La idea de morir en aquel cenagal era completamente detestable. En ese negro pantano.” (p.122). “Las quemaduras le cubrían todo el cuerpo. Estaba tendido en la cama, inmóvil, su rostro sin ojos era completamente negro” (p.148). “Los combates eran mortales. Un sitio letal [...] El agua y la tierra se volvieron de color rojo [...]” (p.54). “Cariño, han pasado cuarenta años, pero en mi casa no encontrarás nada de color rojo. ¡Desde la guerra, odio el rojo!” (p.11).

La alusión a la sangre es intensa, varias mujeres refieren como el color o el olor de la sangre después de sobrevivir la guerra y retomar la vida civil les resulta insoportable, al punto de obstruir sus actividades cotidianas y afectar permanentemente sus percepciones físicas.

Tamara Ivánovna Kuráeva, enfermera, expresa:

[...] Sin embargo, el olor a sangre [...] Nunca pude acostumbrarme al olor de la sangre [...] Después de la guerra encontré un empleo de partera en la sala de partos de un hospital, pero duró poco. Muy poco [...] Tengo alergia al olor de la sangre, mi organismo lo rechaza. Había visto tanta sangre en la guerra que ya no podía aguantar más. Mi organismo reventaba. Salí de la sala de partos en ambulancia. Sufrí una urticaria, me ahogaba. Una vez me confeccioné una blusa de una tela roja, me la puse y al día siguiente tenía manchas rojas por todos los brazos. Como ampollas. Mi organismo no aceptaba ni la tela de color rojo, ni las flores rojas, ¡ni hablar de rosas o claveles! Nada que fuese rojo, de color sangre [...] Ni siquiera ahora tengo nada rojo en mi casa [...] No lo encontrarás por mucho que lo busques. El color de la sangre humana es muy vivo, no he visto un color tan intenso ni en la naturaleza, ni en las obras de arte. (p.189)

Tamara Stepánovna Umniáguina, cabo mayor de Guardia, técnica sanitaria:

Después de la guerra, pasé varios años sin poder quitarme de encima el olor a sangre, me persiguió durante mucho, mucho tiempo. Lavaba la ropa y percibía ese olor, preparaba la comida y otra vez lo percibía. Alguien me regaló una blusa de color rojo, en aquel momento era una cosa muy especial, casi no había telas, pero no me la ponía porque era roja. Era incapaz de aceptar ese color. No podía hacer la compra. No soportaba entrar en la sección de carne [...]. Cuando el sol lo calentaba todo: los árboles, los edificios, el asfalto, todo eso olía, todo me olía a sangre. ¡Comiese lo que comiese, no lograba deshacerme de ese olor! Incluso cambiando las sábanas, me parecía que la ropa limpia olía a sangre [...] (p.195)

Es la impresión de los sentidos lo que considera la cenestesia, de acuerdo a su intensidad y al medio en que el cuerpo se vea afectado será su permanencia. Para un gran número de damnificados por la guerra las secuelas son indelebles, múltiples testimonios indican que el cuerpo sufre a destiempo y que recuperar la vitalidad y la salud, conlleva innumerables esfuerzos pues se trata de una experiencia nunca concluida. Cada víctima que en esta medida ha aportado su cuerpo al conflicto, bien debe entender en la propia carne las palabras que Homero refería respecto a la guerra: “Es maligna, funesta, miserable, lamentable, destructiva, letal e incluso llena de lágrimas”.

Ahora bien, otro ámbito susceptible de estudiar las sensaciones orgánicas provee una descripción desde la creación artística, la cual explica como el arte comienza por ser un fenómeno de cenestesia o euforia de los sentidos:

La Cenestesia es un proceso mediante el cual el arte se manifiesta, expresa y se valúa. Sin esta euforia el fenómeno artístico no tiene lugar. Así se explica que, en una expresión artística predomine la euforia visual, en otra la auditiva, etc., según el sentido que el autor tenga más desarrollado. Supeditadas necesariamente a los sentidos están las necesidades y demás elementos de la euforia (cultura, herencia, medio). Unos artistas exprésanse gustativamente, otros por el tacto, otros por el erotismo y otros más por los gustos y por los sueños. Las variantes de los artistas: su evolución responde perfectamente a y de cómo la realidad penetra, azuza e impresiona sus sentidos. (Graiver,1962, pp.135,136)

Así, es posible referir a la creación artística como una manifestación corporal dada por la impresión extrema de los sentidos. Es el cuerpo el que inexorable participa

en toda actividad de creación, el cuerpo en su unidad, entendiendo este no sólo como un ente físico sino también desde su dimensión psíquica y afectiva, como bien lo explica Starobinsky (1992) citando a Paul Valery:

“Al final del espíritu, el cuerpo. Pero al final del cuerpo, el espíritu” Esta doble trayectoria supone un recorrido circular. Pues el cuerpo no es sólo aquello de donde procede el pensamiento, sino que, además, acompaña a este y se propone a él en cuanto objeto. (p.376)

En esa geometría recíproca e indisoluble en la que se halla la creación artística como manifestación del ímpetu de los sentidos, también se halla la dureza y los excesos del conflicto; es posible aludir a estas dos estancias, no porque exista una correspondencia o un paralelismo manifiesto entre ellas, es más bien porque deliberadamente se pueden señalar estas dos afectaciones por pertenecer a estados intensos de lo corporal que interesan esencialmente a esta investigación. Entonces, por una parte, la creación artística precisa de algún tipo de exaltación corpórea, sin esta, como ya se ha puesto de presente, el cuerpo estaría directamente en el margen de lo cotidiano; por otra parte el cuerpo que transita el conflicto de la guerra, atraviesa las condiciones más desmesuradas a las que se puede someter el cuerpo, pero a diferencia del estado de ímpetu por la creación, en este caso no es espontáneo o placentero; sin embargo esta idea permite concebir que todo deviene en el cuerpo y en ese mismo supuesto geométrico, José Saramago (1998) en su novela Memorial del Convento apunta: “tanto está sufriendo quien goza como está gozando quien sufre, por eso no van a dar a Roma todos los caminos, sino al cuerpo” (p.55).

Resulta inquietante cómo la mayoría de los relatos sobre la guerra recaen sobre el cuerpo, aun cuando el objetivo sea tratar un tema político, social, cultural o de otra índole, siempre devienen en el cuerpo. Esto claramente se debe a que al referirse al conflicto bélico es necesario hablar de heridos, de violencia, de hambre, de desastres, de sangre; aun cuando se habla de victoria, todo sucede en el cuerpo.

El cuerpo y sus características particulares son evidencia de la condición de ser humano, y en la guerra la tendencia es despojar al individuo de tal condición, sustraer de él todo aquello que lo dignifica. Paulatinamente el cuerpo es arrebatado de su vitalidad y como último estadio de este proceso permanece la

carne, sufriente, que aun cuando le quitan la vida es lo que prevalece como testimonio de lo humano, generalmente desdibujado pero indeleble por aparatos resonantes de su humanidad. El nombre y la impronta única de vida que contenía esa carne seguramente trascenderán a través de la capacidad de evocación y del ejercicio de la memoria de otros; esto es la capacidad de afectación del cuerpo, un tipo de vitalidad que le permite manifestarse y subsistir en la existencia.

Si la carne no muere, si el cuerpo pervive la guerra, aun así, la experiencia continua en el cuerpo. Frecuentemente se trata de una experiencia que desborda los sentidos y resulta incomprensible para el mismo que habita el cuerpo. Parte del relato de *Elena Ivánovna Báбина*, soldado del dispositivo militarizado de seguridad para el Ejército soviético en la Segunda Guerra Mundial, dice:

No tenía miedo, no lo sentía. Lo juro. Solo después de los ataques aéreos más feroces me daban como pinchazos en una muela. Tampoco me duraba mucho. A día de hoy seguiría considerándome muy valiente si poco tiempo después de la guerra no hubiera tenido que acudir a un montón de médicos por dolores constantes, inaguantables, y del todo incomprensibles, en múltiples zonas del cuerpo. El neurólogo, un especialista con muchísima experiencia, se quedó atónito al saber cuántos años tenía.

—¡Solo tiene veinticuatro años y ya ha logrado destruir todo su sistema nervioso vegetativo! ¿Cómo piensa vivir?

Le respondía que pensaba vivir bien. Por encima de todo ¡estaba viva! ¡Había anhelado tanto sobrevivir a la guerra! Y bien, es cierto, no había muerto, pero llevaba pocos meses vividos de posguerra cuando se me hincharon las articulaciones, el brazo derecho empezó a dolerme horrores y no me respondía, me empeoró la vista, tuve riñón flotante y el hígado desplazado, y, como pronto supe, tenía el sistema nervioso vegetativo completamente destrozado. (Aleksiévich, 2015, pp.116,117)

Ciertamente la guerra ocurre en el cuerpo, siempre en el cuerpo y se ha de acentuar que el cuerpo es propio. En este sentido la guerra se recorre de forma individual, y de algún modo dentro del conflicto subsiste para el individuo un escenario que es privado e íntimo, por el cual la experiencia del conflicto resulta inalienable. Entonces, así como se alude al conflicto bélico de forma colectiva,

generalizando sobre los cuerpos y delimitando puntualmente los espacios de tiempo, también es preciso referirse al conflicto de forma individual y en lapsos de tiempo que se extienden indefinidamente. Afirma Robert Antelme (2001) que en la guerra el ejercicio de sobrevivir es un combate que se libra de forma individual y que incluso la solidaridad es un asunto individual.

En 2016 Francis Alÿs fue invitado como *artista de guerra* al frente de Mosul (Irak), allí acompañó al ejército Kurdo durante nueve días y produjo un diario en el que narra sus vivencias y sus procesos creativos, un apartado de éste se denomina "sintomatología del artista de guerra". Es notorio como todos los indicios descritos en el texto apuntan al cuerpo, a pesar de estar en ese lugar para registrar por medio de alguna manifestación artística los sucesos que ocurrían a un conjunto de personas en un escenario común, álgido y dramático, el artista comunica la experiencia desde su unicidad, desde su corporalidad y sus afecciones particulares, así refiere:

Excitación intelectual y neurológica, todos los sentidos en alerta/ urgencia por registrar cada detalle del momento/ espacio mental hiperactivo, en el que los elementos más dispares se conectan/ estado de total sumisión al flujo de eventos, lo absorbo como una esponja/ duermo como un tronco a pesar de los bombardeos ininterrumpidos. (Alÿs, 2020, p.10)

Por lo cual se podría entender que para hablar de lo comunal primero hay que pasar por el cuerpo individual, por la sensación visceral, esa que comunica la cenestesia. Una descripción tan vehemente como la que Alÿs refiere, únicamente puede ser comunicada por vía de esa sensación vital. En esta situación se requería esa manifestación, es decir, el relatar qué pasaba en el cuerpo mientras se atravesaba el conflicto, finalmente el artista estaba allí para eso, entonces su discurso bien puede contemplarse como parte de una creación artística. Alÿs (2020) se cuestiona este aspecto, se pregunta:

¿Qué sentido tiene crear arte mientras se están destruyendo Nimrud y Palmira? Si la lógica de ISIS es "destruir para existir", ¿debemos crear para sobrevivir?, ¿es el arte una vía de supervivencia para transitar la catástrofe de la guerra?, ¿vivimos porque narramos? (p.10)



Fig. 4. Fotogramas de acción artística. Extraído de “Color Matching” [Vídeo], por Francis Alÿs, 2016, *página web del artista* <https://francisalys.com/color-matching/>. (CC) Francis Alÿs.

Una respuesta casi definitiva indica que ciertamente la manifestación creativa, si es posible acceder a ella, puede anclar el cuerpo en la pervivencia. Así mismo, que la exaltación estética de los sentidos en un medio hostil, puede ayudar a sosegar el ánimo abatido e incorporar una novedad para el espíritu. Es preciso explicar que la referencia a algún tipo de experiencia estética dentro del marco del campo de batalla, no se refiere a una práctica artística como tal, sino a la capacidad de afecto de alguna manifestación susceptible de ser adquirida o vivida por un individuo.

Nuevamente los testimonios de mujeres que atravesaron la guerra recogidos por Aleksiéovich (2015) sirven para explicar esto. Una de ellas refiere como se negó a ser relevada de la guardia en la madrugada: “Estaba dispuesta a estar allí toda la noche, hasta el amanecer, con tal de poder oír a los pájaros” (p.47). Otra afirma: “¿Sabe lo preciosos que resultan los amaneceres en la guerra? Antes de un combate [...] Los observas y estás segura: ese podría ser el último. La tierra es tan bella [...] Y el aire [...] Y el sol” (p.129). Son numerosos los testimonios que refieren a la naturaleza como medio que eleva los sentidos, pero existen otros en los que ese elemento de conmoción es quizá un objeto que antes de la guerra resultaba cotidiano: unos pendientes, un vestido, un sombrero, un olor: “Abrí la polvera y aquel olor a polvos, en plena noche, cuando alrededor solo había disparos, y explotaban los proyectiles [...] Era algo tan [...] Incluso ahora se me llenan los ojos de lágrimas” (p.126). “Con nosotras estaba una chica de Moscú [...] La condecoraron con la Medalla al Valor y le dieron permiso para ir a casa unos días. Cuando regresó, la olfateábamos. Literalmente: hacíamos cola para olerla, decían que olía a casa” (p.69).

En general, se trata de señalar las vías por las que las manifestaciones estéticas pueden afectar el cuerpo, y en este sentido proponer una contradicción a la lógica de ISIS en la que reflexiona Alÿs, una afirmación del acto creativo en las dimensiones más catástroficas del ser humano. Ahora bien, a la valiosa pregunta de ¿vivimos porque narramos? Barthes (1985) ofrece una impecable respuesta: “definitivamente, para dar cuenta de este mundo, de lo sutil y de lo frágil que es el cuerpo humano, para mí sólo existe la literatura” (p.7).

Por otro lado, está el sentido de la creación artística abordado desde la posguerra y cómo ésta puede relatar el cuerpo en estados límite. Necesariamente la vía para este fin es la expresión que tiende a la memoria permanente, que evidencia y confronta el pasado trágico como testimonio de la capacidad de crueldad y atrocidad de la especie humana, que expone la guerra en los límites asequibles lejos de la ficción y las narraciones espurias que la vinculan con héroes y con coraje. No hay que olvidar que tratar con la guerra es tratar con las *fronteras del espíritu*, por lo tanto, todo arte ha de estar en los límites del mismo y de la propia representación; además, se requiere un énfasis en las víctimas, es decir, las manifestaciones artísticas deben propender hacia la memoria y la reparación de los caídos; la obligación del arte de posguerra debe ser salvaguardar el testimonio del conflicto, debe ejercer como memorial y práctica contra el olvido. En este contexto refiere Adorno (1984), que el compromiso esencial del arte debe ser ponerse al servicio de la representación del sufrimiento injusto de millones de personas; a su vez, explica cómo el sujeto poético puede originar expresiones artísticas solamente cuando se vincula a una experiencia universal compartida. Es decir, que la creación artística debe estar sujeta a la vivencia corporal individual que se integra y recorre conscientemente una experiencia colectiva, por lo tanto participa de una *sintonía afectiva* (concepto que expresa Brian Massumi y que se expone en el apartado 5.1).

Refiriéndose a El Holocausto, expone Fernández López (2006):

No es extraño, pues, desde la perspectiva de los supervivientes escritores y testigos, al igual que para todos aquellos intelectuales que valoran Auschwitz como un acontecimiento de profundas implicaciones éticas, filosóficas y políticas, que se apele como exigencia a una “correcta representación”, que sirva al propósito de la verdad y la memoria, sugiriéndose que hay límites que “deberían no ser pero son fácilmente transgredidos”. Sin embargo, delimitar las características de dicha “trasgresión”, parece representar un problema mucho más intratable de lo que las definiciones al uso nos permiten dilucidar. (p.5)

Esto indica lo complejo que resulta discurrir sobre las formas de representación de la guerra que obedece entre otras causas, a la homogeneización del relato que intuye los acontecimientos y por lo tanto el afecto del cuerpo que vive o ha pervivido el conflicto. Señalar el cuerpo ajeno ha devenido en asemejar las

experiencias, suponer que un cuerpo – como todos los cuerpos – que pasa por la dificultad resulta equivalente o similar a un cuerpo que transita la guerra. Bajo esta creencia ha actuado la cultura en el campo de representación y de tal manera ha unificado las experiencias, las ha banalizado y se ha limitado a reproducir numerables clichés. Así se obvia la dualidad entre la vida y la muerte que permea diariamente el conflicto, y que únicamente conocen las víctimas dentro de una cotidianidad desmesurada que no obedece a ningún referente con el que pueda contar un civil. Al respecto recoge en su testimonio Antelme (2001):

La muerte existía aquí codo a codo con la vida, pero a cada segundo. La chimenea del crematorio humeaba al lado de la de la cocina. Antes de que llegásemos aquí había habido huesos de muertos en la sopa de los vivos, y el oro de la boca de los muertos y el pan de los vivos se intercambiaba desde hacía largo tiempo. La muerte estaba formidablemente adiestrada dentro del circuito de la vida cotidiana. (p.20)

Quizá los únicos individuos autorizados para hablar con propiedad acerca del cuerpo en el conflicto bélico, son los que lo viven o lo han pervivido. Los estudios e investigaciones que se pueden realizar son someros acercamientos, que sin duda deben contar como primera fuente con el testimonio de los seres humanos que han aportado su cuerpo a la guerra. De tal manera, resulta efectivo apelar a la poética del cuerpo como una vía para la escucha consiente, que a través de un elemento estético como la cenestesia puede revelar el afecto del cuerpo en estados de emergencia como la violencia, el miedo o el duelo.

Así, al cuerpo que atraviesa o ha pervivido la guerra le asiste una configuración vital para recorrer tal estado de disrupción, además de la cenestesia existen otros elementos susceptibles de ser estudiados, a continuación se considerarán algunos discursos corporales y algunas afecciones del cuerpo dentro de este marco.



## 1.2 EL CUERPO EN LA GUERRA

Proceso de afección y sanación

La guerra rasga, desgarr.  
La guerra rompe, destripa.  
La guerra abrasa.  
La guerra desmembra.  
La guerra arruina.

Susan Sontang

Nombrar el cuerpo es infinito. No existe una descripción definitiva, puntual y única para expresar lo qué es el cuerpo. Vehículo, lienzo, territorio, catalizador, canal, fuerza, contenedor, movilizador, objeto, carne, antena, instrumento, etc. Si se quiere la lista es interminable pues como tantos designios existen para el cuerpo, tantos poseedores para estos. Independiente de la concepción que se tenga acerca de este ente, existe un término por el que todo cuerpo atraviesa y es *la experiencia*; los devenires de la vida misma desde el nacimiento hasta la muerte suceden en el cuerpo configurando así las experiencias que son las que construyen la identidad corporal de cada individuo.

Junto con la experiencia existe otro fundamento que habita en todo cuerpo, este es innato y de distinta naturaleza que la experiencia, pues esta última fluctúa con las circunstancias y el cuerpo transita por la misma, depende de factores externos, no se posee desde el nacimiento y se adquiere más bien. En contraste, *La primitividad* proviene del origen, es una raíz, un pulso, una latencia en cada ser humano, no puede ser modificada y es la que configura *el cuerpo cultural*.

Víctor Fuenmayor (1999), Doctor en semiología, teórico de la danza e investigador de técnicas corporales, explica el concepto de primitividad desde la danza que es su especialidad, así, asegura que la fuente de esta se encuentra en el movimiento y tiene que ver directamente con las etapas pre-verbales, con los primeros contactos con el cuerpo de la madre, con la melodía de la lengua materna, con el ritmo de la propia energía de cada individuo, con el pensamiento mágico de cada comunidad y con la historia afectiva del cuerpo.

El cuerpo está en los espacios de vivencias interiores y exteriores, en las calles, en la cotidianidad, en las ceremonias, en las fiestas y ritos, en las artes [...] Se trata exactamente de un punto insituable, donde el sujeto siente la implicación entre el cuerpo y los lenguajes, como si la historia personal y afectiva, la lengua materna y los lenguajes artísticos habitaran la unidad sensible y cinestésica.

(Fuenmayor, 1999, p. 49)

Fuenmayor aplica el concepto de primitividad a la danza, pues al ser un hombre que empezó a formarse en esta disciplina a los 30 años – cuando se recomienda que la práctica debe iniciarse a una menor edad – fue el encuentro con esta expresión lo que le permitió desarrollar una técnica corporal para el aprendizaje a cualquier edad. Al hacer consciente el cuerpo primitivo y usar todos sus impulsos y energía se logra liberar el cuerpo de la obra, que él lo define como un cuerpo de despliegue de la percepción interna que parece estar presente tanto en las abstracciones como en las figuraciones.

Para este artista los conceptos corporales de *la experiencia* y de *la primitividad* se manifiestan significativamente en un hecho puntual a través de la danza, sin embargo poner de presente este caso sirve para identificar que ambos conceptos son capaces de acontecer en cualquier cuerpo, son reales y si se exteriorizan conscientemente pueden configurar una vivencia reveladora. Esto expone al cuerpo como aquel en el que todo acontece, es decir, la vida misma y la historia, y en tanto, es susceptible de ser afectado, marcado o herido.

En la manera como se asumen las afecciones corporales participa precisamente *la primitividad* como vehículo de manifestación. El ser en esta esfera de lo corporal está integrado por lo ancestral y por el pensamiento mágico de la comunidad a la que pertenece, por diversas costumbres y el entorno social y cultural que le rodea.

Pareciese que al hablar de lo ancestral o el pensamiento mágico se está haciendo referencia a comunidades muy precisas y que están ciertamente ligadas a la religión o a ritos y costumbres específicos; sin embargo, estas características atañen a toda cultura, en algunas se hace presente de forma velada, en otras es manifiesta.

En el pacífico colombiano como parte del rico folklore musical de esta zona existen los cantos de Alabaos, Gualíes y Levantamiento de Tumbas que hacen parte de los ritos fúnebres de esta comunidad en la cual la muerte no siempre es sinónimo de llanto. Se canta, se baila, se llora también, pero la muerte tiene una connotación distinta a la de otras zonas del país en las que los rituales de velorio son silentes y de carácter muy formal. Así, cada comunidad posee convenciones concretas para asumir la vida y la muerte, para lidiar con la pérdida y las heridas. Comunidades en las que se venera la muerte, en otras se celebra la vida.

Bajo esta configuración cada individuo es poseedor de una *primitividad* que le asiste a posicionarse en el terreno del dolor. Esta primitividad es un indicio de que aunque el cuerpo es un territorio individual, a su vez hace parte de una configuración más amplia y es producto de un constructo cultural y social. Así lo refiere Judith Butler (2009) en su análisis sobre el cuerpo en la guerra:

No es posible definir primero la ontología del cuerpo y referirnos después a las significaciones sociales que asume el cuerpo. Antes bien, ser un cuerpo es estar expuesto a un modelado y a una forma de carácter social, y eso es lo que hace que la ontología del cuerpo sea una ontología social. (p.15)

Entonces el cuerpo es primitivo, cultural, social y político y como este se asume frente al dolor también conlleva esta carga. El dolor como concepto es extenso, y más adelante se expondrá ampliamente, sin embargo y para este análisis puntual será reducido al ámbito de lo psíquico sin exclusión del ámbito físico, más bien entendiendo que este último ámbito trasciende por el primero, y que aunque el dolor es parte de la experiencia de vivir existen situaciones que lo acentúan como es el caso del escenario que atañe la presente disertación, es decir *la guerra*.

Es importante pensar en la noción de *guerra* no solamente desde la acepción que generalmente se tiene de esta como un fenómeno de orden mundial, sino también,

como ese fenómeno violento que arremete en lo privado, en lo íntimo, en lo cotidiano de cada ser; por lo cual es posible decir que existen las guerras de orden mundial pero también las guerras personales, las de orden privado, las de los mundos interiores e íntimos que a su vez repercuten y retumban en el orden familiar, social y público.

Desde esta perspectiva, un aspecto trascendental por revisar son los efectos de la guerra en el cuerpo; pues este soporte es el que como carne y portador de cargas afectivas, culturales y sociales sufre la guerra y transita por este ámbito bien sea con heridas, en duelo, con cicatrices o sanando. Es el marco que proporciona la guerra



### 1.2.1 LA HERIDA EXPUESTA EN SHIRIN NESHAT



Fig. 5. Ilustración de una herida. Extraído de "The depths of a wound" [Ilustración], por Fritz Kahn, 1943, Codex 99 <http://www.codex99.com/index.html>. CC BY 4.0.



**Fig. 6.** Fotograma de videoinstalación. Extraído de “Turbulent Series” [Fotografía], por Shirin Neshat, 1999, *Public Delivery* <https://publicdelivery.org/shirin-neshat-the-rapture/>

El cuerpo inserto en las dinámicas de la guerra es un panorama muy vasto, un estudio más reducido de este aspecto recae en la herida, que en su sentido semántico hace referencia a lo corporal o anímico, a impresionar alguno de los sentidos o alguna facultad psíquica, y en su sentido etimológico a golpear, cortar y perforar. La herida es la evidencia de un daño.

Shirin Neshat artista de nacionalidad iraní, profesa la raíz de su origen desde el arte cultural, social y sobre todo políticamente comprometido como ella misma lo afirma. Su labor artística no es ajena a su comunidad, su mirada de la Revolución Islámica está presente en cada una de sus piezas. Tras doce años de vivir en Estados Unidos la artista regresa de visita a Irán, su patria, para encontrarla transformada e irreconocible, un país posrevolucionario con la imposición política del islam. Este hecho provoca que su fuerza de creación se dirija a enunciar el conflicto desde diferentes flancos: desde la insolente mirada de occidente a su cultura e identidad y desde la batalla que supone el régimen y el gobierno iraní.

Neshat entiende que su papel como artista es medular en el discurso cultural, político y social en Irán; los motivos de sus obras persistentemente procuran movilizar, provocar e inspirar a sus compatriotas, a la vez que inquietan y cuestionan la percepción de otros espectadores. Su arte pretende trascender la religión, la política y el feminismo; la Revolución Islámica y la mujer iraní como personificación de la transformación política, como campo de batalla retórico e ideológico son sus motivos principales de denuncia y creación.

No sólo las otras mujeres, sus coterráneas, suponen su impulso creador, ella misma y sus interrogantes vitales frente al conflicto dialogan en su obra, es el vínculo de estos motivos los que engendran su creación artística; así se identifica como vocera de las mujeres iraníes y asegura que la voz de estas le sirve para encontrar la suya.

Sin embargo, su ímpetu de creación se da en el exilio lejos de su país Irán. Al contemplar su obra se hace manifiesta la nostalgia por su patria, como una herida intrínseca está allí. Neshat refiere la dificultad que representa ser mujer iraní tanto si se vive en el territorio como si se vive en el exilio, esto último supone afrontar la separación de los seres queridos y el sentimiento de nostalgia, que ciertamente desde la etimología de la palabra se refiere al dolor por la imposibilidad del regreso.

Entonces, la circunstancia del exilio puede configurar una herida visible en la obra de Shirin Neshat. El añorar estar en un lugar y no conseguirlo, el recuerdo y la búsqueda de sostener el vínculo con su país de origen, ella lo expresa así: “soy una artista nómada. Trabajo en Marruecos, en Turquía, voy a todas las partes pretendiendo que estoy en Irán” (TED, 2010, 05m39s).

De tal manera, la concepción del paisaje es un concepto importante en la obra audiovisual de la artista. Particularmente para la videoinstalación *Tooba* de 2002, Neshat narra cómo desde el origen de la idea, en la cual la figura de la mujer y la figura del árbol eran fundamentales, pensó en Irán, quería producirlo allí, sin embargo, por diversas circunstancias debió buscar otra locación. Recorrió Oaxaca - México buscando un paisaje similar al iraní, buscando un árbol, pues como

elemento primario de la obra debía ser específicamente acorde con la alegoría que había de encarnar. Tooba es el árbol del paraíso del Corán.

En la pieza audiovisual una mujer se funde en el árbol sagrado, su rostro con los ojos cerrados trasmite reposo y llaman a la contemplación del espectador. La obra en general reúne toda una poética establecida desde los elementos que se combinan: el paisaje y sus detalles, los colores, el sonido; y aunque claramente hay referencias religiosas específicas del islam, la pieza es capaz de dialogar con la espiritualidad de cualquiera que la contemple, resultando así una pieza que trasciende el espacio de la percepción.

La artista frecuentemente trabaja con la proyección simultánea de dos imágenes en una misma pantalla, a través de este recurso narrativo revisa el concepto de fragmentación y aborda tensiones estéticas, conceptuales e ideológicas en las cuales procura comprometer al espectador. Sucede que en las videoinstalaciones *Rapture* (1998) y *Turbulent* (1999), la persona que observa puede no identificar la situación planteada, sin embargo y de repente se ve inmersa en ella, advierte que se encuentra en un proscenio presenciando una escena de canto o participando como observador, o inesperadamente pasa a ser observado por una multitud de mujeres y hombres que no dicen nada, sólo le observan como esperando a que reaccione o quizá tome partido; es la atmosfera que crea la artista, un espacio simbólico que no compromete la autenticidad ni el significado originario de la pieza, más bien comunica desde la identidad humana, incita a pensar en el acontecimiento planteado y a retomarlo sobre el hecho real que narra o a dimensionarlo a una esfera personal, en todo caso convoca a la reflexión desde la naturaleza humana universal.

La obra de Shirin Neshat ha evolucionado con el tiempo; en principio manifestaba el conflicto histórico, cultural, sociopolítico y la herida latente por la separación de su cultura; más adelante aún con este motivo pero con una gran carga poética y filosófica que revela sosiego y una relación más íntima con la herida, su creación se extendió a un espacio más místico; de tal forma que es posible hablar respecto a su obra como un trabajo que trasciende en el espacio y en el tiempo, de una espiritualidad manifiesta que aboga por la del espectador y que expone

permanentemente una herida que puede leerse como universal al crear un nivel de afectación en el observador.

El arte de Neshat dialoga desde un nivel primitivo y sentimental con todo aquel que lo contempla, no es necesario estar al tanto de la ascendencia ni de la trayectoria de la artista para participar de su obra y para reconocer su herida, pero esta es una herida prospera que comunica belleza y ofrece alivio – esto desde una mirada occidental – mas es necesario ir más allá y considerar que para su gente y su cultura, para aquellos que comparten su raíz y son perceptivos a su creación, su arte debe ofrecer esperanza y curación.

Shirin proclama: “Estamos ahí para inspirar, provocar, movilizar y llevar esperanza a nuestra gente, somos reporteros de nuestros compatriotas y comunicadores para el mundo exterior. El arte es nuestra arma, la cultura es nuestra forma de resistencia” (TED, 2010, 02m20s).



**Fig. 7.** Fotograma de videoinstalación. Extraído de “Rapture” [Vídeo], por Shirin Neshat, 1998, *Fundación Rac* <http://www.fundacionrac.org/rac/shirin-neshat/>



## 1.2.2 EL OBJETO FRACTURADO Y LA REPARACIÓN INGENIOSA



**Fig. 8.** Imagen de un oso de juguete. Extraído de “Teddy bear with poignant repairs, c.1920” [Entrada de blog], por Andrew Baseman, 2022, recuperado de <http://blog.andrewbaseman.com/?cat=59>

Basta con mirar fijamente la cicatriz,  
sus imperfectas costuras,  
para que la herida empiece a abrirse  
y a contar sus historias.  
Cuida la sal de tus ojos.

En su poema *Sal sobre la herida*, Piedad Bonnett alude a la cicatriz, de forma alegórica recuerda que después de una herida esto es lo que queda y que basta con contemplarla para recordar la lesión. La cicatriz no duele, por lo menos no como la herida misma, es una huella en el cuerpo y el recordatorio que algo aconteció y sanó. Pero en medio de estos dos procesos – acontecer y sanar – hay un proceso intermedio o un recorrido que lleva del uno hasta el otro y es *la cura*.

Curar es un proceso y para que sea posible primero existe una condición indemne previa en el elemento afectado; viene la herida, por la cual el elemento es lesionado y su estado cambia; la cura es el vehículo para el alivio, para la reparación y para intentar regresar al estado primario. Ahora bien, hay que hacer la salvedad que esta concepción es identificable en culturas occidentales, mas en culturas tradicionales, tanto la herida como la reparación tienen distintos significados que se evidencian en prácticas de restablecimiento de otra índole. Este asunto se tratará ampliamente en el apartado 5.3 a través de la obra del artista Kader Attia.

Según la RAE <sup>1</sup> en las acepciones para *curar*, entre otras, se refiere a métodos para transformar una cosa o elemento de su estado original a otro distinto, dicho de otra forma, remite a un estado de evolución; por ejemplo: Someter una cosa como la carne o el pescado a la acción de algo como la sal, el frío o el humo, para que pierda la humedad y se conserve por mucho tiempo; curtir y preparar para su uso la piel obtenida de un animal muerto; tratar las maderas cortadas mucho tiempo antes de ser usadas; preparar la hoja del tabaco sometiéndola a un proceso especial; tratar un hilo o un lienzo para que se blanquee. Es interesante esta consideración del término, pues lo aborda desde la dimensión de la transformación para el aprovechamiento o la reivindicación; esto conlleva que el elemento se encuentra en un estado que por sí solo no perduraría por mucho tiempo, sino que tendería al daño o la putrefacción, de manera que se aplica un proceso por el cual se pretende obtener una evolución o utilidad perenne del elemento.



**Fig. 9.** Objeto creado a partir de piezas reutilizadas. Extraído de “Poor Tools” [Fotografía], por Studio Fludd, 2019, recuperado de <https://www.studiofludd.com/projects/poortools>

---

<sup>1</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.2 en línea]. <https://dle.rae.es>

Studio Fludd, es un grupo de diseño que trabaja en el ámbito de las artes visuales, la ilustración, el comisariado y la educación creativa. Entre sus proyectos de investigación han realizado una residencia artística en la isla de *La Certosa* en Italia, allí trabajaron en torno a la creación de objetos encontrados.

En el objeto mismo – independiente del concepto bajo el cual fue creado – figura la idea de *curar*, esencialmente el concepto está presente y una taza quebrada ahora compone un nuevo objeto que tiene utilidad, lo estropeado por medio de una adhesión revive, se le ha dotado de una nueva energía, ha sido transformado y se ha convertido en un nuevo elemento.

La concepción de objetos de esta índole no es reciente, existen piezas que datan de 1800 y hacen parte de una antigua práctica china denominada *make-do* que hace referencia a la reparación ingeniosa de objetos. Andrew Baseman es un entusiasta coleccionista de este tipo de objetos que lleva el blog de antigüedades *Past Imperfect*<sup>2</sup>, explica que en este tipo de objetos acaece una gran historia, pues se trata de porcelanas muy finas que al romperse no se desechaban, se reparaban de manera creativa y aunque el resultado no era muy estético, la finalidad era la practicidad y conservación del objeto.



**Fig. 10.** Taza de porcelana con reparación ingeniosa. Extraído de “Staffordshire child’s mug, c.1840” [Entrada de blog], por Andrew Baseman, 2010, recuperado de <http://blog.andrewbaseman.com/?p=1153>

---

<sup>2</sup> <http://blog.andrewbaseman.com/>  
<https://www.andrewbaseman.com/past-imperfect>

En la actualidad este tipo de utensilios son muy preciados por los coleccionistas por el significado que la reparación profiere en ellos, que les aporta una belleza particular y un toque humano que permite cuestionar el tránsito del objeto y lo relaciona directamente con una carga afectiva. La reparación funciona como un testimonio de la historia desconocida del elemento. Baseman (2011) comenta en su blog: “Tengo una taza amarilla con al menos 40 grapas. Debe haberse hecho añicos en algún momento, pero alguien lo apreciaba tanto que prefirió engraparlo y conservarlo” (s.p.).

De otro lado, el *objeto encontrado* es por definición el objeto dadaísta, pues su concepto se concibió dentro de este movimiento; elementalmente se trata de un objeto artístico, modificado y reinterpretado.

Inicialmente entendemos como objeto encontrado aquello que, de forma azarosa, se ha cruzado en nuestro camino, lo hemos cogido y le hemos dado un valor diferente para el que fue creado originalmente o un valor que no tenía. Cambiamos así su función para convertirlo y resignificarlo dentro de una obra de arte o como una obra en sí. (Alvar, 2017, p.29)

Emanuela Saladini (2011) en su Tesis de investigación Doctoral induce a una reflexión acerca del objeto encontrado que abarca los límites de la resignificación de este, y que para exponer el concepto bajo el cual fue creada la pieza de las Fig. 11, 12 y 13 bien se puede citar:

El objeto encontrado contemporáneo, incluso si evidentemente resulta deudor de los movimientos surrealista y Dada, es más autónomo respecto de los objetivos políticos de las vanguardias. El objeto encontrado ya no tiene porqué criticar una concepción del mundo burgués e investiga no exclusivamente el espacio y la identidad, sino también el tiempo, los orígenes y la memoria. (P.39)

*Objeto para la guerra I* se encuentra entre lo que pretende ser una serie de piezas bajo la denominación *Motivos para guerra*, que hace parte de la obra personal de la autora de esta disertación y que se ha realizado como parte del proceso de investigación de la tesis doctoral. Esta primera pieza se trata de una vasija doméstica de cerámica rota accidentalmente, que contiene una importante sentencia: *puesto que siembran viento cosecharan tempestades*, y que a través de su fractura evoca el concepto de *la herida*.

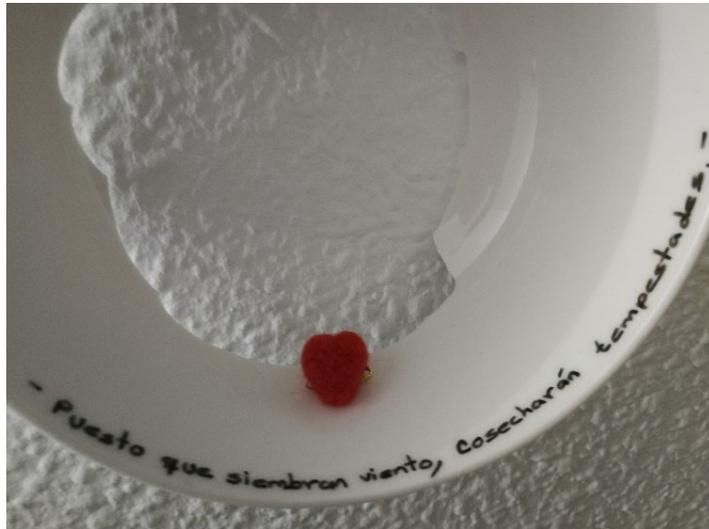


Fig. 11, 12 y 13. Objeto encontrado. Extraído de "Motivo para la guerra I" [Fotografía], por Adriana Cárdenas, 2018.

La pieza interactúa con diversos elementos que aluden a los motivos por los que se puede generar una guerra, evocan la necesidad, la fragilidad de la guerra. Sin ir más lejos en su análisis y significación, para este marco en el que se expone, es una pieza abierta y de interacción que contiene un noema que yace en la herida.

En esta analogía de los objetos, en la cual la fractura tipifica la herida; la reparación, el proceso de curación y la prótesis en el objeto recuerda la cicatriz; permite plantear en estos términos, la cuestión de si es posible volver a usar o dar otro uso a lo que ha sido roto o estropeado. La respuesta es sí, si hay voluntad en ello; es decir, un objeto puede ser desechado al cabo de estropearse o puede restaurarse, curarse para utilizarlo nuevamente o para resignificarlo.

Valga la dimensión de lo objetual para empezar a abordar los procesos de curación en el marco de la guerra que es lo que atañe a la presente disertación y aunque este es un campo que abarca principalmente lo humano, hablar de lo humano es también hablar del mundo de los objetos y su capacidad de afectación y correlación con el individuo. De hecho, los objetos están presentes en los procesos de curación, en ellos puede recaer una carga afectiva para mitigar la ausencia o el dolor, sirven como dispositivo de la memoria y se configuran como vehículos de sanación.



### 1.2.3 EL LUGAR PARA LA CURACIÓN EN DORIS SALCEDO

Doris Salcedo refiriéndose a la naturaleza de los objetos afirma “las armas gritan lo que son, una presencia que se impone, es como si cargaran la historia del mal que han hecho, son objetos absolutamente terribles, desde la perversión del diseño” (citado por Padilla, 2018).

Para finales del año 2018 la artista entregaba en la ciudad de Bogotá - Colombia la obra *Fragmentos*, realizada con 37 toneladas de armas cedidas por el grupo armado de las FARC en el marco del proceso de paz en Colombia. Un espacio museístico de arte y memoria cuyo piso está elaborado con el material resultante de la fundición de las armas. Como la artista lo refiere, las armas son objetos terribles, por excelencia símbolo de la guerra y en esta obra han sufrido un proceso de trasmutación; se han convertido en un piso negro y frío, su significado ha cambiado, su presencia ya no es imponente; ahora hacen parte de un espacio consagrado para las víctimas de la violencia.

El objetivo de Salcedo con la obra era entregar a los colombianos un espacio para la reflexión y que contribuyera al proceso de sanación de las heridas profundas que ha dejado la guerra, a través del dialogo, de la exposición de ideas o de creaciones que apoyen este proceso o sencillamente con la posibilidad de habitar el lugar. Como lo refiere Carolina Sanin (2018) “Convirtió las armas de la exclusión en un lugar donde se puede vivir, ver y pensar”.

Así, *Fragmentos* como espacio místico puede significar un elemento de cura dentro del proceso de paz por el que atraviesa Colombia. Expresa la artista: “toda obra de arte tiene un halo de esperanza, porque es la reafirmación de la vida sin importar que estemos nombrando la muerte” (citado por Padilla, 2018).



**Fig. 14 y 15.** Obra escultórica y espacio de arte y memoria. Extraído de “Fragmentos - contra monumento” [Fotografía], por Juan Fernando Castro, 2018, recuperado de <https://www.archdaily.cl/cl/919532/fragmentos-nil-contra-monumento-granada-garces-arquitectos>

Al respecto, el panorama sobre la obra que ofrece la escritora y periodista colombiana Carolina Sanin (2018) es revelador:

El metal pesado y terrible se siente misteriosamente tibio y da la ilusión de blandura bajo los pies. El embaldosado de la memoria cubre la superficie de la tierra —de nuestro suelo común— y la caracteriza, la llena de caracteres, la aplana sin alisarla. El piso es estable pero incómodo: está lleno de relieves que son vaciamientos de grietas y son los accidentes de nuestro país siempre elusivo (del monte, de la selva). Las arrugas del metal evocan las marcas de un documento que se ha estrujado con rabia o desdén dentro del puño y se ha vuelto a alisar, irrecuperable, ilegible. La losa densa, impenetrable, recuerda que las armas con las que está fabricado su pasado matan al penetrar en la carne, al violarla. La superficie es sólida y firme pero se rebosa de sí misma y se eriza como si fuera líquida. En sus arrugas se puede adivinar la forma de un relámpago y el perfil de la mano de un muerto, que es también el de la raíz de una planta, y un esqueleto en desorden, y la figura de un fusil, que se parece a la rama de un árbol. La placa de metal es la lápida pero también es la máscara mortuoria que conserva y reproduce la forma de la rama y del fusil: de lo que estuvo vivo y dio vida, y de lo que tronó y dio la muerte. En el nuevo suelo, rama y fusil quedan juntos y perdonados.

Sanin ilustra de manera espléndida las sensaciones que tuvo al encontrarse con el espacio, con la obra, pero su mirada no es norma, ni es exclusiva; en la entrevista que Doris Salcedo concede al periodista Nelson Padilla para el periódico El Espectador (2018), el reportero acota al final del artículo diversas impresiones acerca de la obra incluyendo la propia:

Mientras Doris Salcedo revisaba los detalles finales de “Fragmentos”, llegó Carlos Antonio Lozada, excomandante de las Farc, hoy congresista. Caminó y revisó, junto a sus dos escoltas, un hombre y una mujer que fueron combatientes. Les dije: “ahí están sus fusiles. ¿Qué sienten?”. “Es sobrecogedor”: Lozada. “Me da escalofrío”: la exguerrillera. El otro guardó silencio.

“Si se pueden fundir las armas también se puede fundir el odio”, se oye en el documental de boca de una de las mujeres violadas. Celmira Romero, aseedora que limpió el polvo de las placas hasta que brilló el acero, opinó: “Es emocionante”. Una compañera, que no dio el nombre, dijo: “Este piso huele a sangre. Las Farc me mataron un hermano”.

Yo me hice la promesa de volver, entrar callado y descalzo, para sentir el frío del metal, el silencio de “los tercios fusiles agudos”, como los llamó García Lorca.

Al margen de las opiniones, es preciso cuestionar si un lugar simbólico repercute verdaderamente en el proceso de duelo por el que atraviesan las víctimas de la guerra. Al respecto es importante concebir que como fue puesto de presente en el caso de los objetos rotos y restaurados a partir de la *reparación ingeniosa*, es necesaria la apertura y la intensión de dejarse afectar por este tipo de manifestaciones, para encontrar en ellas un vehículo de curación; es decir, como explica O’Sullivan (2011) citando a Deluze y Guattari, el arte es un *bloque de sensaciones* esperando a ser reactivadas por el espectador o el participante, y aunque el arte posee una capacidad de persuasión por sí mismo, en obras como *Fragmentos* que son silentes y su materia está contenida, no explícita, ni por tratar el tema de la guerra y la violencia es directamente contestataria; para permitirse ser afectado es necesario no ser indiferente, por el contrario habría que ponerse en situación, activar el afecto, pues de otra manera la pieza carecería de sentido y únicamente representaría un espacio por demás insulso, pues está vacío, es transparente y su piso es frío y negro como el asfalto por el que se camina cotidianamente.

Al respecto O’Sullivan (2011) refiriéndose a Georges Bataille:

Para el francés, dicho proyecto [refiriéndose a las cuevas de Lascaux], dicho ritual, puede ser entendido como la creación de un espacio sagrado, donde el arte es un mecanismo para acceder a una suerte de más allá *inmanente* a la experiencia cotidiana, y opera como una especie de juego que lleva al participante fuera de la conciencia mundana. (p.14)

Entonces ¿de qué manera pueden las piezas de arte afectar los procesos de curación? Primero es importante poner de presente que curar configura otro discurso corporal de los efectos de la guerra en el cuerpo, esto obedece a que sobre el cuerpo acontece y recae toda la existencia, así también la guerra y sus consecuencias.

Ahora bien, expone Brian Massumi (2011) en su texto *palabras clave para el afecto*, que el concepto de *afecto* que presenta proviene principalmente de Spinoza quien habla del cuerpo en términos de su capacidad de afectar y ser

afectado; O'Sullivan (2011) por su parte argumenta que el afecto es una cosa más brutal, apersonal, que conecta al individuo con el mundo, es la materia en el individuo respondiendo y resonando con la materia alrededor de él, afirma:

“Siguiendo a Spinoza, podríamos definir el afecto como el efecto que otro cuerpo, por ejemplo, un objeto artístico, tiene sobre mi propio cuerpo y su duración” (p.10).

Así, el cuerpo responde al estímulo que proviene de la obra que se propone comunicar, incitar y dialogar con el que la observa. Dialoga en un espacio de la percepción que encuentra el “tuétano” de la creación y la pone en consonancia con la psique del receptor; pues los afectos no pueden ser leídos, sólo pueden ser experimentados.

O'Sullivan (2011) lo explica muy bien en su texto, como el arte propende por el afecto en un espacio en que se suspende la actividad motora normal y esto da acceso a otros planos de realidad que pueden ser perceptibles; entonces es posible inferir que el arte puede contribuir en los procesos de curación en tanto puede ofrecer afecto para aquel que recibe la experiencia estética.

Esta es la función del arte: cambiar nuestro registro intensivo, reconectarnos con el mundo. El arte nos abre a un universo no-humano del cual somos también parte. En resumen, el arte puede tener perfectamente una función representacional [...] pero también opera como una *fisura* en la representación. Y nosotros, en tanto espectadores, es decir, en tanto criaturas representacionales, estamos involucrados en una danza con el arte, una danza en la cual, a través de delicadas maniobras, lo molecular es abierto, lo estético es activado, y el arte transforma, aunque sólo sea por un instante, nuestro sentido de nosotros mismos y nuestra noción del mundo. (O'Sullivan, 2011, p.17)

Se trata entonces de percibir el arte desde su efecto sanador, aprovecharse de ese instante, esa fisura de la que habla O'Sullivan y recibir la intensidad de su afecto; en esto radicaría la contribución del arte en los procesos de curación, en la experiencia. Es como si en el espacio del arte al individuo al ser afectado por la creación, se le brindara una pócima, un ungüento, un artilugio o una prótesis que le proporciona alivio y le ayuda en el proceso hacia la sanación. “El arte, por tanto, sería un lugar donde uno podría encontrar el afecto” (O'Sullivan, 2011, p.13).

En el caso de la obra *Fragmentos*, la cual pretende como espacio artístico y expositivo, programar su uso continuo durante 53 años, con presentación de obras artísticas comisionadas especialmente para el sitio, actividades culturales, conferencias y talleres; esto hace parte de las premisas fundamentales de la obra, que mediante este gesto desea compensar o reparar los 53 años que duro el conflicto con el grupo armado de las FARC antes del inicio del Proceso de Paz.

Esta acción de reparación precisamente funciona como un proceso de curación; si realmente este espacio trabaja para generar experiencias al rededor del arte y la reflexión constante sobre los efectos y las interrupciones del conflicto armado colombiano; posiblemente configure un referente para la memoria del pueblo colombiano, para llamar la atención sobre la importancia de conocer el conflicto, reflexionar acerca de este y para dignificar a las víctimas. Esto es un acto de curación de la guerra, para – no es posible saber si en 53 años que equiparen la duración del conflicto, o aún más seguramente – en alguna época o generación advertir la sanación de una herida tan profunda como el conflicto armado en Colombia.

Expresa Doris Salcedo (citado por Padilla, 2018): “Lo que permite que haya violencia de narcotráfico, violencia política, violencia social, lo que permite que existan todas las violencias es que las víctimas han sido silenciadas e invisibilizadas”.

Así, para curar. Ante la guerra que rasga, zurcir; ante la guerra que desgarrar, reparar; ante la guerra que rompe, unir; ante la guerra que destripa, liberar; ante la guerra que abrasa, refrescar; ante la guerra que desmiembra, reparar y ante la guerra que arruina, construir.

## 2. GEOMETRÍA DEL SUFRIMIENTO

EL CUERPO EN RIESGO



**Fig. 16.** Imagen de un grabado. Extraído de "Pferdekadaver (Cádaver de un caballo) - Der Krieg; (La guerra) Lámina 5" [Aguafuerte], por Otto Dix, 1924, *The National Gallery of Australia* <https://nga.gov.au/>. ©Otto Dix/Copyright Agency.



## 2.1 MIEDO, DOLOR Y VIOLENCIA

Marcos culturales y sociales de las afecciones del cuerpo

Un minuto después de la última explosión, más de la mitad de los seres humanos habrá muerto, el polvo y el humo de los continentes en llamas derrotarán a la luz solar, y las tinieblas absolutas volverán a reinar en el mundo. Un invierno de lluvias anaranjadas y huracanes helados invertirá el tiempo de los océanos y volteará el curso de los ríos, cuyos peces habrán muerto de sed en las aguas ardientes, y cuyos pájaros no encontrarán el cielo. Las nieves perpetuas cubrirán el desierto del Sahara, la vasta Amazonia desaparecerá de la faz del planeta destruida por el granizo, y la era del rock y de los corazones trasplantados estará de regreso a su infancia glacial. Los pocos seres humanos que sobrevivan al primer espanto, y los que hubieran tenido el privilegio de un refugio seguro a las tres de la tarde del lunes aciago de la catástrofe magna, sólo habrán salvado la vida para morir después por el horror de sus recuerdos. La creación habrá terminado. En el caos final de la humedad y las noches eternas, el único vestigio de lo que fue la vida serán las cucarachas.

El cataclismo de Damocles  
Gabriel García Márquez.

Una dimensión de la guerra precisa de la huida y huir por definición convoca el miedo. Señala Olivares (2016):

Huyen, huimos de una guerra, de la guerra que destruye nuestro mundo cotidiano, que ha matado los campos, fulminado nuestros estudios, nuestro ayer y nuestro futuro, arrasándolo todo. Cogen lo que pueden llevar encima y huyen hacia lo desconocido porque lo conocido ha desaparecido. Idioma, creencias, tu casa, tu familia, todo lo que conocías deja de existir y sólo queda el miedo. (p.42)

Esto es lo que Virilio (1996) califica como *desvanecimiento* y en un término más preciso “estética de la desaparición”, lo describe como un truco de magia: de repente ya no hay nada; la heroicidad de la técnica de la guerra: hacer desaparecer la realidad de la vida, perder la tierra y el arraigo.

Este resulta ser el vigor de la guerra que permea cada ser, cada individuo y cada espacio vital del entorno en el que sucede; entender esto permite advertir que la intensidad de la guerra llega con severidad a estadios que el imaginario popular y

las revisiones superficiales o heroicas no alcanzan a sospechar. El conflicto no sólo ataca al frente de batalla ni a la retaguardia – que dicho en estos términos parece un ente abstracto, no obstante, esto se refiere a seres humanos –, también asalta a los que no ponen el cuerpo en el campo de batalla propiamente dicho pero que igual libran el ataque. Son los *civiles*, hombres, mujeres y niños que se ven desplazados por el conflicto, refugiados y emigrantes que ven su entorno habitable desaparecer, lo ven desvanecerse mientras huyen del horror.

Comenta Klint (2016) “El rostro del miedo existe, y es fotografiable” (p.48). Rostros despavoridos y cuerpos amedrantados es lo apreciable y descriptible a través de la revisión de imágenes de guerra, cualquiera que esta sea. Por mencionar una sola como ejemplo: Ruanda y el genocidio ocurrido en 1994. Una muchedumbre de personas camina desplazada por las vías, de momento han escapado de la muerte salvaje en el territorio, ahora huyen lejos; les han fotografiado y en ese fenómeno sombrío de contemplación que ocurre en el espectador de tales imágenes, la descripción siempre podría apuntar a lo mismo: esos cuerpos relatan el miedo. Tal vestigio primitivo que ha actuado como impulso orgánico y mecanismo de supervivencia les ha permitido escapar del peligro.

¿Quién después de ver la icónica foto de la Guerra de Vietnam denominada, precisamente *El terror de la guerra*, no reconoce en la imagen el miedo, el dolor y el terror? En la fotografía se ve a un grupo de niños huir de una espesa humareda, y en el centro una niña con múltiples quemaduras corre despavorida y desnuda. Es una imagen emblemática, pero en realidad hace parte de las innumerables imágenes de guerra que obedecen a la misma narración. Es el lenguaje de la guerra reflejado en el rostro y en el cuerpo de las víctimas.

Este lenguaje legible también conforma un entramado y un desarrollo en su capacidad tan complejo, que a la vez que manifiesta la afectación del cuerpo puede suponer una grave exposición al peligro. Menciona Antelme (2001) en el testimonio sobre su paso por un campo de concentración alemán, lo peligroso que resultaba que el rostro expresara algún tipo de emoción o singularidad frente a los SS. Solamente debía expresar negación permanente, de manera que en conjunto los rostros de los allí recluidos se convirtieron más bien, en una cara colectiva y

anónima. En una escena intensa en la cual la vida pendía de un hilo, más bien de una expresión o de una mirada, Antelme recuerda:

Tratamos de camuflarnos lo mejor posible en el lado derecho de la columna opuesto al del SS. Caminamos deprisa bajando los ojos, aprovechándonos de alguien más alto para escondernos detrás de él. Ante todo no debemos encontrarnos con la mirada del SS. La humedad del ojo, la facultad de juzgar: eso es lo que dan ganas de matar. Hay que ser liso, neutro, ya inerte. Cada uno carga con sus ojos como un peligro. (p.237)

Virilio (2016) también destaca la multiplicidad en los lenguajes del cuerpo, y con referencia a los usos del miedo explica como en otra época el miedo era mal visto pues significaba un temperamento débil; sin embargo, actualmente puede ser detectado como signo de inteligencia, como una profundidad temperamental y un como un instrumento de pensamiento. Y en el peor de los casos el miedo como principio heurístico, por medio del cual para pensar el mundo hay que partir siempre del miedo; esto supone vivir en un constante estado de alarma, de terror permanente para hacer frente a los peligros que asechan y que cada vez van en aumento. Este esquema del miedo contemporáneo, esa versión del miedo como protección hace referencia a la *didáctica del miedo* y a cómo ciertos poderes lo administran. En general, en el escenario de la guerra el miedo está dispuesto en un flujo continuo, de un bando a otro, discurre de la víctima al verdugo. Para dirigir el terror, primero el opresor debe ser consciente de la finitud de la existencia para ir en detrimento de esta, así, esa misma conciencia le guía hasta el miedo propio y el oprimido resulta ser espejo de lo que en un marco como la guerra puede devenir el destino de cualquier mortal.

Somos los que sobre tu ciudad volamos,  
¡Oh mujer, que por tus hijos lloras!  
Te tenemos. Junto a ellos, en nuestra diana.  
Y si nos preguntas por qué, pues: Por miedo.  
Bertolt Brecht.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Brecht, B., & Romano, V. (2004). ABC de la guerra / Bertolt Brecht; traducción de Vicente Romano. Ediciones del Caracol.

Ahora bien, respecto a los usos del miedo hay que indicar que en principio el miedo se estableció en la cultura como fundamento de un mito y desde esta perspectiva se percibe como externo, como un fenómeno comunal y misterioso, susceptible de afectar las creencias; sin embargo y en este sentido, el sufrimiento que provoca al cuerpo es elemental si se contrasta con el horror colectivo que surge de la barbarie de la violencia o de la guerra. Entonces, el miedo quimérico representado en otro ser incognoscible, ha devenido en la realidad del sufrimiento del cuerpo propio y en la huida del daño desproporcionado que produce la misma especie.

En ambos casos se considera la lectura del cuerpo en riesgo, que en una instancia soporta una agonía tolerable al acercarse a lo desconocido. Este tipo de miedo alberga terrores, extrañamientos e impresiones de los sentidos; hace parte de un territorio límite o una frontera en el cuerpo que al ser tocada o traspasada puede crear desequilibrios, o un estado de conmoción que irradia hacia el placer o el espanto y en cualquiera de los casos exalta la psique. Este tipo de miedo es el que de alguna manera es posible elegir, el que causa fascinación para algunos y que en esta medida es posible buscar. Al respecto explica Klint (2016):

El miedo nos excita, nos cautiva y nos alucina, somos criaturas mórbidas capaces de entrar a un espacio oscuro, para encerrarnos con otros desconocidos y pagar por ello, con el fin de que nos provoquen miedo, angustia, ansiedad; desde la más evidente fantasía hasta ese límite confuso que llamamos realidad. (p.54)

Al pensar el cuerpo como un contenedor de emociones vitales, se reconoce el miedo como un impulso primario que permite la supervivencia, y pese a que en la actualidad, en la vida cotidiana y de forma general, no se precisa para activar la huida de manera inminente ante el peligro de la vida; como otros tantos instintos corporales se requiere su efecto y la vitalidad que reviste al cuerpo cuando se experimenta, de ahí que sea posible elegirlo y buscarlo. En contraposición a este uso, se encuentra en otra instancia el miedo que Rosa Olivares (2010) define como insuperable, vulgar y sin magia; ese miedo, dice, es el terror, la última y sanguinaria forma humana del espanto. Y aunque el término terror sobre todo se ha comprendido en relación a la ficción, actualmente es factible asociarlo con los desastres, la violencia, la muerte y la guerra. Luego, De La Villa (2010) explica:

El miedo es una realidad subjetiva. Por ello, aunque temamos y nos rebelamos, o bien, intentemos protegernos de cualquier mal exterior a nosotros, procedente de la naturaleza o de la sociedad, el miedo radical se alberga en lo íntimo del sujeto: surge ante la incertidumbre de la subjetividad. Es el vértigo ante lo que pudiera hacer el otro que nos habita. El miedo a la enajenación. (p.163)

Esto lo que indica, es que al final sea el miedo por elección o por emergencia es informado por el cuerpo, pasa y deviene en el cuerpo y por lo tanto es personal; si bien es cierto que es posible hacer referencia al miedo colectivo, este sólo sucede en la unicidad de los cuerpos que mediante la sintonía afectiva en el acontecimiento, generan una percepción común. Empero a la guerra únicamente le corresponde el miedo que no es posible elegir, por lo tanto, el que ocupa esta investigación. Precisa Olivares (2010):

Por favor, déjennos salir de este otro miedo más real y menos enriquecedor, menos gratificante, de las guerras y los exterminios, del control del poder y la vigilancia feroz. Preferimos al hombre lobo y a Frankenstein, a Drácula y a Lestat, a Freddy Kruger y a Alien, que a todos esos monstruos y víctimas que ya forman parte de nuestra cultura visual. Símbolos de nosotros mismos: monstruos efímeros y destructivos, ajenos a la belleza del horror. (p.5)

En la naturaleza de ese tipo de miedo que se suscribe a la guerra, es frecuente en los relatos, en los testimonios de las personas que han pasado por lo más crudo del conflicto armado, la referencia a que en los momentos más urgentes “el miedo desapareció”. Esta singularidad en las narraciones acerca de situaciones de conflicto o violencia, corresponde con el vestigio de supervivencia que alberga el miedo; es decir señalar que hay ausencia de ese impulso es lo que explica que individuos se enfrenten a la crueldad. Si sentir miedo permite la huida, por el contrario, la privación de este habilita al cuerpo para enfrentarse a situaciones insospechadas de peligro.

El cuerpo trepidaba. Sentía escalofríos. Pero esto solo hasta oír el primer disparo [...] Luego [...] Todo se olvidaba al escuchar la voz de mando, me levantaba y corría hacia delante junto con los demás. Sin pensar en el miedo. Al día siguiente no podía dormir, el miedo me empapaba. Lo recordaba todo, cada detalle, me daba cuenta de que me podían haber matado y entonces sí, el miedo era tremendo. (Aleksiévich, 2015, p.91)

La narración permite advertir una probable dinámica del miedo que contiene instantes de supresión y reaparición. Es la dualidad del miedo y los misterios del cuerpo que sólo es posible interpretar a través de la particularidad de las percepciones. Asevera Starobinsky (1992) "El cuerpo es escenario de una revelación, pero de una revelación cuya fuente es el mismo" (p.384). Y prosigue citando a Paul Valery en uno de sus textos al describir la geometría del sufrimiento; la cual se compone, dice, de capas de carne, zonas de dolor, anillos, polos y penachos de dolor. Aparece vívida la revelación del sufrimiento a través de las imágenes de carácter personal que se proyectan. En la descripción tan precisa que contempla de lo mayúsculo a lo leve y que alberga la expresión de texturas, de figuras y de volúmenes, es posible advertir la unicidad de un afecto. En este caso el sufrimiento alberga el dolor, pero podría también albergar el miedo. "Todo dolor remite a un sufrimiento, y por tanto a un significado y a una intensidad propia del individuo en su singularidad" (Le Breton, 2019, p.18). Por consiguiente, se trata es de reflexionar sobre la idea que en la guerra el cuerpo pasa por estados de profunda alteración, y que en cualquier caso corresponden y parten de disposiciones individuales.

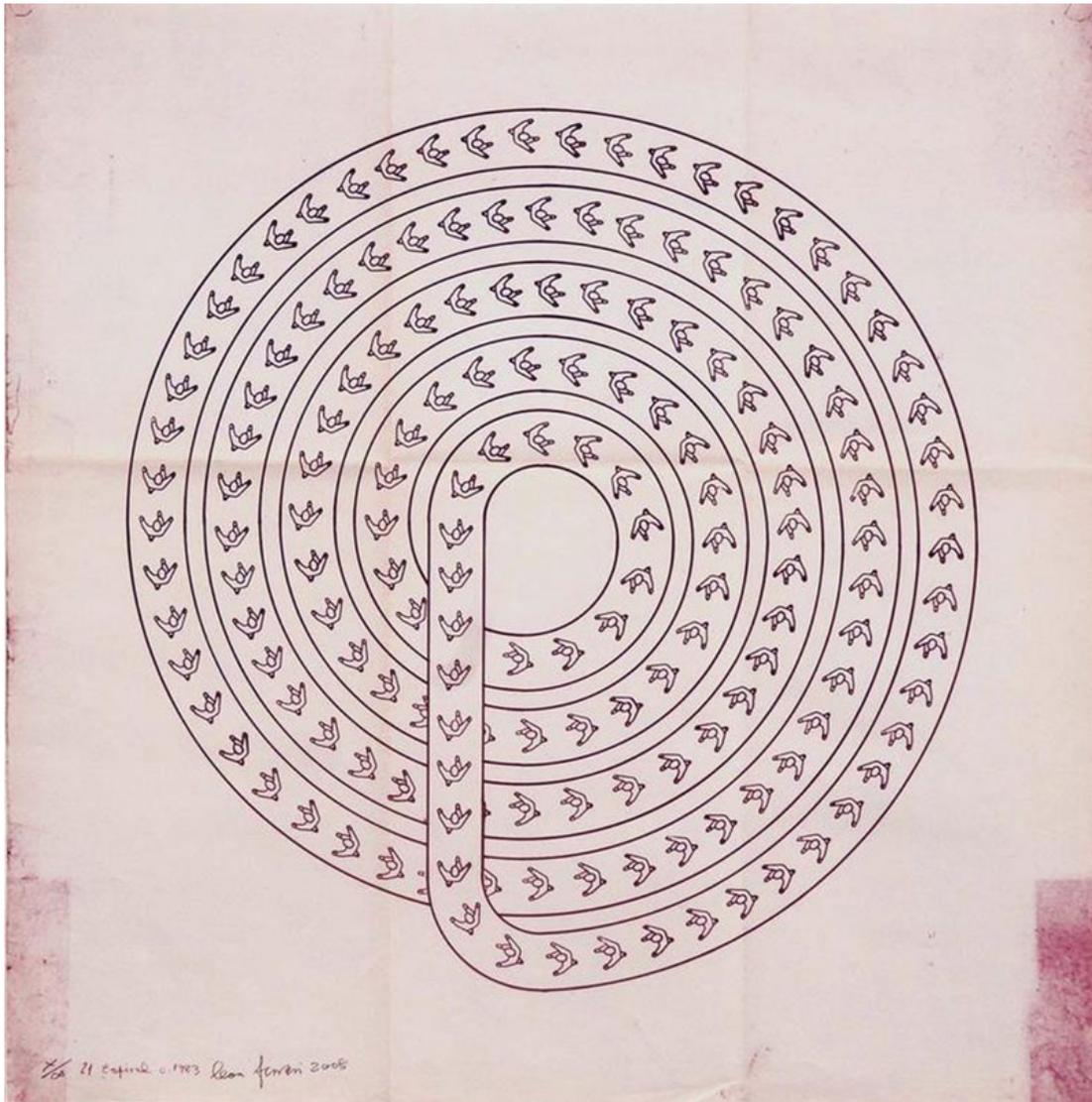


Fig. 17. Patrón geométrico con personas. Extraído de “Espiral” [Heliografía], por León Ferrari, 1982, página web del artista <https://leonferrari.com.ar/>. ©León Ferrari.

Pero tal individualidad en el afecto a su vez se gesta en la cultura. Son varios los teóricos que acentúan la importancia de tomar en cuenta el medio social, familiar y cultural del individuo para dar cuenta de sus alteraciones corporales; así se entiende que por ejemplo, el miedo, el dolor y la violencia – afecciones propias del cuerpo en la guerra – hacen parte de una construcción social y cultural que a su vez forma parte del entramado de la singularidad personal. Cada individuo es gestado en una cultura, por lo tanto la manera de relacionarse con el miedo o el dolor, por ejemplo, ya sea como receptor o espectador, tiene que ver directamente con todo un entramado cultural del cual es heredero. Así lo explica Le Breton (2019):

Normas implícitas que escapan al juicio determinan la relación con el dolor. Éste no responde a esencia pura alguna, traduce una relación infinitamente compleja entre modificaciones corporales y su apreciación por un individuo que ha «aprendido» a reconocer esa sensación y a relacionarla con un sistema de sentidos y de valores. Igual que el hambre, el dolor tiene un arraigo biológico, pero de la misma manera que los hombres no sienten el hambre en el mismo momento, ni perciben los mismos sabores ni comen alimentos idénticos ni satisfacen tampoco los mismos deberes rituales atribuyendo a lo que comen el mismo significado, tampoco sufren de la misma manera ni de acuerdo con una misma intensidad de agresión; atribuyen a su dolor un sentido y un valor diferente según las orientaciones colectivas propias del medio en que viven. (p.96)

La apreciación del cirujano René Leriche, recogida en el texto de Le Breton (2019); expone como en el marco de la Primera Guerra Mundial, este médico pudo establecer por medio de su experiencia directa interviniendo a soldados de múltiples procedencias, que conductas fisiológicas como el dolor están directamente orientadas por influencias sociales, culturales, relacionales o personales: “La sensibilidad física de los franceses no era exactamente la de los alemanes o ingleses. Y sobre todo había un abismo entre las reacciones de un europeo y las de un asiático o un africano” (p.94).

Por su parte Zizek (2009) en su exposición sobre la violencia, denuncia como la percepción y en general la relación que se establece con los actos de violencia, están mediados por manifestaciones de la cultura como el lenguaje, los sistemas económicos y políticos, así como por los medios de información. Y aunque esta

relación que establece el autor hace referencia directa a cómo reciben e interactúan los espectadores con los sucesos de violencia, y no a quienes directamente sufren actos de violencia, es acertado y de acuerdo al planteamiento de Le Breton, extrapolar esta consideración para entender cómo el cuerpo vive la violencia. En este sentido cabe cuestionar qué manifestaciones de la violencia que recaen sobre el cuerpo, son leídas como severas o por el contrario no son percibidas como tal, qué marco se establece para reconocer o deslegitimar la violencia. Un cruel ejemplo puede estar representado en el siguiente relato:

Recuerdo [...] Claro que recuerdo a una mujer alemana violada. Yacía desnuda, en la entrepierna le habían metido una granada. Ahora siento vergüenza, pero en aquel momento no la sentí. Y también los sentimientos cambiaban. Los primeros días sentíamos una cosa, más tarde otra [...]. (Aleksiévich, 2015, p.183)

Al respecto Zizek (2009), presenta otra acotación refiriéndose a la violencia política sucedida en la última década en la República Democrática del Congo, la cual ha costado la vida de casi cuatro millones de personas, y cómo ésta en su momento, no tuvo mayor repercusión en la afectación de los espectadores a pesar de la difusión de los medios; por lo cual cuestiona los filtros que interactúan entre los medios de comunicación, y los receptores de la información que producen que ciertas noticias no tengan el impacto que ameritan en el espacio simbólico del espectador. Así refiere:

La muerte de un niño palestino de Cisjordania, por no mencionar un israelí o un estadounidense, vale para los medios mil veces más que la muerte de un congoleño desconocido. ¿Necesitamos más pruebas de que el sentido humanitario de lo urgente y lo relevante está mediado, sin duda sobredeterminado, por consideraciones claramente políticas? (p.11)

Así, queda claro que las afectaciones del cuerpo están contenidas y moldeadas en un marco cultural y social, y por ende también existen usos sociales de estas. Como el miedo y los usos ya descritos, el dolor también recoge trascendentales usos; entre estos, uno que concierne al cuerpo al límite es el que Le Breton (2019) nombra por definición como una “punción de lo sacro porque arranca al hombre de sí mismo y lo enfrenta a sus límites” (p.17). En la guerra este uso del dolor, es el que atraviesa la historia personal de cada individuo de principio a fin – si es que es

posible usar el término *fin* en la compleja vivencia de la guerra, por lo tanto, es mejor decir: a un punto o término de la misma –. Si en la descripción literaria de Valery sobre la geometría del sufrimiento, que se refería al dolor que produce la vejez y la enfermedad, este era muy dinámico en sus formas; quizá el dolor que traspasa al cuerpo en la guerra es principalmente lineal y punzante. Prosigue Le Bretón:

se trata de una forma caprichosa, que hiere con inaudita crueldad. Sin embargo, si permanece bajo el control moral o si es superado, ensancha la mirada del hombre, le recuerda el precio de la existencia, el sabor del instante que pasa. Todo depende del significado que el hombre le confiera. Si suprime el gusto de vivir cuando golpea, opera el efecto contrario en cuanto se aleja. Es una llamada al fervor de existir, un memento mori que devuelve al ser humano a lo esencial. (p.17)

Esta propiedad del dolor no es permanente en el cuerpo, mas se manifiesta como modelo de resistencia ante la severidad del padecimiento que se espera sea momentáneo. Ante la experiencia del dolor que modifica la existencia, se precisa el alivio como fin del sentimiento. Cada tramo del dolor genera una necesidad de alivio en el individuo que lo soporta, por lo tanto prever el fin es lo que suministra resistencia. En los procesos de alivio del dolor en cualquier contexto, se ha encontrado que existen modos de asistencia que ayudan o aceleran el proceso, por ejemplo, la relación con la naturaleza y los vínculos afectivos; contrario, la soledad y el miedo pueden agravar el dolor y crear una interferencia en los procesos de sanación o alivio. Lo que indica que la capacidad de afecto que posee el cuerpo, bien sea de afectar o ser afectado, repercute en el alivio del dolor. El reflejo de pertenencia que posee el cuerpo, le permite conectar con otros cuerpos y participar de procesos agónicos como la recepción del dolor o la búsqueda del alivio y desde este nivel intervenir. Un ejemplo interesante de esta capacidad del afecto se puede hallar en un reciente estudio realizado por la Universidad de Oxford, que demostró que las personas que bailan juntas en sincronía presentan una mayor resistencia al dolor. Esto se debe a que la cohesión social favorece la liberación de endorfinas, un péptido producido por el organismo que funciona como un potente analgésico; al parecer la danza no sólo posee una fuerte relevancia social, sino que también cumple un papel terapéutico frente al dolor. Otro ejemplo, nuevamente, lo proporciona el testimonio de una auxiliar

sanitaria en la Segunda Guerra Mundial: “Muchos años después de la guerra, un hombre me confesó que recordaba mi joven sonrisa. Para mí era un herido cualquiera, ni lo recordaba. Pero él decía que aquella sonrisa le había devuelto a la vida desde el otro mundo” (Aleksiévich, 2015, p.144).

Es necesario entender que aunque el dolor tiene un origen fisiológico en el cuerpo, su definición es más compleja, pues da cuenta de la relación del individuo con el mundo; es decir, el dolor evidencia estados orgánicos a la vez que relaciones simbólicas del individuo con el mundo, por esto no debería ser extraño que la manera de mitigar o aliviar el dolor, también provenga desde la relación de afecto que establece el ser humano con el medio.



## 2.2 ESPACIOS DE SONORIZACIÓN DEL CONFLICTO

La crueldad del Arte Contemporáneo

Pese a la veracidad de las anteriores consideraciones, hay que exponer que en el marco del conflicto la tendencia es *ocultar la herida*, no hablar del miedo o del dolor, y esto tiene que ver de forma muy determinada por cómo desde la cultura históricamente se han abordado las narraciones sobre la guerra; estas están cargadas de voces masculinas, de héroes y proezas, también de derrotas pero relatadas desde la acción; en consecuencia, el espacio de reconocimiento de las aflicciones propias del conflicto queda reducido e invisibilizado y por ende los procesos de sanación. Desde el espacio narrativo del arte, Joseph Beuys a través de su obra *Muestra tu herida*, ofrece al respecto una interesante consideración:

Muestra tu herida, porque hay que manifestar la enfermedad si se la quiere curar. Opino que hay que enseñar a los hombres a enseñar sus heridas. Me parece incluso todo un programa de acción [...] Pero como los hombres hacen el camino contrario y se muestran sólo desde su mejor lado, no hay ni comunicación, ni amor, ni solidaridad entre ellos". (Beuys citado por Padín Fernández, 2022, s.p.)

La obra de Beuys constantemente evoca la herida que implica la sanación, que revela la vulnerabilidad pero también la transformación; estas son las máximas de su creación y en este enfoque expone lo que debería ser el primer acercamiento del cuerpo herido a la sanación, que es aceptar la fragilidad para después sintonizar con el afecto de otros cuerpos humanos y no humanos, que a través de correlaciones en la comunicación, el apoyo y la alteridad faciliten el acceso a la transformación y el alivio.

Una mirada a la concepción artística de Beuys, sitúa al espectador en la esfera precisamente del cuerpo y sus interacciones sociales y orgánicas como el diálogo con el entorno, la muerte o la regeneración. A Beuys se le describe como un artista comprometido, con una visión crítica del mundo, el cual pretendía transformar a través de su producción intelectual y artística. En acciones como: *I Like America and America Likes Me (1974)*, en un primer momento del performance el artista fue trasladado en una camilla envuelto totalmente en fieltro, desde el Aeropuerto al que arribo a la ciudad de New York, hacia la Galería en la cual exhibiría su obra; esto con el fin de no pisar suelo norteamericano a modo de protesta contra la Guerra de Vietnam.



**Fig. 18 y 19.** Registro de acción artística. Extraído de "I Like America and America Likes Me" [Performance], por Joseph Beuys, 1974, *WikiArt* <https://www.wikiart.org/>. © Joseph Beuys - Fair Use.

Ahora bien, cabe cuestionar si contra una guerra, un acto de protesta de este tipo tiene alguna resonancia, si en realidad es posible entender a través de este gesto, que Beuys pretendía activar el pensamiento crítico y espiritual en el espectador para pensar la guerra.

Al respecto habría que reflexionar en torno a dos concepciones: la primera, la que presenta Sontang (2011) al confrontar a todo espectador de la guerra cuando indica: "No podemos imaginar lo espantosa, lo aterradora que es la guerra; y cómo se convierte en normalidad. No podemos entenderlo, no podemos imaginarlo" (p.54). A la luz de esta sentencia se podría advertir en la acción de Beuys una declaración minúscula, una reducción de los acontecimientos frente a la magnitud de un hecho tan vasto. El artista que actúa como espectador de la guerra y pretende denunciar algo que no ha vivido ni entiende. Cabe subrayar la importancia del comentario de Sontang, necesario y preciso; sin embargo y aunque una lectura de la acción del artista, que parece elemental y simple, podría ubicarse en un análisis de tal tipo; no es el caso de Beuys quien en primera persona vivió y puso su cuerpo en la guerra, no la de Vietnam, pero como ya se ha expuesto, los horrores son los mismos. Para él fue la Segunda Guerra Mundial. En consecuencia, su idea del sufrimiento, del dolor y también de la sanación proviene de la experiencia propia en el campo de guerra. Su ejercicio creativo se podría interpretar como resultado o como respuesta al aprendizaje obtenido en el conflicto.

La inquietud que resulta hacia el performance, reside en el por qué al apartar o crear una ausencia del cuerpo hacia el territorio mediante un gesto, puede significar algo, y sobre todo algo tan potente para ser un acto de protesta contra una guerra. ¿Acaso Beuys quería relatar que todo pasa en el cuerpo, y que efectivamente el cuerpo es capaz de dar cuenta de todas las cosas que lo hieren y lo transforman? Por tanto, el cuerpo alejado y en repulsión puede transmitir la queja silente, e indicar que el cuerpo que se pone en la obra tiene memoria y conoce los horrores de la guerra; entonces en un gesto de *pertenencia* que expresa que en el afecto no se está solo, protesta por los otros seres que están siendo heridos o muertos. Así, el artista a través de lo vivido moldea la acción

artística, que actúa como un dispositivo cargado de información, preparado para afectar al espectador que se permita activarlo.

Esto conduce a la segunda concepción, que es la que propone O'Sullivan (2011) en la cual el arte, explicando a Henri Bergson; posee una cualidad de *atención*, a partir de la cual en el espectador se suspende la actividad motora normal y se accede a otros planos de la realidad; es decir, el individuo normalmente se encuentra atrapado en un registro espacio-temporal y por lo tanto, su atención está enfocada en lo que le interesa; el arte puede alterar esta condición y activar un cambio de registro. Citando a Alain Badiou "un punto de exilio donde es posible que algo finalmente pueda ocurrir". Desde esta idea, la protesta de Beuys que obedece a un gesto y a una acción puntual, como acto artístico y objeto representacional en el arte que puede ser leído, ciertamente activa tal cualidad de atención en el espectador y de esta manera provoca la reflexión. No es un acto simple desprovisto de comprensión, es más bien un acto silente que induce al espectador a pensar la guerra desde el afecto.

No obstante, la obra de Beuys pone en cuestión qué obras en el arte que pretenden hablar sobre la guerra y sus consecuencias, pueden registrarse como "válidas" en la medida que cumplen con la función de interpelar a la atención intencionada del espectador. ¿O más bien en la obra de arte contemporánea subyace un análisis frío instalado en el lugar que plantea Sontag, antes que en el lugar de exilio que propone Badiou? En este sentido, Žižek (2009) traza una pregunta que puede contribuir a esclarecer el argumento en cuestión: "¿este recurso a la descripción artística [refiriéndose, precisamente al tipo de registro de la obra artística que se ha descrito anteriormente] supone que estamos en peligro de volver a una actitud contemplativa que de algún modo traiciona la urgencia de "hacer algo" en cuanto a los horrores descritos?" (p.15).

Dado que exponer mediante un recurso artístico lo que sucede en la guerra y hacer un registro del tránsito del cuerpo en el conflicto, con sus cargas vitales menoscabadas, es decir relatar el miedo, el dolor o la violencia; no es obvio, ni tampoco asequible a cualquier discurso. En todo relato debe subyacer y ser reflejado el trato sutil, intencionado y respetuoso con las víctimas, que las arrope y

las vincule desde la verdad, y que exponga como deber y como único fin la reparación y el aprendizaje intencionado sobre el conflicto y sus víctimas.

Después de esta salvedad, habría que denunciar que actualmente una gran cantidad de planteamientos desde los lenguajes del arte, dejan en evidencia un falso sentido de urgencia que constantemente se está transmitiendo a los espectadores. Tal recurso permite que las sensaciones que se transfieren por medio de la obra de arte sean de constante alarma para el observador; desafortunadamente están repicando: “no hay tiempo para reflexionar, debemos actuar ahora” como bien lo resume Zizek (2009). En términos de Virilio se trata de “un arte despiadado”, esa forma en que los artistas del siglo XXI ya no representan, sino que presentan la barbarie de la guerra pretendiendo dialogar con el espectador. Lejos de la intercomunicación o la revelación, la crueldad y el ruido parecen ser el reclamo del arte contemporáneo.

Desmesura por desmesura, hoy el acostumbramiento al choque de las imágenes y a la ausencia de peso de las palabras ha trastornado la escena del mundo.

Despiadado, el arte contemporáneo no es impúdico, pero tiene la impudicia de los profanadores y de los torturadores, la arrogancia del verdugo. (Virilio, 2001, p.55)

Virilio condena y con toda razón el asesinato de los signos de la piedad artística, con lo cual, los relatos genuinos de los cuerpos de guerra, es decir, cuerpos destrozados o defectuosos, no son reconocibles por los artistas. Por el contrario lo que se evidencia es un desprecio hacia el cuerpo y su narratividad. Esta forma se refleja en el constante *ruido* que ofrece la creación artística sobre la guerra; en palabras de Virilio “la sonorización” (la producción artística de paisajes sonoros resonantes y ruidosos). Así, se trata es de acudir a lo evidente del relato o crear ficciones pretendiendo manifestar un sentimiento de filiación con las víctimas; entonces los creadores emplean recursos como exponer la sangre, las lágrimas, los gritos, la suciedad, la tortura o en general elementos implícitos en el ambiente de la guerra, o poner sus propios cuerpos en situaciones creadas de manera artificial en las que de alguna manera atravesasen un tipo de sufrimiento, pretendiendo emular escenarios o situaciones propias del conflicto.

Todas estas manifestaciones suponen la supresión artística de la simpatía, la cual es contraria a la actitud sensible y respetuosa frente al cuerpo, que

necesariamente debería contener la obra de arte que se ocupa de exponer el conflicto. Pareciese que con estos gestos los artistas tocan y agreden un delicado límite de la representación, y de tal manera es que sólo acceden al campo de presentación, cruel e indiferente con el cuerpo ajeno que sufre o ha sufrido la guerra.

Existe una poética brutal de la realidad de la guerra, es la que compete a esta investigación y es la que precisamente este tipo de manifestaciones deja de lado. Žižek (2009) recuerda que “la poesía trata siempre, por definición acerca de algo que no puede ser nombrado de forma directa, sólo aludido” y agrega: “no debería temerse dar este paso más y remitirse al viejo dicho de que la música llega donde las palabras fallan” (pp.13,14). Justamente Žižek acude a esta aclaración en relación al fenómeno artístico que se está tratando; entonces pone de presente su acuerdo en que no hace falta mostrar elementos evidentes, o intentar profundizar en la realidad de una situación valiéndose de escenarios ficticios en la obra de arte para expresar la verdad. En contraste, acudir al lenguaje poético puede ser la vía para expresar y comunicar el alcance real de la crueldad humana. Tal idea podría ser explicada por Žižek (2009) de la siguiente forma:

[Citando al poeta Wallace Stevens] “Es lo que parece, y en tal parecer están todas las cosas”. Esta descripción artística “no es un signo que yace fuera de su forma”, sino que más bien extrae de la confusa realidad su propia forma interior. (p.15)

En este señalamiento y en la evocación hacia el lenguaje poético se halla la contraposición a la *sonorización*, por contraste el silencio, casi como un derecho vulnerado en muchas de las reflexiones sobre la guerra. Virilio a través de la experiencia vivida en los campos de exterminio nazis, es que se permite discurrir en torno al horror de la violencia humana y su representación, esta experiencia es la que lo educó en el respeto por el cuerpo humano y su capacidad de silencio. Tal disposición de silencio puede ser entendida de diversas formas dentro de la estética del arte; por un lado existe un reconocimiento hacia el cuerpo y su capacidad de alternar entre el ruido y el silencio; sin embargo, es de resaltar dentro del lenguaje poético o el cuerpo poético al que se ha hecho referencia, la inclinación dentro de ese margen al silencio, como un primer signo de piedad artística y como un estado de contemplación ante el afecto en el cuerpo, bien

cómo es afectado por el entorno o bien cómo afecta al entorno. Si en el marco de la guerra el cuerpo se sitúa en un escenario violento y extremo, se podría decir, en un estado de ruido constante; al silencio corresponde el procesamiento de tal ruido, en el que pueden exteriorizarse las afecciones y buscar el alivio.

Por otra parte el concepto de silencio revisado desde la obra de arte: “el arte contemporáneo desdeña la piedad silenciosa de las imágenes decimonónicas y del siglo XX del derramamiento de sangre de la batalla. En su lugar, según Virilio, el arte despiadado abraza las seductoras imágenes televisivas de la carnicería” (Armitage, 2002, p.3). Esta aseveración resulta indiscutible al examinar algunas piezas del arte contemporáneo, y advertir que se trata de presentaciones que no originan en el espectador el asombro o la emoción de la belleza o lo siniestro, por ejemplo. Pareciese que en este sentido la obra no precisa apelar al observador y a su afecto, no subyace la intención de provocar, y no generan un sentimiento de introspección frente a la imagen, que vincule al espectador de tal forma que la punción de la narración obre en favor de la reflexión. Por lo tanto, como bien afirma Virilio (2001) el arte contemporáneo se encuentra cargado de “procedimientos estéticos terroristas”; los elementos mediadores hacia el espectador desde la poética y el afecto, se han dejado de lado para enunciar a través de la obra de arte, el atentado a signos de piedad artística en nombre de la libertad de la representación artística.

El arte que dialoga acerca de la crueldad de la guerra debería ofrecer consuelo, ser refugio y ente sanador, proporcionar un espacio de contemplación para que el espectador piense el conflicto. La actualidad convulsionada no precisa más ruido del que ya ofrecen los medios de comunicación, la virtualización y los tiempos desenfrenados de los inventos cada vez más avanzados para matar y destruir toda forma de vida; por el contrario, el fértil espacio de representación en el arte debería reivindicar la creación que conmueve, que integra y desarrolla la política del silencio. En consecuencia, el arte contemporáneo incapaz de comprender toda la atrocidad de la guerra e incapaz de estar en silencio, explícitamente rechaza la piedad y por tanto acepta la continuación de la guerra.

Luego, está el derecho al silencio, tanto del creador como del espectador. En este sentido la visión de Virilio también ofrece un lúcido planteamiento:

Para Virilio, sin embargo, la humillación del amante del arte mediante la imposición de imágenes despiadadas y sistemas de sonido ensordecedores en la galería de arte y en otros lugares no es tanto el comienzo de un debate estético como el principio del fin de la humanidad. (Armitage, 2002, p.10)

Extraer a la creación artística, al creador o al espectador del espacio de silencio en el arte ha provocado un efecto inverso al de la compunción; la sonorización apabullante que presenta el objeto o el signo que contienen los discursos de la guerra, desde un análisis frío y con gestos reiterativos, en realidad activa un dispositivo que impide pensar al espectador. El constante llamado a la empatía y la presentación desmedida de la atmosfera del horror en la guerra, ha permitido un alto nivel de autoenajenación del arte contemporáneo y de la humanidad también. Sin un espacio estético de silencio en el arte para pensar, lo siguiente es inhibirse y actuar bajo tal función; esto conexo al sentido de urgencia transmitido lleva al espectador a ignorar su propio sentido de omisión de la compasión, es así que el receptor de las elucidaciones sobre la guerra a través del arte, confirma la existencia del horror y el espanto, no la niega, ni ignora la brutal realidad, antes bien alude a esta continuamente.

El arte, como ya se ha dicho, debe ser capaz de perturbar o modificar el registro establecido en la realidad de los individuos, debe actuar como un dispositivo de transformación. Entonces, la presentación de hechos de la guerra con tanto ruido derredor y desprovisto de algún dispositivo que active otro registro en el espectador, hace que la interacción con la obra de arte sea una lectura de acontecimientos reales, ya vistos y ya escuchados, se puede decir que los participantes únicamente se informan de la realidad. No es esta la sustancia del arte, el arte recuerda O`Sullivan (2011) es algo peligroso: "un portal, un punto de acceso a un mundo de inestabilidad e interpenetración, un mundo molecular de transformación" (p.16). También explica que los afectos no pueden ser leídos sólo experimentados, así:

Los afectos nada tiene que ver con el conocimiento y el significado, en tanto ellos ocurren en un registro diferente, *asignificante*. Los afectos serían entonces [...] lo *molecular* que subyace a lo *molar*. Lo molecular entendido como la cualidad intensiva de la vida y el arte, como la circunstancia que se oculta, va más allá o, incluso de forma paralela al significado (p.10).

De tal forma es que se puede entender, por ejemplo, que para George Bataille la cueva de Lascaux constituya un espacio sagrado, en el cual el arte es el que permite el acceso a un registro intensivo precisamente de una realidad superior o divina. El espacio convoca al observador a esta apertura, a la escucha, al silencio y de ahí a un estado contemplativo que abre el acontecimiento del afecto. Se podría suponer que – aunque este espacio del arte no despierta tal proceder – si el espectador simplemente hace una lectura de la función de representación de la cueva, está perdiendo la valiosa cualidad intensiva de la vida y el arte a la que hace referencia O`Sullivan, o el punto de exilio del que habla Badiou; por lo tanto sólo está leyendo y hay que recordar que los afectos no pueden ser leídos.

Lo anterior deja en evidencia porqué se precisa cuestionar los espacios de representación de la guerra, y abogar por una política del silencio que permita al ser humano encontrar el afecto en estos; eliminar la “necesidad” de sonorización del arte contemporáneo y permitir como indica Virilio “la implosión de la estética, la explosión del espanto y la de un arte mundial del nihilismo y de una política del odio” (Armitage, 2002, pp. 12,13). Como solicita Olivares frente al miedo “déjennos salir”, también del espacio del arte de la sonorización, en el cual no se puede pensar sólo “actuar a ciegas”, se reclama lo mismo *déjennos salir*.

Un análisis crítico de la actual constelación global -que no ofrece soluciones claras, ningún consejo «práctico» sobre qué hacer, y no señala luz alguna al final del túnel, pues uno es consciente de que esa luz podría pertenecer a un tren a punto de arrollarnos- que a menudo va seguido de un reproche: «¿Quieres decir que no deberíamos hacer nada? ¿Simplemente sentarnos y esperar?». Deberíamos tener el coraje de responder: «¡Sí, exactamente eso!». Hay situaciones en que lo único verdaderamente «práctico» que cabe hacer es resistir la tentación de implicarse y «esperar y ver» para hacer un análisis paciente y crítico. (Zizek, 2009, p.16)



## 2.3 ESPACIOS DE SILENCIO Y REDENCIÓN EN EL ARTE

Alfredo Jaar y la política del afecto

Así pues, es posible admitir que en un primer momento la vía efectiva para aprender de la guerra es la que se plantea en el postulado anterior. Se puede entender entonces que a través del afecto es posible llegar al intelecto. Alfredo Jaar artista chileno comenta: “el afecto de la experiencia estética debería ser el de movernos a través de nuestros sentidos y a través de nuestra razón” (Mouffe, 2017, p.34). La obra de Jaar contempla tal concepción, está cargada de llamados a reconocer desde otras posibilidades las realidades humanas y culturales, por medio de mecanismos que procuran la desarticulación de la percepción común y son capaces de crear otras subjetividades en los individuos. El artista ofrece el problema revisado, no desde la “realidad”, pues como bien lo afirma: “La realidad no puede ser representada. Sólo podemos crear nuevas realidades” (Fusi, 2013, p.52). Entonces, más bien desde la verdad configurada a través del lenguaje trastocado por el arte.

Frente a la construcción de nuevas subjetividades, la filósofa y politóloga Chantall Mouffe (2017) opina que:

Lo que está en juego en la transformación de las identidades políticas no es un llamado racionalista a los verdaderos intereses de un sujeto ya construido, sino la inscripción del agente social en prácticas que movilizarán sus afectos de modo que subvierta el marco dado de identificación para dar lugar a otras modalidades de subjetividad. (p.7)

En realidad Mouffe ofrece una visión no sólo frente al ámbito político que en relación al arte, dialoga directamente con los creadores que se inscriben en el *arte crítico*; sino también con relación a la vivencia de la experiencia estética por parte del espectador, y por lo tanto el papel que podría desempeñar la obra en tal vivencia. La cual debería estar dada no por la realidad, más bien por la verdad, como ya se ha dicho, y en este sentido permitir la apertura del individuo a percibir tal verdad desde otros modelos de pensar el mundo, que le faciliten su aprehensión y vinculación a los mismos. Por su parte, el creador debería proyectar su trabajo hacía tal fin, para entonces subvertir el modelo de sonorización en el arte.

El proyecto de movilizar los afectos a través de la creación que es provocada por los hechos de la guerra, o siguiendo la línea de Jaar, *la creación de nuevas realidades* a partir de lo atroz que resulta la realidad de la guerra, y que en general configura un espacio imaginado para aquel que no vive en carne propia el conflicto; plantea un serio problema para el artista o creador, que exclusivamente puede acceder a un espacio de interpretación y desde allí figurar otra realidad, para narrar lo que ha vivido en su propio cuerpo, o en el relato que ofrece el cuerpo de las víctimas o los espacios de trasgresión. Entonces, el artista se enfrenta a una contradicción de la verdad, esto, porque la realidad de la guerra posee límites tan finos, que tratar con estos de forma somera o despreocupada puede menoscabar a las víctimas, o crear falacias y nociones espurias entorno a un acontecimiento tan vital y palpitante como es la guerra. En este sentido el camino del artista debería ser el de la medida justa, y el de ser demiurgo de los espacios de verdad que movilizan las pasiones y los afectos.

Vicenç Altaió (1994) se refiere a Alfredo Jaar con las siguientes palabras: “El artista vengador desarrolla la imagen pero la oculta, no para que el lamento vuelva a hablar, sino para que la belleza de la unidad mínima de silencio conduzca a la justicia” (s.p.).

En esta descripción se halla intrínseca la labor creadora de Jaar frente al genocidio de Ruanda. Un tejido finísimo de medios estéticos, para comunicar lo que aprendió después de investigar durante más de una década, este fatídico episodio de la historia de la humanidad.

En 1994 Jaar se desplazó a Ruanda con el fin de señalar este olvidado punto de África sumido en la barbarie de una guerra sin límites, un genocidio que costó la vida de aproximadamente un millón de personas. El primer gesto del artista fue dirigir su mirada a este pueblo, volcarse con un impulso creativo para asistir al espanto. Pronto se dio cuenta en medio del paisaje horrible que todo impulso es vencido. Reflexiona:

¿Disparo mi cámara o evito que disparen al ser humano que tengo delante?  
¿Fotografío a la niña perdida y llorando o dejo la cámara y le pregunto qué le pasa?  
¿Los curo? ¿Los acompaño en su dolor? ¿Les ofrezco mi agua potable? ¿Los salvo de la fuerza del río que los arrastra río abajo? ¿Les ayudo a levantar la tienda?  
¿Entierro a los muertos? ¿Les enseño a leer? ¿Limpio sus heridas? ¿Les ayudo a encontrar a sus padres? ¿Les busco comida? ¿Ayudo al médico? ¿Les canto y bailo? ¿Les ayudo a dar a luz, a sobrevivir, a morir [...]? (Altaió, 1994, s.p.)

La vía que toma, en primera instancia es la de adoptar una figura de “reportero de guerra” y decide hacer un registro de aquello que es posible entender como realidad objetiva, es decir se dedica a hacer un trabajo de documentación a través de la fotografía. Podría parecer una actitud fría, pero Jaar tenía claro que este era el único proceder viable para proporcionar una ayuda efectiva. Poner toda su capacidad y labor como artista con el aparataje que conlleva, al servicio de la tragedia.

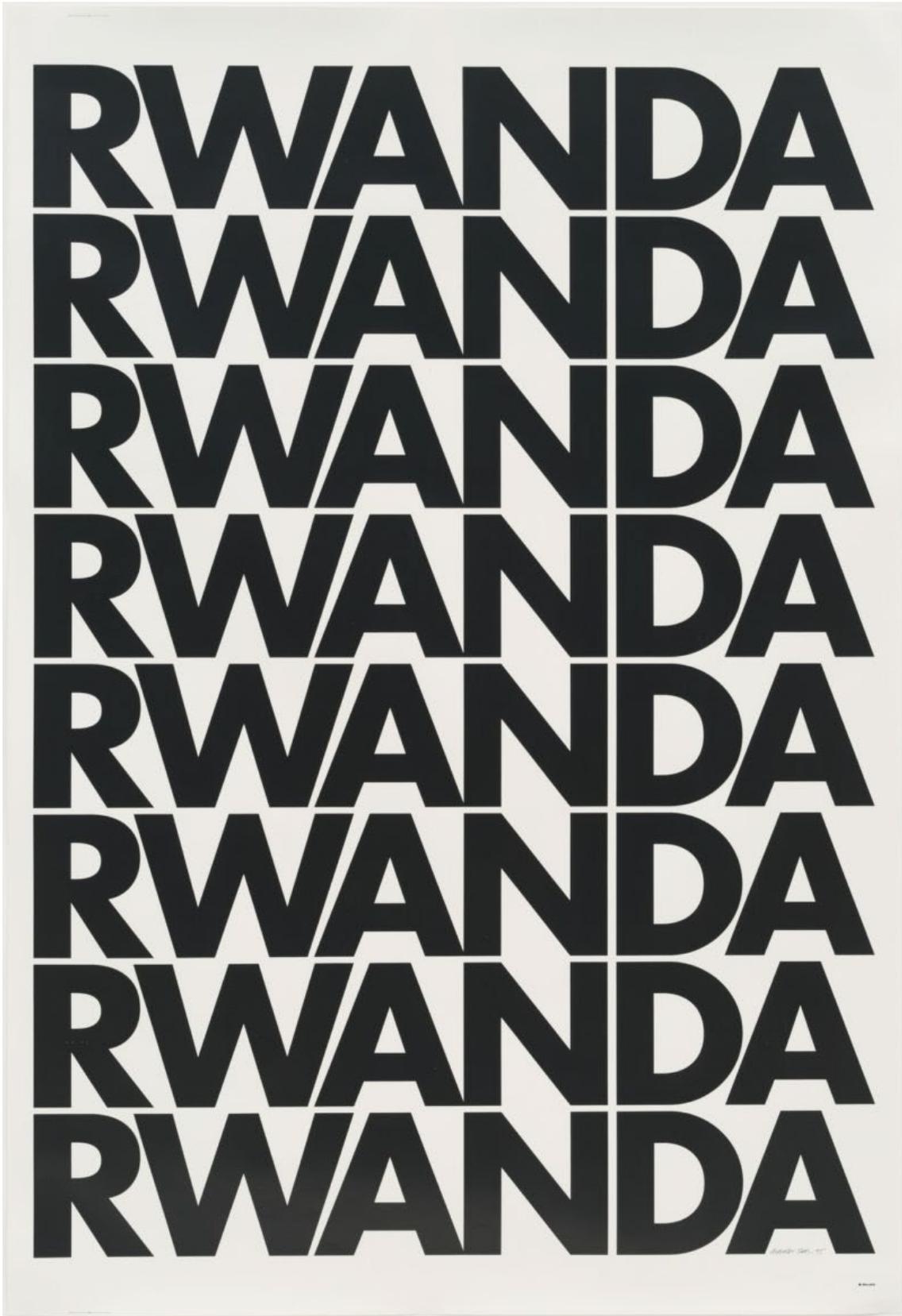


Fig. 20. Cartel. Extraído de "Rwanda, Rwanda" [Serie artística], por Alfredo Jaar, 1994, *THE RWANDA PROJECT 1994-2010* <https://alfredojaar.net/projects/1994/the-rwanda-project/>

Precisamente Mouffe (2017) señala a Jaar como un artista que en una suerte de “guerra de posiciones” trazada en el ámbito de la sociedad y las políticas radicales que la controlan, está fuertemente establecido desde una estética de resistencia, que a través de la estrategia de involucramiento con las instituciones existentes, permite que las prácticas artísticas puedan intervenir en el debate agonístico y confrontar a las instituciones de forma crítica para quizá crear una fisura en el sistema. Enfatiza: “La aproximación artística de Alfredo Jaar es un poderoso testigo del rol que las prácticas artísticas pueden tener en las políticas radicales” (p.34). Por tanto, el artista se vale de su posición para hacer un enérgico llamado de atención para que el mundo mire a Ruanda y se produzcan estrategias comprometidas con aliviar y ayudar a las víctimas.

A continuación, establece otro medio; dar una señal de vida para constatar hacia el exterior del territorio quién ha sobrevivido. Jaar remite hasta doscientas postales a amigos, en ellas la inscripción del nombre de una persona con la leyenda “(aún) está vivo/a”. Un gesto como levantar la mano y decir “yo estoy aquí”, para revelar lo que había sido oculto por la indiferencia. En el acto de nombrar a los sobrevivientes, de identificarlos con sus nombres y apellidos, utiliza el poder de la palabra para nombrar y hacer existir. Esto, en un plano del lenguaje que es creado por el artista para subvertir el lenguaje cotidiano de la política y los medios que omitieron y silenciaron el genocidio. Al intervenir en el espacio del lenguaje, a su vez está interviniendo en la cultura como último espacio de libertad para traer la verdad.

Jaar sostiene que hacer arte es echar luz sobre el mundo y en el proyecto de Ruanda fue consecuente con esta visión. De ser testigo de la tragedia que asolaba a Ruanda regreso con incontables imágenes: las que le proporcionó la cámara fotográfica y las que impresionaron su espíritu. Consigo trajo oscuridad y vistió de luto su obra y su vida artística. Así entre 1994 y 2010 abrió un serio debate con su trabajo artístico alrededor de Ruanda, en el cual confluyeron la ética y la estética y sobre todo la pregunta transversal de ¿cómo desactivar el espectáculo de la muerte? El creador quería despertar la conciencia y llevar a cabo una ruptura crítica que permeara la opinión pública, e irrumpiera en el espacio de silencio de la humanidad con toda la connotación que este estadio pueda contener.

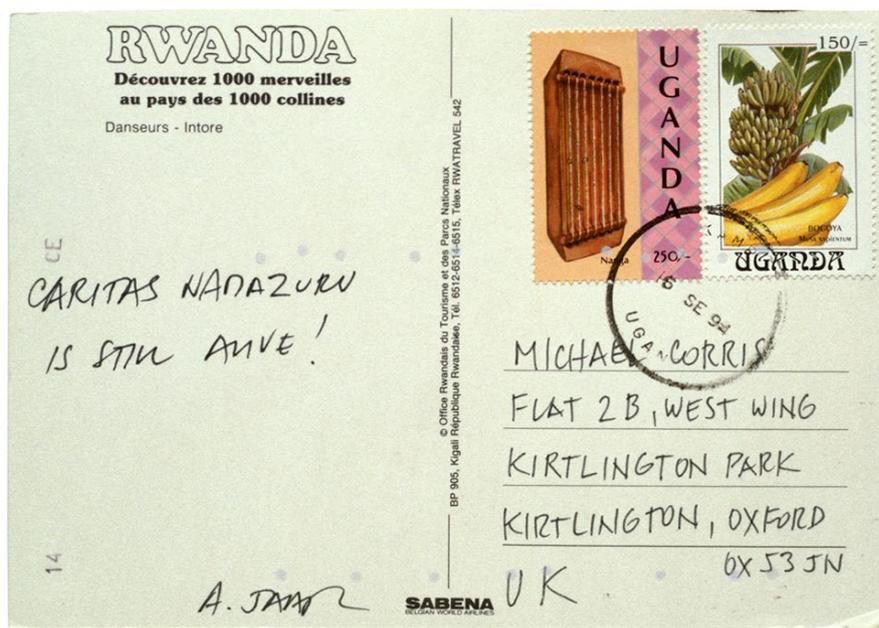
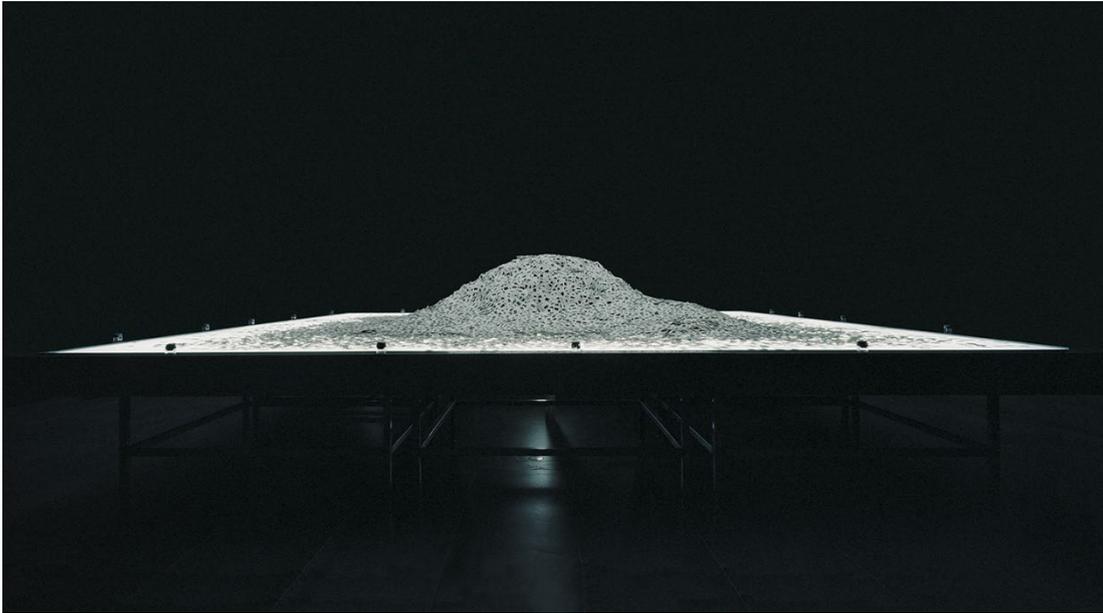


Fig. 21. Postal. Extraído de “Signs of life” [Serie artística], por Alfredo Jaar, 1994, *THE RWANDA PROJECT 1994-2010* <https://alfredojaar.net/projects/1994/the-rwanda-project/>

A lo largo del periodo de tiempo en el que se gestó *Proyecto Ruanda*, los actos creativos de Jaar son variados, más en todos subyace el objeto de proporcionar *contrainformación* frente a las imágenes y las palabras despiadadas de los medios de comunicación y los foros políticos que exclamaban ¡Ruanda! y callaban la verdad del genocidio. Se trata de redimir las imágenes del espectáculo, y Alfredo Jaar concibe una serie de acciones artísticas para sacar a luz la tragedia sin exponer imágenes crudas de violencia y de muerte. Elabora una sofisticada estrategia estética como antítesis de las imágenes brutales de la guerra que se pueden consumir sin límites. Una ruptura crítica que teje una poética de la palabra, de la luz y la oscuridad, de las sombras, las formas y los contornos para crear las imágenes y que el espectador pueda acceder al espacio de silencio – pues Jaar exige tal silencio para abordar su obra –, pueda leer en voz baja y pensar en Ruanda con lucidez.



**Fig. 22 y 23.** Instalación con diapositivas. Extraído de “The silence of Nduwayezu” [Serie artística], por Alfredo Jaar, 1997, *THE RWANDA PROJECT 1994-2010* <https://alfredojaar.net/projects/1994/the-rwanda-project/>

El paisaje ruandés es de vívidos verdes que se despliegan en sus montañas, colorido y fértil que exhala aroma a té y a café. Un reducido paisaje en sus formas y características mnemotécnicas se presenta ante el espectador sobre una mesa iluminada, quizá la evocación de una soberana montaña que en su grandioso silencio presencié la desgracia. Este accidente topográfico en su forma se constituye de un millón de diapositivas, que en su número recuerda a las víctimas del genocidio y que es soporte de la imagen de los ojos de *Nduwayezu*, un niño que perdió el habla durante cuatro semanas después de presenciar la muerte de sus padres. La montaña se mueve en función del acto de mirar, mira el que contempla *el silencio de Nduwayezu*; y la mirada retratada de este niño que atraviesa e interpela al espectador en un espacio de silencio que convoca a la reverencia. “Nunca olvidaré su silencio. El silencio de Nduwayezu” se registra en una línea luminosa en la obra, es la afirmación del artista que se vale de la palabra y la luz para crear una sentencia colectiva a través de la declaración personal de cada individuo que lee. El uso de la palabra y su poder de crear, la línea de luz como manifestación de lo vital, la palabra da a luz una promesa. Tal vez el espectador que ha aportado su declaración, con el tiempo olvide a Nduwayezu pero el afecto de la obra le permitirá siempre recordar a Ruanda. “Cuando descubrimos que todos son los mismos ojos comprendemos que sólo dos ojos son todos los ojos...Esta visión horroriza el espíritu y nos llena de silencio: con una sola imagen podemos explicar el infinito, ¡el genocidio fue tan enorme!” (Altaió, 1994, s.p.).

Al margen del espectáculo de la muerte, el artista presenta su obra dotada de elementos de ruptura que emplaza a las víctimas en escenarios distintos a los de la muerte. Es la articulación de elementos estéticos para contar la tragedia desde una poética que dialoga con el lector, contrario a los escenarios convulsos que le ofrece el espectáculo y que desactivan su mirada y su percepción. Se trata de imágenes que sugieren, por ejemplo, elementos pictóricos para narrar como sucede con la obra *Seis Segundos*; o dotar de luminiscencia las imágenes a través de los textos que complementan el relato, es decir, la palabra y la imagen como unidad de creación; o contener en el soporte fotográfico el gesto que alberga belleza como la serie *Embrace*: dos niños que se abrazan espontáneamente ignorando el dispositivo fotográfico, y que en un marco como el genocidio de

Ruanda pueden brindar a la humanidad desde los rincones olvidados y sumidos en la indiferencia, el lenguaje del afecto natural.

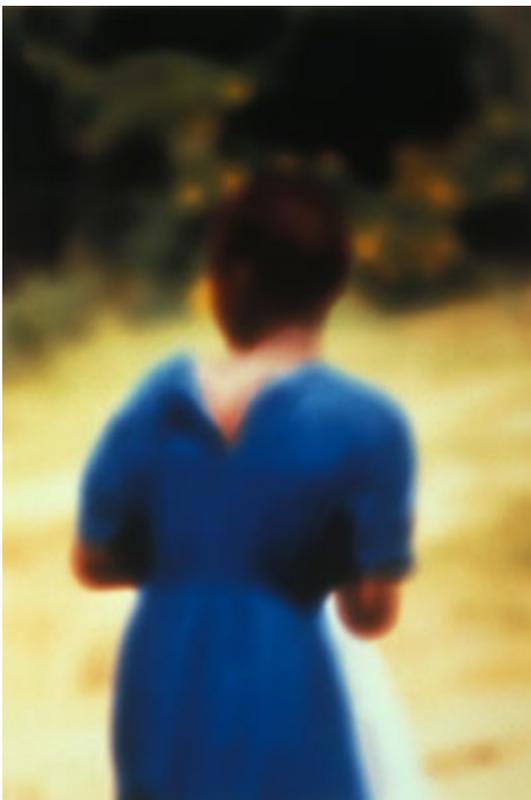
Tomando distancia del tipo de arte crítico que rechaza la belleza como algo inherentemente burgués y reaccionario, Jaar reconoce su potencial subversivo y no teme usar imágenes bellas para desafiar a su público. Se ha mencionado frecuentemente cómo, en muchos de sus trabajos sobre África [...] ha sido capaz de transmitir a través de imágenes bellas una crítica de amplio alcance a la indiferencia occidental ante las injusticias globales, provocando una concientización autocrítica de nuestra responsabilidad de crearlas y reproducirlas. (Mouffe, 2017, p. 34)



**Fig. 24.** Fotografía de dos niños abrazados. Extraído de “Let there be light” [Serie artística], por Alfredo Jaar, 1996, *THE RWANDA PROJECT 1994-2010* <https://alfredojaar.net/projects/1994/the-rwanda-project/>

Mientras el mundo ignoraba la tragedia del pueblo ruandés, Alfredo Jaar lo velaba, lo contemplaba y lo pensaba. Así cómo canta José Mercé: "Sabes cómo me alegra, cómo me ayuda que tú me mires". Un primer acto de proximidad dio a luz uno de los proyectos artísticos más prolíficos y contundentes sobre el genocidio de Ruanda y su comprensión. El artista creó un lenguaje estético e ideó una poética contenida en las imágenes y la palabra, que fue refinando a través de los años de investigación y procesamiento de las realidades del conflicto. Alfredo Jaar ha abierto un espacio de silencio para pensar y aprender de la guerra y ha aportado a la historia un documento y archivo único, sobre una de las tragedias más devastadoras y dolorosas de la historia del continente africano y de la humanidad.

Pero Jaar se diferencia de tantos otros cientos, miles, millones de artistas porque es uno de los pocos que combina la conciencia crítica con un inconfundible lenguaje de protesta, y que al mismo tiempo crea auténticos métodos de trabajo estéticos y comunicativos de gran belleza y efecto. La protesta no es desalmada ni estéril en él, se convierte en arte donde la estética eleva el grado de la ética. (Altaíó, 1994, s.p.)



**Fig. 25.** Mujer que se aleja de la cámara.  
Extraído de "Six seconds" [Fotografía], por  
Alfredo Jaar, 2000, *THE RWANDA PROJECT*  
1994-2010  
<https://alfredojaar.net/projects/1994/the-rwanda-project/>

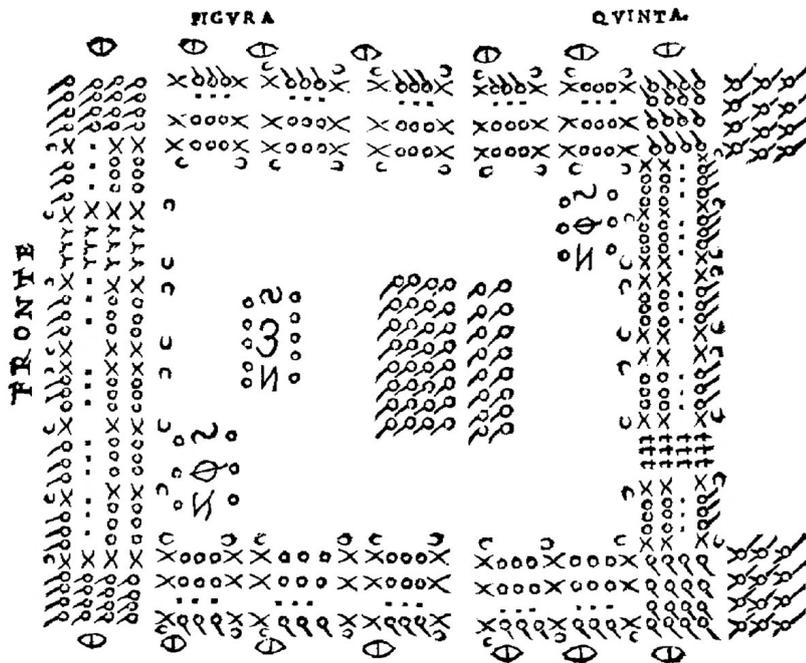


Figure 5

Fig. 26. Plano esquemático para la disposición de tropas. Extraído de "Dell'arte della guerra (El arte de la guerra)" [Libro], por Nicolás Maquiavelo, 1519 - 1520, Socks <https://socks-studio.com/>. CC BY 4.0.

### 3. CARTOGRAFÍAS DEL CUERPO

PROLONGAR EL CUERPO, TRASLAPAR LA EXPERIENCIA, SEGUIR LA LÍNEA DE FUGA

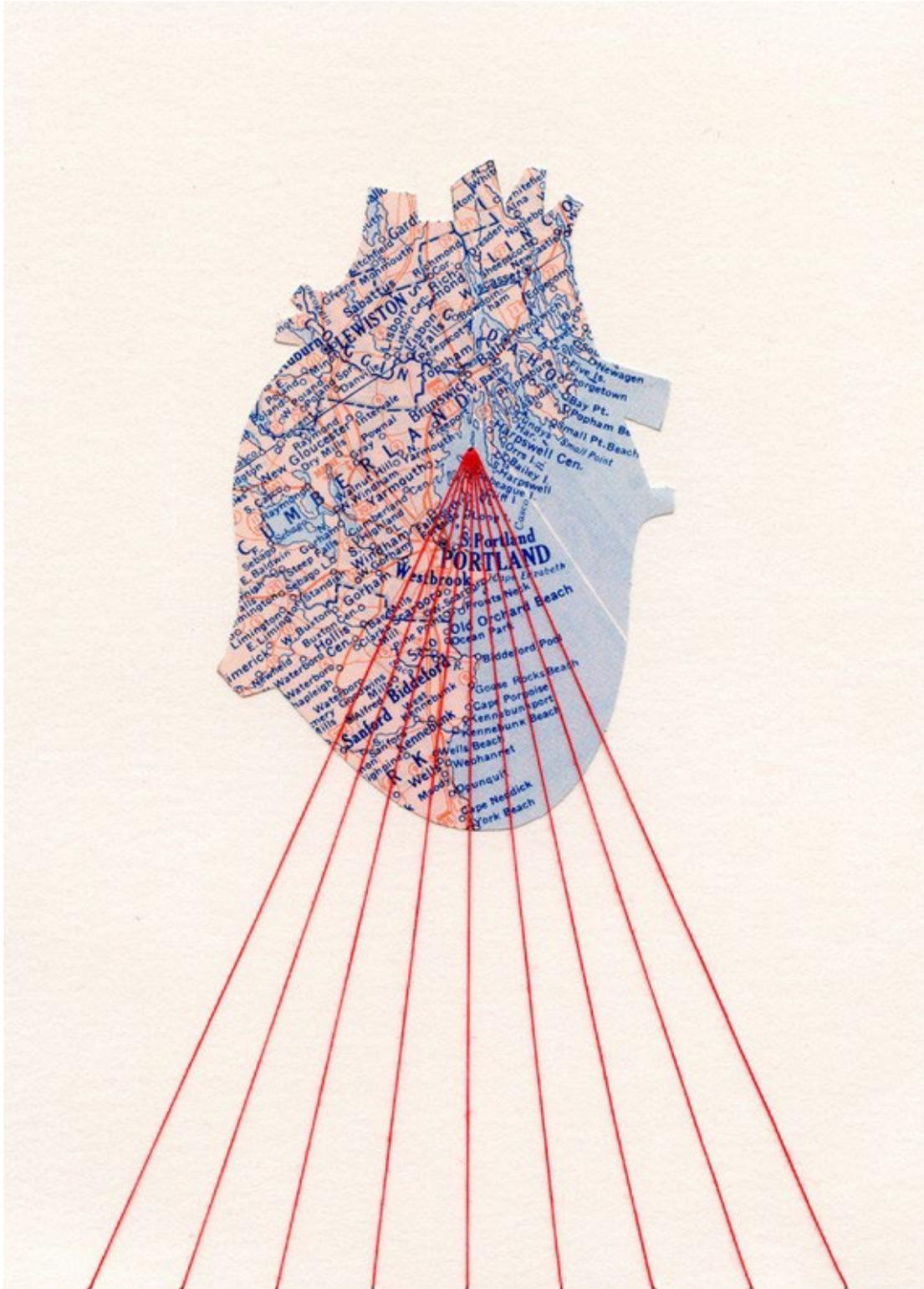


Fig. 27. Impresión de mapa bordada. Extraído de “Embroidered Print” [Pieza de arte], por Shannon Rankin, (s.d.), Socks <https://socks-studio.com/>. CC BY 4.0.



## 3.1 EL PAISAJE CORPORAL

Registros del cuerpo en el territorio



abstracta y tortuosa con  $n$  dimensiones, con las direcciones rotas” (p.20). Resulta interesante como por ejemplo bajo este concepto los autores tildan a la forma musical de “mala hierba”, la cual por definición botánica es un rizoma, se entiende que en sus atributos este tipo de planta tiene una gran capacidad de dispersión y persistencia, entonces, aún en su disposición de interferencia, alteración y desplazamiento es posible hallar el extraordinario símil.

Ahora bien, entre los caracteres que atribuyen al *rizoma* refieren a un principio de cartografía y calcomanía; por un lado como sistemas opuestos y por otro como un sistema que opera sobre y en relación al otro, es decir el calco sobre el mapa, pues como bien lo cuestionan ¿no es lo propio de un mapa que pueda ser calcado? Entonces el método para abordar el calco es: “siempre hay que llevar el calco sobre el mapa” (Deleuze & Guattari, 2013, p. 23). Esto permite entender que el calco de forma independiente no posee una mayor estructura ni presenta un gran aporte: “el calco sólo se reproduce ya a sí mismo cuando cree reproducir otra cosa. Por esto es por lo que es tan nocivo. Inyecta redundancias y las propaga” (Deleuze & Guattari, 2013, p. 23). En contraste, el mapa se encuentra exaltado como idea abierta, conectable, desmontable, reversible, modificable y como una estructura dirigida hacia la realidad, que lejos de la reproducción cerrada en sí misma construye un conocimiento fértil y dinámico. Una de las características principales por las cuales un mapa es un rizoma es por tener entradas múltiples:

El mapa...puede ser roto, invertido, adaptarse a montañas de cualquier naturaleza, ser comenzada su realización por un individuo, grupo, formación social. Se le puede dibujar en un muro, concebirlo como una obra de arte, construirlo como una acción política o como una meditación. (Deleuze & Guattari, 2013, p. 22)

Pues una de las propiedades más importantes del rizoma, precisamente, es poseer múltiples entradas. Los autores remiten a la imagen de una *madriguera* animal para explicar de lo que se trata este atributo; entonces, como el rizoma la madriguera es múltiple, es habitación, túnel de desplazamiento, bodega de reserva y si se quiere se podrían hallar una variedad de entradas adicionales. Lo que permite entender esta imagen y la aseveración de que un mapa por tal función, entre otras, es un rizoma, es que el mapa como elemento cartográfico

puede dar cuenta de innumerables paisajes y bajo su estructura puede albergar variedad de competencias.

Según Harley (2005), el uso de los mapas deviene en símbolos con una importante carga política, y traza a través de esta premisa una concepción del mapa como un elemento que lejos de ser inocente o una discreta manifestación geográfica, es un signo geopolítico, que además responde a intereses de poder social y de soberanía territorial. La visión de Harley si bien puede manifestar aspectos ciertos aun en las sociedades contemporáneas, sobre todo refleja un uso primigenio del mapa, afirma: "ser dueño del mapa era ser dueño de la tierra" (p.104). Incluso las representaciones cartográficas en contextos metafóricos para Harley constituyen una manifestación política; el mapa siempre está dominado por un lenguaje de poder, nunca de protesta, no es un artefacto que sirva para tal fin. "La historia social de los mapas parece haber tenido pocas formas genuinas de expresión popular, alternativa o subversiva" (p.110). El pensamiento de Harley es una entrada de las múltiples que posee el mapa, es una raicilla que hay que contemplar para entender el espacio de representación y el afecto que porta esta estructura; como línea de fuga comporta caracteres que al converger con otros, permitirán entender la situación cartográfica en una extensión poética y corporal que es la que ocupa a esta investigación. Al respecto, habría que tener en cuenta la idea del autor sobre el uso de la imagen cartográfica tomando distancia del *mundo social* y el uso que este hace de tales representaciones, que para Harley quizá son las únicas legítimas o por lo menos eficaces para ser identificadas como manifestaciones del paisaje. Así Harley (2005) refiere: "Los mapas como tipo impersonal de conocimiento tienden a "desocializar" el territorio que representan. Fomentan el concepto de un espacio socialmente vacío" (p.112).

Aunque para el autor en la concepción de mapa, tal mundo social solo actúa en función de lo político; es posible a través de su premisa identificar un fenómeno que ha aislado al sujeto de la unidad social, de manera que sea posible hablar de la sociedad como un fenómeno colectivo y del individuo como un ser que forma parte de o está aislado de, pero en todo caso señalarlo como un ente autónomo que posee un cuerpo propio. Es decir, hacer el tipo de distinción contemporánea en la cual el cuerpo es calco y no mapa. En esta concepción el cuerpo del sujeto

actúa como una frontera que delimita su presencia con relación a otro cuerpo y por lo tanto le cierra en sí mismo. Si bien, es cierto que el cuerpo es sustancialmente individual, existe una diferencia abrumadora entre el cuerpo como elemento de individuación y el cuerpo como una imagen de sí del individuo compuesta por material circundante de la naturaleza, el cosmos y la comunidad, que bajo esta esencia establece una cohesión con los cuerpos que le rodean y participa de un entramado de interacciones; entonces este es el cuerpo que se podría entender como mapa.

Según lo explica Le Breton (2021):

En las sociedades de tipo comunitario, donde el sentido de la existencia revela una fidelidad al grupo, al cosmos, a la naturaleza, el cuerpo no existe como elemento de individuación, porque el individuo mismo no se distingue de los otros. A lo sumo es una singularidad dentro de la armonía diferencial del grupo. (p.35)

La siguiente imagen que ofrece Deleuze & Guattari (2013) puede contribuir al entendimiento del cuerpo que es mapa: “La orquídea no reproduce el calco de la avispa; hace mapa con la avispa en el seno de un rizoma” (p. 22). En la relación recíproca que establecen seres heterogéneos como la orquídea y la avispa no hay imitación o un intento de reproducir una imagen; de manera natural se teje una relación armónica que desencadena acontecimientos y redes insospechados; el instante de contacto de estos dos seres ya es mapa, la confluencia de sus formas y el devenir particular de cada una entre un intercambio y una circulación de intensidades, es como expresan los autores: “la explosión de dos series heterogéneas” (p.18).

La idea abierta del mapa no puede coexistir con la individuación del cuerpo; la imagen de la orquídea y la avispa refleja como el mapa se hace en el seno de un rizoma – como lo exponen los autores – el mapa se establece en la interacción. Si se concibe el cuerpo como un entramado de conexiones sociales y cósmicas totalmente permeable al mundo que habita, de forma natural se intuyen los mapas que éste traza y por ende se pueden observar y abstraer. El *problema* del cuerpo contemporáneo es la pretensión de individualidad por sobre la afirmación de correspondencia con una comunidad; quizá tal pretensión está fundamentada en la idea de identidad que reduce el cuerpo a un límite o frontera. “La definición

moderna del cuerpo implica que el hombre esté separado del cosmos, de los otros y de sí mismo. El cuerpo es el residuo de esas tres reducciones” (Le Breton, 2021, p.54).

En la denuncia de Harley respecto a la imagen cartográfica como un mundo social, habita la idea de una conformación comunal del territorio de la cual da cuenta el mapa siempre como un gesto simbólico de poder. Lejos de tal concepción el mapa deviene en un artefacto deshabitado y ampuloso, por lo tanto para el autor, la fuerza de representación del mapa se traza a través del relato social. Se podría entender entonces, que el territorio no es de representación particular o privada, y por tanto se puede interpretar gráficamente con un significativo valor solamente desde la idea de lo comunitario.

Aunque para Harley (2005) esta idea de la representación social de los mapas está atravesada por el poder y en este sentido, generalmente conforma una manifestación política; su juicio, aunque desde una perspectiva ideológica en la cual expresa que “La cartografía sigue siendo un discurso teleológico que personifica al poder, refuerza el *statu quo* y congela la interacción social dentro de las líneas de las cartas” (p.110); apoya la comprensión del mapa como dispositivo social que se activa en la dinámica misma de lo social, es decir, en el flujo de encuentros, de intercambios, de cooperación; la dinámica social es la imagen del acompasamiento armonioso que elaboran la orquídea y la avispa pero mudado al paisaje cultural.

Lejos de la posible supresión del relato individual en la comprensión de Harley acerca de la imagen cartográfica, es posible recuperar la experiencia particular como mapa a la luz del rizoma, esto es, si se entiende que tal experiencia está soportada en el individuo que deviene en un ser aunado a su entorno social, y desde esta perspectiva se entiende que el cuerpo del individuo comporta una amalgama de correlaciones con la cultura y con el entorno.

En las sociedades tradicionales de tipo holístico, comunitario, donde el individuo es indiscernible, el cuerpo no es objeto de una escisión y el hombre se confunde con el cosmos, la naturaleza y la comunidad. En estas sociedades, las representaciones del cuerpo son, en efecto, representaciones del hombre, de la persona. (Le Breton, 2021, p.33)

Este cuerpo puede leerse desde la comprensión del rizoma como un *paisaje corporal* nutrido de variados elementos sociológicos. En tal sentido el cuerpo es mapa y es capaz de originar múltiples imágenes. Si de forma generalizada el mapa se define como una representación gráfica simplificada de un territorio y como una fuente de información, y esta concepción recoge todo tipo de evento – de ahí que sea posible señalar multiplicidad de mapas: de navegación, de estrella, topográficos, fenomenológicos, geopolítico, numérico, pluviométrico, fantástico, anamórfico, etc. – ;el cuerpo visto desde la naturaleza comunitaria que proyecta múltiples líneas de fuga, se presenta como una forma de conocimiento inagotable. Una visión primaria del territorio corporal es expuesta por Leonardo da Vinci en la siguiente idea:

Los antiguos llamaban al hombre un mundo en miniatura, y en verdad que este nombre está bien aplicado, porque el hombre se compone de tierra, agua, aire y fuego, igual que el cuerpo de la tierra. Si el hombre tiene huesos, que son el sostén y la armadura de la carne, el mundo tiene rocas, que son el sostén de la tierra; si el hombre tiene en él el mar de la sangre, en el que los pulmones suben y bajan al respirar, el cuerpo de la tierra tiene su mar océano, que también sube y baja cada seis horas para que el mundo respire. Si de dicho mar de sangre nacen las venas que van ramificándose por todo el cuerpo humano, también el mar océano llena el cuerpo de la tierra de infinitas venas de agua. (citado por Kidel y Rowe-Leete, 1992, p.454)

La concepción del cuerpo como mapa cósmico puede permanecer ignorada en buena parte de las culturas actuales, sin embargo para las civilizaciones que han entendido al sujeto como una articulación de diversos planos, la noción de los elementos del universo contenidos en el ser humano como una prolongación de la naturaleza y sus modelos, pertenece a su realidad. En este sentido el mapa cósmico del cuerpo y el dinamismo que procede de él, significa un rizoma por excelencia. Pues si el rizoma “procede por variación, expansión, conquista, captura, picadura” (Deleuze & Guattari, 2013, p. 22), y como oposición a lo estático, la esencia y los principios de los elementos de la naturaleza suceden de la misma forma.

Al examinar la visión de los *Dogón* respecto al cuerpo, se distingue la raicilla que contribuye a seguir elaborando el mapa cósmico del ser. Para este grupo étnico –

como para otros tantos – la designación de *cuerpo* no contiene un límite o frontera que establezca una separación entre los elementos del cosmos y el sujeto; precisamente la idea de una extensión limitada de la *carne* es lo que significa el *cuerpo* en numerosas culturas y esto es lo que equivale al calco. Pero en esta cultura, según lo informa Le Bretón (2021), el hombre existe como parcela del cosmos y el cuerpo que es la parte material del hombre es una de las tantas semillas del universo, así:

[Un cuerpo] su sustancia combina los cuatro elementos: el agua (la sangre y los líquidos del cuerpo), la tierra (el esqueleto), el aire (el aliento vital) y el fuego (el calor animal). El cuerpo y el cosmos están mezclados indistintamente, formados por las mismas sustancias, según diferentes escalas de tamaño. (p.38)

Ahora bien, todas estas imágenes corporales que son mapa, es necesario que pasen por el calco, no hay que olvidar que lo propio del mapa es ser calcado. Una propiedad importante respecto al mapa corporal radica en la función gráfica que por definición representa un mapa. En este sentido, en la actualidad el amplio archivo existente demuestra que múltiples sociedades humanas han registrado gráficamente mapas del cuerpo, y que estos han expuesto aspectos sociológicos y dogmáticos de las culturas, y en general han brindado una comprensión más amplia del ser humano y sus interacciones.

La cartografía en diferentes culturas refleja múltiples tradiciones, entre las que se incluyen un conjunto interno o cognitivo de comportamientos que implican pensar sobre el espacio; una cultura material en la que la cartografía se registra como un artefacto u objeto; y una tradición escénica en la que el espacio puede representarse a través de gestos, rituales, canciones, discursos, danzas o poesía (Woodward y Lewis, 1998 citado por Kitchin, Perkins y Dodge, 2009, p.17)

No obstante, en el contexto del rizoma el mapa no es un dibujo, el mapa es el acontecimiento dinámico y el calco es el registro gráfico de tal acontecimiento, es el que permite reproducir la experiencia, traducirla en términos representativos y de conservación; así primero es el mapa, después el calco. Bajo esta premisa se puede concebir el mapa como un objeto dinámico y orgánico, que da cuenta de las interacciones vitales que acontecen en un espacio vívido; contrario al mapa tradicional que tiene una apariencia estática y por lo tanto una limitada capacidad

de exploración, como expresa Ingold (1993) en el mundo cartográfico... todo está quieto y en silencio.

En la configuración del concepto de mapa habita una parte formal que obedece al trazo que pretende ser imagen de lo real, la representación gráfica de un territorio o su verdad espacial, que convive en una relación didáctica con la experiencia del creador del mapa, es decir, lo que el individuo deposita gráficamente sobre el mapa es su vivencia o aprendizaje sobre un espacio, su relación con el mundo, el mapeo de su corporalidad. Del Casino y Hanna (2005) explican: "Los mapas [...] son objetos/sujetos táctiles, olfativos y sensoriales mediados por la multiplicidad de conocimientos que aportamos y extraemos de ellos a través de nuestras interacciones cotidianas y nuestras prácticas discursivas y de representación" (p. 37). Luego, lo que permite la lectura y la recepción sensorial del mapa, es el afecto, este abre la experiencia corporal y actualiza el potencial de la imagen cartográfica de modo que el cuerpo pueda percibir el componente orgánico del mapa; se podría decir entonces, que la afectividad es lo que media entre el calco y el mapa para crear una *experiencia geográfica* en la que participa el cuerpo. Apunta Craine y Aitken (2009) que la afectividad introduce el poder de la *creatividad* en el proceso experiencial. A partir de esta disposición surge el *imaginario geográfico* que proyecta una narrativa acerca del mapa para ofrecer imágenes al lector.

[El mapa] nos atrae imaginativamente. Este proceso implica un compromiso especialmente peculiar, que nos lleva a analizar la imagen hasta el punto de perder la conexión consciente con nuestra corporeidad. El espacio entre el conocimiento consciente de nuestro cuerpo y los límites del mapa se funden. Tal vez, por un momento, el tiempo desaparezca. Nos perdemos en la tarea de imaginar cómo sería estar en este lugar por primera vez. Nos imaginamos caminando por las colinas o por las calles representadas en el mapa. (Craine y Aitken, 2009, p.154)

Esta idea abiertamente remite al rizoma; el mapa ha devenido en sus múltiples conexiones en un artefacto vivible, un producto creativo que ocupa una narración particular y que propone al cartógrafo como lector, protagonista, historiador y escritor. La apertura a esta experiencia cartográfica ha permitido, por ejemplo,

desde la literatura las bellas y delicadas imágenes del paisaje que entrega Elizabeth Bishop a través de su poema *El mapa* (1935):

La tierra descansa en el agua; está sombreada en verde.  
Sombras, ¿o son superficies?, las orillas  
muestran una alargada línea salediza de algas marinas,  
hiedra que cuelga hasta el azul simple del verde.  
¿Acaso la tierra se reclina y eleva el mar  
para acercarlo y que la rodee imperturbable?  
¿O es que, en la placa de arena fina y tostada, la tierra jala al mar desde abajo?

La sombra de Newfoundland yace plana y quieta.  
El Labrador es amarillo, en donde el esquimal soñador  
lo aceitó. Podríamos colocar estas hermosas bahías  
bajo una lupa, como si esperáramos que florecieran  
o para dar una caja transparente a los peces invisibles.  
Los nombres de los pueblos costeros llegan hasta el mar,  
los nombres de las ciudades atraviesan las montañas aledañas  
aquí el impresor experimentó un entusiasmo  
como el de la emoción que excede a lo que la causa.  
Estas penínsulas toman el agua entre los dedos  
como mujeres que tocan la suavidad de las telas.

Las aguas de los mapas están más quietas que la tierra  
y la conforman con sus propias olas:  
la liebre de Noruega corre hacia el sur, agitada,  
los contornos investigan el mar, en donde está la tierra.  
¿Se asignan o cada país elige su color?  
el que mejor corresponde a las aguas originarias.  
La topografía no tiene favoritos; el norte está tan cerca como el poniente.  
Los colores de quienes trazan los mapas son más delicados que los de los historiadores.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> The map (1935) originalmente en: Bishop, E. (1974). *The Complete Poems*. 1927-1979. Nueva York: The Noonday Press. Farrar, Straus and Giroux. Traducido al español en: Artigas, I. (2013). "Sombras, ¿o son superficies?": huellas del cuerpo en naturalezas muertas, atlas y mapas. *Revista Estudios*, 21(42), 239-249.

Bishop enuncia la cartografía desde el lenguaje poético, el paisaje se hace real a través de las imágenes que recrea a la vez que se ven confrontadas con lo inerte del objeto gráfico; un juego retórico entre la imagen real y la imaginada, una fina frontera que discurre sobre la imagen formal del mapa como representación física de un paisaje y el mapa como un dispositivo cargado de afectos. El lenguaje poético recrea el mapa para ofrecer dinamismo al objeto y así poder entenderlo como una entidad viva y habitada; pues normalmente, nadie que contempla una pieza cartográfica ve a una liebre agitada corriendo a través de los planos verdes que designan las montañas o los campos, o por medio del hilo azul que traza un río escucha el bramar de las aguas. El poder creativo y la aptitud de *mapear* los mundos que se habitan, es decir, la disposición de registrar la situación cartográfica corporal es lo que prolonga la capacidad conceptual del mapa, su conocimiento y su lectura. Al respecto Kitchin et al. (2009) consideran que:

Los mapas no surgen de la misma manera para todos los individuos. Más bien surgen en contextos y a través de una mezcla de prácticas creativas, reflexivas, lúdicas, táctiles y habituales, afectadas por el conocimiento, la experiencia y la habilidad del individuo para realizar cartografías y aplicarlas en el mundo. Esto se aplica tanto a la elaboración de mapas como a su lectura. Como tal, el mapa no representa el mundo ni hace el mundo: es una producción co-constitutiva entre inscripción, individuo y mundo; una producción que está en constante movimiento. (p.21)

En el ejercicio creativo de mapear, el ser humano también ha desarrollado los mundos posibles e imaginados, estos surgen de la necesidad intrínseca de comunicar deseos e idealizar el espacio y la sociedad que se habita. Los mapas persuasivos o fantásticos, también reconocidos como *contracartografía*, atienden precisamente a una dimensión afectiva de la corporalidad mediada por la imaginación, la ensoñación y la abstracción; en función de esta se producen discursos gráficos que frecuentemente surgen o están insertados en un contexto literario. Un magnífico ejemplo de este tipo de cartografía es *La carte du pays de tendre* (véase figura 29), un mapa creado en la novela *Clélie* (1654) de Madelaine de Scudéry, el cual se presume que la autora trazó en contraposición a la realidad de la época en la que la producción cartográfica era para la guerra: mapas militares, redefinición de fronteras, líneas defensivas, diseño de ciudades



En otra orilla de la conciencia social se encuentra el mapa de la utopía, el mapa social imaginado. Si el mapa de Scudéry reivindica una visión femenina del territorio, conforma una extensión del deseo y las relaciones afectivas y supone de alguna manera un proyecto político y subversivo; el *país de la Cucaña* o el *país de Jauja* lleva la imaginación y el deseo desbordante al límite de la utopía. Un “paraíso” imposible por excesivo y tentador. La topografía del lugar casi en su plenitud se compone de comida sabrosa y lista para ser consumida, por demás una fuente de la juventud, una prisión para quien tenga deseo de trabajar, árboles cuyo fruto es ropa, asnos que defecan oro; un antiparaíso materialista y desproporcionado por el que corren ríos de vino, leche e hidromiel; en el que se pueden satisfacer todo tipo de deseo del cuerpo, en el que no hay jerarquías sociales y las condiciones meteorológicas traen todo tipo de postres y dulces consigo. Las disparatadas condiciones de Cucaña conceden a sus habitantes vivir por 300 años sin conocer la vejez y al final morir de risa.

La utopía materialista de Cucaña es el sueño de un tiempo festivo prolongado hasta el infinito que rompe con la frugalidad y la monotonía [...] El éxito popular de esta fábula expresa las frustraciones e inquietudes de una sociedad que no pudo vencer los riesgos del hambre. El país de Cucaña es una evocación para pueblos que conocen el costo humano de las hambrunas. (Audero, 2015, pp.100,101)

Esta utopía del espacio revela el estado de la sociedad en la edad media que es el origen y el contexto de la producción de este mapa; sin embargo, el espacio geográfico de Cucaña ha prevalecido en el imaginario de muchas culturas, a partir de su contenido e ideología se han creado diversas narraciones y representaciones ajustadas a las especificidades de la cultura que la ha adoptado. Considera Lefebvre (2013) que el espacio social funciona como instrumento de análisis de la sociedad, por lo tanto, más allá de la capacidad de ficción y necesidad de evasión que puede leerse en la conformación de esta cartografía, y que supone un motivo de adherencia de numerosos grupos sociales; se refleja un estado decadente del ser humano, el entorno y sus relaciones, un malestar con el contenido “real” del mapa social y cultural.



**Fig. 30.** Imagen de una pintura. Extraído de “The land of Cockaigne” [Pintura], por Pieter Bruegel el Viejo, 1567, *Alte Pinakothek Munich* - Colecciones de Pintura del Estado de Baviera <https://www.pinakothek.de/de>. (CC) BY 4.0

La contracartografía que supone la representación del país de la ternura o el de la Cucaña, ha subsistido lejos de la cartografía ortodoxa que bajo sus parámetros es posible que reconozca estos mapas como anómalos, superfluos o incorrectos, ya que presuponen la manipulación o la negación de un paisaje físico “real” y exponen sobre todo elementos abstractos; esta connotación deja ver que la teoría geográfica puede que tome en cuenta en la constitución de los espacios geográficos el intelecto y lo que a este corresponde, y deseche lo relacionado con las percepciones somáticas y afectivas de quienes “hacen los mapas”, no en referencia a quienes trazan los mapas, es decir los cartógrafos, sino los individuos que habitan, viven o recorren los territorios. Kitchin et al. (2009) explican que los mapas son la visión de un lugar que está vinculado a las prácticas y conocimientos de quien lo crea, y que son las personas que habitan las regiones que al desplazarse y conocer el territorio lo están cartografiando. “Por lo que existe una desconexión entre las nociones occidentales de mapa y las formas cotidianas en que la gente llega a conocer y estar en el mundo” (p.20).



## 3.2 ESPACIOS GEOGRÁFICOS DEL CUERPO A TRAVÉS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

El cuerpo poético en Richard Long, los mapas afectivos en Francis Alÿs

Por tanto el mapa constituye una confluencia simultánea de representación y de práctica; entonces, la idea de mapa recae en una necesidad de narrar el espacio, el espacio que es una prolongación del cuerpo y como ya se ha dicho, el cuerpo extensión del cosmos; de tal manera se podría entender que las narraciones contenidas en los mapas tienen que ver con el cuerpo y sus *movimientos*, de ahí que pueda hacerse referencia a los mapas corporales, entonces mapa corporal es mapa del espacio por extensión, habitado o imaginado.

Indica Lefebvre (2013):

El espacio –mi espacio- [...] es, primero que todo, mi cuerpo [...]: por una parte, es aquella cambiante intersección entre eso que toca, penetra, amenaza o beneficia a mi cuerpo, y, por otra parte, todo el resto de los cuerpos. (p.230)

El espacio es sensible de ser cartografiado acaso porque primero existe el cuerpo, que hace un registro, que mide y explora lo adyacente con relación al espacio interno también; es decir, que la capacidad de percepción y el entendimiento de un espacio social o geográfico están dadas primero por el conocimiento intrínseco del *paisaje* del cuerpo. Paracelso sostenía que el ser humano *es el mundo entero*, el cielo, la tierra, los cuatro elementos, un microcosmos con todo lo que este contiene: estrellas y planetas con sus conjunciones. Entonces es posible indicar, que el cuerpo propio transmite al individuo un conocimiento de signos para interpretar y relacionarse con el mundo, pues el cuerpo contiene en sí el mundo y su geografía, por ejemplo: lo profundo, lo limítrofe, lo laberíntico, lo uterino, lo turbio y lo transparente; por lo cual es el cuerpo el que produce el espacio en el que devienen todas las experiencias. “Mucho antes de que el espacio emergiera como medio de posibilidades remotas y lugar de potencialidades. Antes de la inteligencia analítica, que separa el intelecto, mucho antes que el conocimiento formal, hubo una inteligencia del cuerpo” (Lefebvre, 2013, p.222).

Se podría decir entonces, que primero es el cuerpo, el propio y a continuación y en el encuentro, el *resto de los cuerpos*. Y es que tal inteligencia del cuerpo asimismo opera con relación a lo externo; el concepto de proxemia, por ejemplo, permite entender el cuerpo y su espacio con relación a otros cuerpos, no sólo

humanos sino en general; sin embargo y aunque este concepto es contemporáneo, establece de forma virtual el status del cuerpo con relación al espacio, corresponde a una forma de medir. Antes de estas formas más elaboradas en concepto, han existido maneras de medir con el cuerpo, prístinas en esencia, pero como exclama Lefebvre (2013) ¡qué extraordinario imaginar que el cuerpo se insertara en la medición del espacio!; entonces unidades de medida que parten del cuerpo como el palmo, el codo, el pie, el pulgar, la zancada, tenían una función inmediata para medir el espacio, de tal modo la relación con el medio tendría que ser distinta a la actual, en efecto más orgánica y dúctil, una imagen y reflejo del cuerpo de aquellos que habitaban el espacio.

Este tipo de comprensión de la relación espacio-cuerpo ha ido decayendo hasta prácticamente desaparecer, en la actualidad sería precario incorporar este tipo de medición en la vida cotidiana, pero este análisis obedece a lo contemporáneo que en extremo obvia el cuerpo y privilegia la tecnología, al respecto Indica Lefebvre (2013) que:

Las fluctuaciones de la medición y, por consiguiente, de las representaciones del espacio, acompañan a la historia general confiriéndole cierto sentido: la tendencia a la cuantificación, a la homogeneidad, a la desaparición del cuerpo que busca refugio en el arte. (p.165)

Ciertamente el arte puede actualizar el cuerpo de manera que los registros que se establezcan en esta apertura resulten vigentes; el artista media entre el hombre y su entorno para que – nuevamente – a través del campo poético se evidencie lo velado y las imágenes del paisaje emerjan. El artista interviene como una suerte de cartógrafo, un exégeta, o bien es aquel que aporta el cuerpo, lo significa y devela sus mapas. Cartografiar el cuerpo entonces, resulta ser una estrategia para la producción de conocimiento sobre el cuerpo, además una forma para el individuo de posicionarse en el mundo física, psíquica y culturalmente.



Ahora bien, el mapa del cuerpo resulta del registro de la relación que se establece en el despliegue de un cuerpo con sus energías sobre el espacio, de esta forma lo que confluye en el mapa son las capacidades de acción del cuerpo: el cuerpo *es* un espacio y *tiene* su espacio (Lefebvre, 2013). Si el cuerpo habitando, extendiéndose en un espacio dibuja un mapa, también las residencias de la corporalidad; es decir, el cuerpo se mueve en un medio y aunque después se ausente físicamente existe una carga vital que se evidencia en la cartografía, la ausencia también establece un mapa. Por ejemplo, *la casa* es mapa, en esta pervive una geografía que es extensión del cuerpo, registro del cuerpo y a su vez produce una disposición en el cuerpo del ser que la habita; esto no sólo en cuanto al ser humano, los mapas que trazan otros cuerpos en la naturaleza, aunque susceptibles de otros análisis, resultan fascinantes y poderosos modelos de observación.

Por ejemplo, los animales y sus habitáculos ofrecen una comprensión única sobre el espacio. Las realidades que se producen en el acto de habitar trascienden el movimiento corporal y la funcionalidad, en la vida natural la casa es prolongación y producción del cuerpo, es refugio y habitación para la vida. Basta con observar la araña y su telaraña, el caracol con su concha y su opérculo, el pájaro y su nido para elucidar este concepto. Las relaciones que establecen los animales con sus moradas contienen una intimidad corporal que no son comunes en los seres humanos, en principio porque albergan un componente primigenio del cual las personas se retraen cada vez más. Diferente para animales como el caracol, para el cual su casa *es* su cuerpo, no hay distinción; observa Bachelard (2011) que la consigna de un molusco es que hay que vivir para edificar la casa, esto en toda la amplia acepción que ofrece el vocablo *vivir*, y no edificar la casa para después vivir en ella; se trata también de la vida que se repliega y traza un mapa en su curso. Al igual que el nido que para el pájaro significa refugio pero en su sentido más primitivo, el nido cobija los cuerpos pero también acurruca, esconde y oculta la vida; y ya discurrir acerca de la arquitectura de esta construcción sería ahondar en un campo si se quiere infinito, Bachelard (2011) bien lo define como una maravilla de la vida animal y recoge:

La industria y el artificio con el que todos los animales hacen su nido, son tan grandes, que no es posible mejorarlos, hasta el punto que superan a todos los albañiles, carpinteros y constructores; porque no haya hombre que haya sabido hacer para él y sus hijos un edificio tan pulido como el que estos pequeños animales hacen para ellos, tanto que tenemos un proverbio que dice que los hombres saben hacerlo todo, excepto los nidos de los pájaros. (pp. 125,126)

Este breve y superficial esbozo de la cartografía animal deja ver la riqueza del medio natural, inagotable en imágenes de la vida y de los espacios que ésta habita y moldea, generalmente la búsqueda y el registro de estos mapas tan potentes corresponde al campo estético y al arte. Bajo esta influencia el ser humano, como artista o creador, además como parte que corresponde a la naturaleza, es capaz de trazar mapas insertando su cuerpo en las dinámicas del medio y en un vínculo con los elementos. La cartografía de esta índole tiende a ser significativa para la comprensión de lo que ya antes se ha expresado como *cuerpo poético*; pues la corporalidad del artista está dispuesta en un entorno que ciertamente puede impresionar en extremo sus sentidos, este afecto despliega el acto creativo, y no hay que olvidar que la creación artística parte de una manifestación corporal dada precisamente en la euforia sensorial.

Entonces, en el curso del estudio del espacio es natural que el artista se sienta atraído por las imágenes que ofrece la naturaleza, y en correlación con los movimientos de este espacio, dispone su cuerpo para intuir y producir mapas. De alguna manera el espacio moldea y dirige la intensidad de impresión en el cuerpo, de tal manera que la inclinación elemental puede ser caminar y asistirse de los sentidos para narrar el mundo que se despliega; es decir, no se piensa en trazar una cartografía en medio de un bosque a bordo de una retroexcavadora – es posible, sí, pero esto equivaldría a un tipo de irrupción en el espacio de otro orden – por lo cual el artista también en un gesto de filiación con el entorno, orienta su cuerpo hacia lo natural; en medio del bosque, de la montaña o del río, probablemente la tendencia de los sentidos será moverse en la calma y el mapa que se proyecte en este devenir será “sencillo y práctico” como expresa Richard Long (Piedras, 1986) acerca de su trabajo en la naturaleza y con sus elementos.

He aquí una de sus cartografías:

#### UNA LÍNEA TRASLADADA

Levantando Llevando Poniendo  
Un objeto a otro  
Sobre un paseo en línea recta de 22 millas.

Musgo a lana  
Lana a raíz  
Raíz a turba  
Turba a cuerno de oveja  
Cuerno de oveja a piedra  
Piedra a líquen  
Líquén a seta venenosa  
Seta venenosa a hueso  
Hueso a pluma  
Pluma a palo  
Palo a quijada  
Quijada a piedra  
Piedra a rana  
Rana a lana  
Lana a hueso  
Hueso a pelotilla de lechuga  
Pelotilla de lechuga a piedra  
Piedra a cuerno de oveja  
Cuerno de oveja a piña  
Piña a barca  
Barca a nuez de haya  
Nuez de haya a piedra  
Piedra hasta el fin del paseo.

Este mapa lo trazó Richard Long en 1983 con respecto al paisaje de Dartmoor Inglaterra; primero fue el mapa, después vino el calco que es este registro que se antoja vívido. Esta expresión de la caminata recoge la intensa corporeidad propia de la obra de Long, que se manifiesta como una unidad a partir del conjunto que conforman las piezas orgánicas que aparecen en el medio natural, el cuerpo del artista y la oscilación entre los mismos. El movimiento es crucial en la obra de Long y se manifiesta de forma integral, cuando al leer el mapa el espectador recrea las imágenes y puede identificarse con la experiencia sensorial. Así mismo, el mapa devela los elementos como si su origen fuera inédito y en un sentido lo son, pues su suceder es único. El mapa que trazó el artista estableció un recorrido que no se

puede repetir con precisión si se quisiera, y las piezas de la naturaleza son singulares en su encuentro con otras en tal recorrido, en este sentido el tiempo también es registrado en su dinamismo y unicidad. Esta cartografía declara el movimiento constante de la naturaleza; Long ha dibujado como un cuerpo se encamina hacia otro, como se cruzan, se encuentran, se separan y se desvanecen; una muestra del devenir en la naturaleza, una simplificación del territorio.

Con respecto a la obra de Long, Anne Seymour (Piedras, 1986) señala que:

Un paseo por muy fatigoso que sea, siempre parece fácil y su planteamiento del tiempo es siempre poético [...] Long es capaz de revelar ideas sobre la naturaleza y sobre las pautas de la vida mediante sus paseos y los lugares donde se detiene. (s.p.)

En conjunto se podría señalar su ejercicio creativo como orgánico, a través de sus obras se puede leer un entendimiento mental y corporal del entorno que revela que más que como artista, Long ha adquirido un conocimiento sobre la naturaleza como ser humano que conecta con la vitalidad de la tierra. El cuidado y los detalles de sus intervenciones reflejan la corporalidad que entrega, que se advierte mediada por el diálogo con el espacio, un fluir en sus tiempos para contemplarla e interactuar con ella. Este creador se preocupa por entender el curso de la naturaleza y por aprender de sus disposiciones, por esto en sus obras un elemento común son los patrones más elementales que se encuentran en la naturaleza, círculos y líneas, por ejemplo; los recorridos que traza emulan el ritmo y los cursos del paisaje: andar en círculo lentamente y rápidamente hacia afuera, líneas del este al oeste, movimiento concéntrico, curvas y cuadrados, noche y día. Estos movimientos en sus mapas surgen de la contemplación y después del deseo de participar e incluirse en esta tendencia natural, lo expresa así en (Piedras, 1986): “Me gusta el vocabulario de los medios universales y comunes: andar, colocar piedras, palos, agua, círculos, líneas, días, noches, caminos” (s.p.).



**Fig. 32.** Fotografía de acción artística. Extraído de “Making paddy-field chaff circle - India” [Fotografía], por Richard Long, 2003, *Página web del artista* <http://www.richardlong.org/index.html>

Esta inclusión en el paisaje no siempre intenta reproducir un factor de la naturaleza, o, no obstante de ello, Long evidencia su discurrir por el espacio, pues claramente la huella que produce en éste es humana y ese es su propósito, mas no es una intervención con violencia, eso es lo importante de este gesto, que continua en diálogo con la naturaleza, de eso se trata trazar el mapa. En realidad, sus intervenciones no configuran una irrupción, solamente una acomodación de los elementos que desde el punto de vista humano toman una forma con un objetivo plástico, estético u arquitectónico. Significa, entonces una intervención mediada por el hombre en un entorno que se le antoja fascinante, sin embargo la naturaleza sigue su curso inalterable por este tipo de intervenciones. El objetivo es estético para el humano que lo contempla y de alguna manera, hace visible cierta forma o conformación ya dibujada por la naturaleza en sus incesantes dinámicas. Y en congruencia con todas estas acciones emerge la idea de mapa del cuerpo, no como elemento aislado, más bien como el contenedor sobre el que se vierte toda la experiencia. El artista deposita su cuerpo en los espacios, organiza los

elementos de acuerdo a su corporalidad manifiesta, pero el mapa está dado por la cohesión, la danza, el entendimiento de la esencia natural de los cuerpos, como la orquídea y la avispa que hacen mapa. Long emula, reproduce los movimientos de la naturaleza, que también son los humanos; hace mapa cuando señala el territorio al caminar de este a oeste, en círculos, en línea recta; dibuja mapas con su cuerpo en el espacio natural y amplía la experiencia al espectador a través del calco, como aquel que contempla la carta de un país como representación pero distingue que ese no es el paisaje real sino una evocación. Long traslada el afecto de sus experiencias en documentos estéticos que el espectador puede leer y experimentar sensorialmente, por ejemplo: para una de sus obras sumergió papel en barro del río Avon, después lo encuadernó y lo presentó como un libro y así extendió a otros la lectura del río; lo decisivo en este gesto es el trasvase de la experiencia, una circulación del conocimiento, pues el artista no pretende representar el río sino transferir la emoción que producen los elementos.

Long producto de su propia experiencia, entiende que la comunicación entre la naturaleza y el hombre requiere de gestos muy *simples*, por eso en los espacios expositivos en los que interviene procura esa simplicidad disponiendo los elementos adoptando formas, movimientos y señales que ha advertido en sus paseos por la naturaleza para ser contemplados o vividos por el espectador, no hace falta ninguna otra indicación ni mediación “el artista deja al espectador solo con la naturaleza como él lo ha estado” (Piedras, 1986, s.p.). La naturaleza y los elementos que la conforman, es decir la materia prima con la que trabaja, no precisan explicación pues sólo se pueden apreciar de forma global por el que los recibe; el artista propone un mapa, que en realidad es mapa de su cuerpo, pero el espectador decide como abordarlo y recorrerlo, la naturaleza tiende a ser una experiencia personal. Lo interesante también ocurre cuando aquel que lee el mapa traza el suyo propio a través de la experiencia y en este sentido se proyecta la cartografía, se tejen redes, se establece el rizoma. “La civilización de lo salvaje entra en conflicto directo con el hábitat del hombre. Incluso la naturaleza bajo techo es espléndida para ponernos en nuestro sitio” explica Anne Seymour (Piedras, 1986, s.p.). Quizá ese sitio es el de la experiencia estética y los espacios de afecto y silencio, que ante la obra de Long que se abre como un relato de la vitalidad de la naturaleza, de su curso y su potencia, una forma de cartografiar

caminando. Resulta el modo procedente: prolongar el cuerpo, traslapar la experiencia, seguir la línea de fuga.

HERE AND NOW AND THEN

WALKING TO IN AFTER THE MOMENT - EVERY PLACE IS HERE

Along a walk in France of 422 miles in fourteen days

From the Atlantic shoreline via Carnac to the prime meridian

Richard long - 2003



**Fig. 33.** Fotografía de pieza de arte. Extraído de "The music of stones - synagoge stommeln" [Escultura], por Richard Long, 2004, *Página web del artista* <http://www.richardlong.org/index.html>

La cartografía que expone Long está registrada desde la placidez y el goce, llegando al punto de la catarsis del cuerpo, entonces los mapas que genera son sensoriales, plásticos y eficaces para la contemplación; a la luz de la obra de Long pareciese que si se congrega el espacio de la naturaleza y el cuerpo, la carta siempre será como lo refleja su obra, sin embargo los mapas de este artista son sólo un indicativo del poder de este rizoma. Lefebvre (2013) advierte:

¿Cuántos mapas, en sentido descriptivo o geográfico, serían precisos para agotar un espacio social, para codificar y decodificar todos sus sentidos y contenidos? No estoy seguro de que podamos numerarlos. Al contrario, lo innumerable se introduce aquí, una especie de infinito inmediato como en un cuadro de Mondrian. No sólo cambian los códigos (leyendas, convenciones de escritura y lectura), sino los objetos representados y los objetivos con que se enfocan, las mismas escalas utilizadas. La idea de un pequeño número de mapas o incluso de un mapa exclusivo y privilegiado sólo puede proceder de una especialidad que se afirma aislándose de su contexto. (pp. 141,142)

En tal sentido de infinitud se halla el *mapa afectivo*, que según Macón (2016) no conlleva una narración tradicional sino “la posibilidad de desplegar constelaciones narrativas atravesadas por la dimensión desestabilizadora y performativa de los afectos” (p.15). En mapas de esta índole, la relación con el tiempo es trascendental pues implica una instancia productiva en cuanto a la impresión de los afectos en los individuos, la disposición temporal de estos y la proyección social si se requiere.

Los mapas, no sólo ayudan a entender la agencia de los actores del pasado que son objeto de investigación histórica, sino que además conforman un marco nuevo para reflexionar sobre la relación emocional de los actores del presente con ese pasado. (Macón, 2016, p.15)

Así que complejizan la relación del tiempo con el cuerpo y sus movimientos, a la vez que generan un territorio y configuran un potente registro para narrar el cuerpo y sus afectos. Sostiene Macón (2016) que los mapas afectivos además, cuentan con “ventajas tanto en sus presupuestos teóricos como en sus consecuencias políticas al volver posible una construcción más compleja del vínculo afectivo del presente con el pasado mediante las representaciones artísticas” (p.13).

Al considerar este indicio parece ineludible identificar a Francis Alÿs y sus acciones artísticas caminando por diversos espacios, *mapeando* territorios. Alÿs – como ya se ha puesto de presente – es uno de los artistas contemporáneos por excelencia que utiliza el acto de caminar para trazar mapas con altas implicaciones políticas y culturales. Cuauhtémoc Medina, con respecto a la obra de Alÿs, refiere que estas acciones implican una cartografía sentimental y por tanto “un acto que nos recuerda a nuestra manera de representar el mundo en relación a una experiencia sensorial” (Alÿs, 2014, s.p.). Para este artista la pintura es prolongación y rastro que traza su cuerpo para establecer mapas; el paisaje y su cartografía retorna al lenguaje plástico a través de su obra, pero a diferencia de Long, la carga vital de su creación trasciende la contemplación y la euforia; en las acciones de Alÿs persiste el cuestionamiento político y los circuitos de intercambio y circulación social, una referencia constante de su obra es el conflicto y el estudio del cuerpo inserto en este. Por tanto, aludir a las acciones de Alÿs en el marco de la cartografía del cuerpo, demanda pensar en *mapas del cuerpo en la guerra*. Una de sus incesantes preocupaciones como creador es estudiar el *campo de guerra* desde sus múltiples posibilidades. Alÿs siempre regresa al cuerpo y en acciones muy finas registra el trazo de sus diversas disposiciones más allá de la huella corporal y su identificación como mapa, en un sentido más amplio su interés está en explorar dimensiones afectivas y políticas que al ser evidenciadas, activen mecanismos de imaginación y reflexión conjunta.

“Tras el 11 de septiembre su deambulación sin rumbo por las sombrías calles de Manhattan le consoló un poco” (Alÿs, 2014, s.p.). Esto se refiere a la acción de Alÿs de *caminar por números* que se registra en el libro *Pacing*, son cartografías muy simples: líneas, números y unos apuntes básicos, mas se constituyen como evidencia de la corporalidad del artista, además de efectivamente actuar como mapa que registra un territorio, su valor – se podría decir – como *mapa del cuerpo en la guerra*, está dado por el motivo que encamino la acción y que permitió un registro singular del cuerpo. El atentado que se había perpetrado provocó el ejercicio, el cuerpo del artista contenía una carga afectiva particular, una energía especial que dibujó el mapa a través de su caminata errática por el lugar de la tragedia; este registro no se evidencia a simple vista, sin embargo el trazo está permeado por el afecto del cuerpo en el espacio de conflicto. Alÿs (2015) explica:

Las pinturas y los dibujos producidos a la par de un proyecto rara vez ilustran la acción de manera directa. Son reflexiones sobre las intenciones del proyecto y también exploran el potencial de acción durante este frenético alumbramiento. Funcionan como una especie de correspondencia, como contraparte de los hechos. (p.179)

Every day  
I would go out and walk  
pacing the grid of Manhattan  
there would be no expectations  
or destinations  
just the walking  
and the counting  
North to South and South to West  
West to East and East to South  
South to North and North to West  
West to South and South to East  
East to West and West to East.  
  
NYC, sept to dic 2001

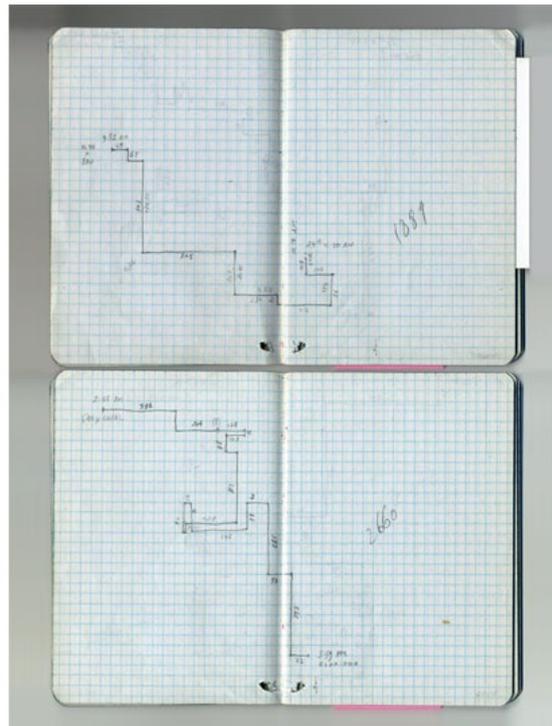


Fig. 34. Fotografía de libro – Mapa de una acción. Extraído de “Pacing” [Libro], por Francis Alÿs, 2014, recuperado de <https://unamaquinalectoradecontexto.wordpress.com>

En *Color Matching* (ver Fig. 4.), una acción de 2016 en Mosul - Irak, mientras acompañaba al ejército kurdo como *artista de guerra*, Alÿs registra en vídeo, como en un pequeño lienzo con manchas de colores intenta reproducir el territorio que habita en ese momento, una topografía tosca en medio del desierto. Es una acción corta, dura poco menos de seis minutos y en los últimos instantes se puede ver al artista remover la pintura y limpiar el lienzo. El mapa que presenta es complejo, como complejo es el objeto de estudio del mapa, mas el acto pictórico es contundente como cartografía de guerra. Si por definición un mapa es la simplificación de un territorio, Alÿs capta esta esencia y reduce a un gesto el

espacio de conflicto, no sólo como territorio físico que en la acción se le ve ajustado en unas cuantas manchas, sino como atmosfera del mismo suceso turbulento. La carta ubica al lector en la abstracción de la guerra y le devela su carácter temporal, por el cual se entiende la ausencia y la desaparición como fin mismo, pero también la inestabilidad del tiempo con respecto al espacio y a los acontecimientos. Lo absurdo del conflicto Alÿs lo ilustra hábilmente, que como fenómeno es transitorio en diversas instancias, pero sus efectos y repercusiones en cuanto al desvanecimiento pueden ser permanentes.



### 3.3 MAPAS DE GUERRA

Imágenes del cuerpo en conflicto

Ahora bien, a la luz de acciones como las de Alÿs o estudios como los de Long, es efectivo que desde las prácticas artísticas los mapas del cuerpo pueden servir como artefactos de contemplación o como dispositivos estéticos de memoria; pero más allá de los discursos que ofrece el campo del arte y la estética, subyace un *medio* que es el mismo que alimenta tales prácticas y que es necesario reconocer, sobre todo, para concebir el conflicto del cuerpo en la guerra y develar su poética. Este medio deviene en el campo de batalla y en la cruenta realidad de la guerra, entonces hay que apelar al cuerpo que transitó ese espacio para proyectar los mapas trazados. Para entender la cartografía del cuerpo en la guerra basta revisar el testimonio de mujeres que pervivieron el conflicto. Y ¿por qué mujeres? Aleksiéovich (2015) aporta una lúcida respuesta:

En óptica existe el concepto de luminosidad: es la capacidad del objetivo de fijar mejor o peor la imagen captada. En cuanto a la intensidad de los sentimientos, de la percepción del dolor, la memoria bélica de las mujeres posee una «luminosidad» extraordinaria. Diría incluso que la guerra femenina es más terrible que la masculina. Los hombres se ocultan detrás de la Historia, detrás de los hechos; la guerra los seduce con su acción, con el enfrentamiento de las ideas, de los intereses [...] mientras que las mujeres están a expensas de los sentimientos [...] Son capaces de ver aquello que para los hombres está oculto. Repito: su guerra tiene olores, colores, tiene un detallado universo existencial. (p.10)

Esta tendencia a identificar y cuestionar los afectos que suceden al cuerpo en la guerra, permite esbozar mapas detallados del conflicto que registran la experiencia histórica y la dimensión emocional de las víctimas; en este caso mujeres combatientes al servicio del ejército, en las cuales es evidente la pervivencia de un pasado disruptivo que ha quedado inscrito en el cuerpo emocional y físico. “Es ahora cuando tengo un mapa geográfico de cicatrices por todo el cuerpo” (Aleksiévich, 2015, p.76) comenta una sargento de una unidad de artillería; otra, técnica sanitaria, dibuja la cartografía de su cuerpo después de la guerra así: “Los combates de Vitebsk me dejaron de recuerdo un buen puñado de metralla. La llevo en el pulmón, a tres centímetros del corazón. También en el pulmón derecho. Dos trozos más en el vientre...” (Aleksiévich, 2015, p.80).

En el mismo marco coexiste una contracartografía opuesta a las matrices trazadas en los campos de batalla o en las estrategias militares, que generalmente

propenden por la conquista del territorio o la delimitación de campos de acción con trazos en el papel muy específicos y estandarizados; pero en esta contracartografía los esquemas corporales se desmarcan de los mapas tradicionales de territorios en la guerra, y desdibujan el espacio para proponer otra forma de revisar el escenario del campo de guerra; un reconocimiento desde el movimiento del cuerpo en el terreno y las sensaciones físicas que lo acompañan. Lo ilustra muy bien el recuerdo de la subteniente Stanislava Petrovna Vólkova:

Durante el día observábamos muy atentos y nos preparábamos el mapa de la línea de batalla: anotábamos cualquier cambio en la superficie terrestre. Si encontrábamos un mogote, un terrón de tierra, nieve manchada, hierba aplastada, si veíamos que el rocío había sido borrado, eso era lo que buscábamos...  
(Aleksiévich, 2015, p.134)

El cuerpo que padece la guerra también dibuja una cartografía del sufrimiento, quizá es la más amplia y multiforme. “Hubiera sido mejor que me hubieran herido en el brazo o en la pierna, que me doliera el cuerpo. Porque el alma [...] duele mucho” (Aleksiévich, 2015, p.29). “Todo mi ser desfallece de dolor, mi rostro ya no ha sido nunca un rostro de mujer. Lloro a menudo, cada uno de mis días está envuelto en lamentos. Los lamentos de mis recuerdos [...]” (Aleksiévich, 2015, p.37). “Fue terrorífico [...] Enterré a todos mis familiares, en la guerra sepulté mi alma” (Aleksiévich, 2015, p.153). Del sufrimiento de una víctima es complejo establecer cartografías, pues tienden a ser íntimas al punto de ser enigmáticas y por tanto difíciles de representar; estos relatos significan un esbozo del contenido de esta geografía mediada por el cuerpo, pues quizá el medio factible para acceder al conocimiento de esta afectación, es el cuerpo, sus impresiones y sus registros somáticos. El mapa siempre retorna al cuerpo, “como punto de origen y de destino está el cuerpo” (Lefebvre, 2013), de esto se trata el mapa afectivo.

Pero qué hay del paisaje de la guerra, del territorio que promulgan los mapas por definición. Si Bishop a través de la imagen poética develaba el espacio natural fuera de los límites físicos del artefacto cartográfico, y en tal sentido proponía considerar el mapa como una entidad viva, cargada de afectos y con el esplendor propio con el que está dotada la naturaleza. El espacio que ocupa la guerra, es la antítesis de su lírica visión, conforma el paisaje más horrendo, como lo expone

Aleksiévich (2015): “En esta guerra no solo sufren las personas, sino la tierra, los pájaros, los árboles. Todos los que habitan este planeta junto a nosotros. Y sufren en silencio, lo cual es aún más terrible” (p.6). En el conflicto bélico el territorio tiende más bien a la estética de lo trágico y lo siniestro, su registro es de muerte, de destrucción, de la vida que fenece.

Realmente el paisaje de la guerra luce así: “Los cereales crecían altos. La hierba era verde, el sol lucía, y yacían los muertos, había sangre en todas partes [...] Hombres muertos y animales muertos. Los árboles negros [...] Estaciones de tren destruidas [...] De los vagones negros colgaban los cuerpos quemados” (Aleksiévich, 2015, p.95). “Cuando los alemanes clavaron delante de sus trincheras una hilera de botas con las piernas cortadas dentro. Era invierno, estaban allí como unas estacas” (Aleksiévich, 2015, p.99). “Había grandes extensiones llenas de minas [...] Los cadáveres se hincharon, con aquellas camisetas a rayas parecían sandías. Gigantescas sandías esparcidas por el campo. Un campo gigantesco” (Aleksiévich, 2015, p.99).

Los testimonios de este tipo que ayudan a moldear el paisaje de la guerra son innumerables, y puede que resulten redundantes cuando en la memoria histórica están habilitados permanente; sin embargo el reconocimiento de un conflicto de manera puntual, aunque arroja siempre imágenes perturbadoras, también contiene imágenes únicas que cuestionan y ponen de presente las dimensiones de la realidad del conflicto. Como el país de la Cucaña los paisajes que consigue crear la guerra son imposibles, escapan a la imaginación, este es el motivo por el cual recrear con precisión o habilidad las imágenes que revela la guerra y que dibujan su brutal geografía puede resultar escabroso e inagotable.

A pesar de todo esto en los relatos de la guerra persiste una referencia a la naturaleza abrumadora y como espacio también de guerra, es necesario revisarla.

En otra ocasión estaba haciendo guardia. A las dos de la madrugada vinieron a relevarme, pero yo me negué. Le dije al compañero que fuese a dormir: “Ya harás la guardia de día, yo me quedo”. Estaba dispuesta a estar allí toda la noche, hasta el amanecer, con tal de poder oír a los pájaros. Solo de noche podía encontrarse algo que recordara a nuestra vida anterior. De paz. (Aleksiévich, 2015, p.47).

La guerra refleja que en la naturaleza habita un estado intrínseco inquebrantable que sólo se ve fisurado con la violencia. “Antes de la guerra había muchos ruiseñores, dos años después de la guerra todavía seguían sin oírse [...] La naturaleza se había alterado. Los ruiseñores aparecieron al tercer año. ¿Dónde habían estado? A saber. Volvieron pasados tres años” (Aleksiévich, 2015, p.88). Para el cuerpo herido la belleza de la naturaleza es un vehículo de sanación, de resguardo, la naturaleza consuela. El horror de la guerra no permea todo el espacio, en un margen persiste la vida; quizá porque en la naturaleza habita lo primigenio, el origen de la vida con todo su vigor y el ser humano hace parte de esta misma substancia que lo convoca y lo afecta mediante la intuición, por tal razón es que la barbarie puede ser reducida al menos por instantes. “Los heridos estaban fríos como cadáveres. Y al otro lado de la ventana reinaba un invierno de belleza increíble. Abetos mágicos, pintados de blanco. Por un instante, se me olvidaba todo [...] Y enseguida todo volvía” (Aleksiévich, 2015, p.84).

Villa Grimaldi fue un centro clandestino de detención, tortura y exterminio durante la dictadura de Adolfo Pinochet en Chile; en la actualidad es un centro de memoria y un parque patrimonial que conserva su estructura poblada de naturaleza como en su origen de campo de recreo. A pesar del encanto de la naturaleza que brota por doquier, allí fueron secuestradas, torturadas y desaparecidas al menos 4.500 personas; por tanto los testimonios de las víctimas son incontables y de muchas índoles, mas los de Lucrecia Brito y María Isabel Matamala se distinguen por manifestar en ellos la virtud de la naturaleza y su extensa capacidad para afectar el alma humana.

Recuerda María Isabel:

Era un día domingo, yo estaba sola en la celda y llegó uno de los *Dinos* [agente de la DINA Dirección de Inteligencia Nacional] y me dice “te voy a sacar a pasear”, yo creí que me llevaban de nuevo a la sala de torturas [...] caminamos y caminamos cuando empecé a sentir un olor maravilloso, era un olor a flores [...] me dice: “sácate la venda” y fue como si hubiera despertado en otro lugar, era un jardín inmenso de rosas con un aroma que lo traspasaba todo ¡era maravilloso! [...] en medio de esa belleza que era ese jardín, era como si te olvidaras [...] Fue como si me hubiera traspasado a otro mundo y eso me marcó para siempre en términos como la belleza, en ese caso de la naturaleza, era capaz de hacerte olvidar de todo el sufrimiento a que te enfrentabas todos los días. Eso para mí fue un encuentro maravilloso, poder tener ese contacto con ese jardín de las rosas que era tan bello [...] y que permitía estos momentos de alivio para el sufrimiento que estábamos enfrentando [...] El contacto que tuve con ese lugar, que lo recuerdo como el lugar de la fuerza mitigadora que tiene la belleza frente al sufrimiento. (Matamala, s.d.)

Lucrecia relata:

Una experiencia que a mí me marcó [...] en medio de todo ese horror, yo me acuerdo que [...] yo iba al baño y nosotros teníamos una venda y uno veía por debajo ¡y la muy tonta! Veo que desde el piso, en un pasillo hacia el baño vi una flor y no sé qué me da por bajar hacia la flor y me pegaron un “cachuchazo” y me dicen: ¡Ah estás mirando! Y me acuerdo y siempre digo, pero ¡cómo se me ocurre a mi haber tenido ese fallo de haber bajado hacia la flor! O sea, para mí ese momento de ver una flor en mi camino fue único porque era lo único bonito que se podía ver en ese lugar, me marcó [...] justamente esa dicotomía que uno tiene, que yo me cuidaba mucho de que no se dieran cuenta de que yo veía un poco [...] Entonces delatar ese hecho y sentir que podía ¡anda a recoger esa flor! Era un absurdo. Eso me acuerdo que siempre me marcó. (Brito, s.d.)

Ceric (2018) considera que este tipo de intervención de la naturaleza alberga una promesa y en tanto la esperanza más secreta del hombre que es “volver a la tierra, volver a formar un solo cuerpo” (p.107). Quizá es el sentido de origen del cual la naturaleza y el hombre son uno mismo que llama y produce una respuesta intrínseca en el cuerpo, y por causa de esta réplica el ser humano tiende a buscar y acercarse a la naturaleza, a identificar la belleza en ella.

Ahora bien, otro atributo que es necesario comprender es la condición inquebrantable de la naturaleza que se traduce en *persistencia*, y en la guerra a pesar de la grieta, permanecer y restituirse como uno de sus principios básicos. “Los pájaros pronto olvidaron la guerra” recita una mujer en su relato de guerra. Ceric (2018) se refiere a tal estado de permanencia como un saber inmanente de la naturaleza, como una lección que los seres humanos podrían seguir, y declara:

Y estar aquí no es en vano. El ave más insignificante lo sabe. La piedra más pequeña al borde del camino lo proclama, cuando el sol la ha recalentado o la agrieta el hielo. Ellos, que lo único que saben es estar presentes en la vida. (p.104)

Permanecer y restituir a pesar de, puede que sea la lección de la naturaleza en tiempos de guerra. Recuerda Valentina Pávlovna Chudaeva, sargento de artillería, que al terminarse la guerra: “Yo no paraba de admirar todo lo que veía, aunque había poco que admirar: piedras quebrantadas, incluso los árboles estaban mutilados” (Aleksiévich, 2015, p.72). A pesar de la fisura pervivir.

Esta temática de la naturaleza en la guerra será tratada más ampliamente en el capítulo final de esta investigación.

Así, hasta aquí se ha estudiado el rizoma que comprende el mapa, sus líneas de fuga y la arista entre el cuerpo y la naturaleza que conlleva; pero a la “luz” de la guerra, de conflictos históricos y vigentes como el árabe – israelí o el de Rusia y Ucrania ¿Qué implicaciones tiene un mapa para la cruda realidad del conflicto? Lo cierto es que no es posible entender las guerras sin los mapas, significan un artefacto dotado de autoridad, su multiplicidad de configuraciones lo convierten en un dispositivo poderoso e indispensable para pensar el campo de batalla y la guerra en general, para dar cuenta histórica de los hechos y los territorios, para narrar el mundo y a quienes lo habitan. Pese a este valor, el mapa también omite,

censura y desvanece el espacio, en última instancia es sólo un objeto y como tal puede servir a muchos propósitos. Y al final como artillugio de guerra viene a ser anodino como el fin mismo al que sirve.

Mi marido y yo nos mudamos a Minsk. No teníamos nada: ni una sábana, ni una taza, ni un tenedor [...] Dos capotes y dos camisas militares. Encontramos un mapa, un mapa de buena calidad, con una base de tejido de algodón. Lo remojaamos [...] Era un mapa grande [...] Aquella fue nuestra primera sábana. Más tarde, cuando nació nuestra hija, lo utilizamos para hacer pañales. Sí, un mapa [...] Lo recuerdo bien: un mapamundi político. (Aleksiévich, 2015, p.78)

Mas el cuerpo pervive en la guerra, entonces su cartografía que es profusa es la que debería escrutarse asiduamente. La historia de la humanidad que se puede contar a través de la guerra está soportada en objetos, empero siempre es posible el giro afectivo que contemple los mapas del cuerpo. Si este desplazamiento se produjera y las cartas corporales fueran documentos para la historia de la humanidad, para intentar entender la guerra y aprender de ella, quizá los pueblos prorrogarían ir al combate y a la muerte.

A continuación, al hacer un acercamiento a una de las *estructuras* del paisaje de la guerra, se estudiará más específicamente uno de los mapas más potentes y brutales que contiene el conflicto, se trata de la *ruina* y su concepción como arquitectura bélica, pero también como elemento humano mediado por el cuerpo y su afecto.



**Fig. 35.** Detalle de mapa geológico. Extraído de “Carte géologique des Pyrénées de l’Aragon” [Mapa], por Marius Dalloni, 1910, Socks <https://socks-studio.com/>. CC BY 4.0.

## 4. PAISAJES DE LA GUERRA Y DISPOSITIVOS DE AFECTO



**Fig. 36.** Ilustración. Extraído de "Tour" [Dibujo a tinta], por Ben Tolman, 2017, *Tumblr archivo Ben Tolman* <https://bentolman.tumblr.com/archive>



## 4.1 LA ESTÉTICA DE LA RUINA

La catástrofe única

Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. Representa a un ángel que parece estar a punto de alejarse de algo a lo que está clavada su mirada. Sus ojos están desenchajados, la boca abierta, las alas desplegadas. El ángel de la historia tiene que parecersele. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. Lo que a nosotros se presenta como una cadena de acontecimientos, él lo ve como una catástrofe única que acumula sin cesar ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer los fragmentos. Pero desde el paraíso sopla un viento huracanado que se arremolina en sus alas, tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. El huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al que da la espalda, mientras el cúmulo de ruinas crece hasta el cielo. Eso que nosotros llamamos progreso es ese huracán.

Walter Benjamin – Tesis IX

Parece que la guerra posee un lenguaje propio, en la guerra casi todos los significados y arquetipos conocidos son inválidos, hay que reevaluarlos, se transforman. De tal manera que en las investigaciones o disertaciones sobre diversos temas de la cultura como los objetos o la arquitectura, casi todo lo que se dice parece superfluo a la luz del conflicto o no es susceptible de ser aplicado a los parámetros de la guerra. Por ejemplo, Pallasmaa (2014) explica:

El director teatral Peter Brook destruyó intencionadamente su teatro parisino Bouffes du Nord con el objetivo de crear un espacio asociativo y emocionalmente receptivo. “Un buen espacio no puede ser neutral, pues una esterilidad impersonal no alimenta la imaginación. El Bouffes tiene la magia y la poesía de una ruina, y quien se haya dejado invadir por la atmósfera de una ruina sabe perfectamente cómo se deja correr la imaginación”<sup>5</sup>. (p.127)

Eso depende, en el contexto de la guerra la ruina no posee magia ni poesía. Esta parece ser una licencia de un proceso artístico, sin embargo, bajo esa licencia se hace alusión a la ruina y a lo que puede significar de forma generalizada, no parece una excepción sino una regla: que el escombros y el vestigio de una construcción posea una atmósfera mágica que necesariamente alude a la ensoñación y el espectador solamente debe permitirse captar tal aura. Habría que considerar esta afirmación bajo la opinión de algún sobreviviente de un bombardeo, y en un cuadro aún más crudo la de un ser humano rescatado de las ruinas. En este sentido, es necesario considerar los fines a los que sirven los actos artísticos; si bien Francis Alÿs alude al papel del arte en la guerra desde lo absurdo, su premisa acoge la vitalidad y la acción de construir, y no sólo su premisa, en realidad es su labor artística la que pone de presente el cuerpo y la creación en el escenario de la guerra, para evidenciar que en medio del drama y de la tragedia acontece la vida y es necesario sacarla a la luz, avivarla en el medio, denunciar y exponer. No en cambio los actos que proponen la destrucción intencionada como un medio posible para la disertación poética y contemplativa, y que pretenden evidenciar conceptos propiamente trágicos como motivos de creación artística. Parece presuntuoso abordar tales nociones desde el arte de forma tan despreocupada, obviando la emergencia que por definición habita en conceptos tales como la ruina o la destrucción. Cabe cuestionar a qué fines puede servir el arte y la investigación artística cuando no alcanza a examinar las variantes imprescindibles de un fenómeno que estudia, y deliberadamente hace uso del lenguaje y de los medios artísticos para proponer una práctica paradójica que elementalmente revela las pretensiones de un artista.

---

<sup>5</sup> Peter Brook, citado en Lecat, Jean-Guy y Todd, Andrew, *The Open Circle: Peter Brook's Theatre Environments*, Palgrave MacMillan, Nueva York, 2003, pág. 25 (versión castellana: *El círculo abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*, Alba, Barcelona, 2003).

La inclinación a sublimar la destrucción proviene inevitablemente del campo del arte, y es por tal razón que en la actualidad es posible referir a la “ruina” como una categoría estética que en su explayamiento ha generado una tendencia denominada *porn ruins*; artistas que se intitulan como artifices de la *arquitectura de la decadencia* o participantes del movimiento *Ruins Photography*. Por otra parte, desde el campo de la Historia la *ruina* más bien, ha abierto una nueva categoría cultural denominada *patrimonio incómodo* y ha originado un ámbito de estudio específico llamado *arqueología de los conflictos armados y los paisajes arqueológicos bélicos*. Esto indica la maleabilidad que subyace en el concepto de la *ruina* y la fina frontera que establece su expresión como elemento para cuestionar y como elemento permeable.

Ciertamente existe un tipo de ruina que se debe al paso del tiempo, al abandono, al olvido sistemático, etc. De estos espacios generalmente se ha encargado la arquitectura, mas también ha prorrumpido el arte para enriquecerlos y estetizarlos, de manera que como expone Pallasmaa (2014) bajo el título “la fascinación de las ruinas”:

En su inherente tendencia a la racionalidad, la perfección y la intemporalidad, los edificios pueden quedarse fuera de nuestras reacciones emocionales y empáticas. La superposición de rastros del desgaste, el deterioro y el tiempo suele enriquecer la imagen arquitectónica e invitar a nuestra participación empática. Las ruinas ofrecen imágenes particularmente potentes para la imaginación y la asociación nostálgica, como si el tiempo y el desgaste hubieran quitado a la construcción su disfraz de razón y utilidad. (p.124)

En este estrecho margen la ruina induce a la ensoñación; para argumentarlo autores y creadores acuden a la conocida anécdota acerca de Leonardo da Vinci, y su recomendación a los artistas de contemplar las grietas de un viejo muro para vivificar el ingenio y hallar nuevas invenciones. Es la experiencia del paso del tiempo y su remanente lo que se pretende albergar en el espacio para disparar el ensueño, pues la ruina contiene siempre un relato del tiempo y quizá la aproximación del cuerpo a tal narración en parte incierta y fracturada, es lo que produce el grado de asombro y atracción. Sin embargo, no hay que olvidar que da Vinci también apuntó al final de su consejo, que aquello que cada persona percibe

en el viejo muro es casi como la música de las campanas, que dice lo que a cada uno le parece que dice.

Entonces, si se trata de ensoñación es importante recordar lo que expone Bachelard (2011): “la función de habitar comunica lo lleno y lo vacío. Un ser vivo llena un refugio vacío. Y las imágenes habitan. Todos los rincones están encantados, si no habitados” (p.175). La ruina existe porque primero la vida se manifestó de alguna manera en un espacio, lo habitó y después decayó. Sin la presencia de la vida ocupando el espacio sólo se podría hacer referencia a una *irrealidad geométrica* como también lo afirma Bachelard (2011). Así la vida es la que sustenta la ruina y en este proceder anuncia lo vacío, lo lleno, lo completo y lo incompleto, como lo expresa Solnit (2006): “Todo es la ruina de lo que le precedió. Una mesa es la ruina de un árbol” (p.118). Sólo a través de lo vivo es posible concebir la ruina; como la muerte es parte de la vida y todo tiende a la entropía, las cosas también tienden a fenecer y en tal estado agónico es que aparece la licencia del arte para poetizar la ruina. Habría que cavar más profundo para entender que este es un límite o el margen estrecho mencionado anteriormente, y que en realidad al subrayar que la ruina depende del acontecer de la vida se está haciendo hincapié en la pérdida o quebrantamiento de la misma; basta revisar las acepciones del término ruina: caer, destruir, pérdida, destrozo, perdición, decadencia, caimiento, restos; para interpretar que en su designación no subyace lo deseable. Mas en la guerra se trata más bien de una relación forzada, pues a pesar de tal principio entrópico que pervive en todos los objetos, la ruina en la guerra es provocada, es un daño colateral y por tanto su comprensión debe ser abordada desde otras coordenadas, pues no obedece a un proceso connatural o fluido como el de la oscuridad a la luz, de la juventud a la vejez, o de la vida a la muerte.

Olivares (2006) afirma:

No estoy hablando de la ruina clásica que pintaba Claudio de Lorena situando un resto arquitectónico de algún palacio o templo entre frondosas arboledas abandonadas, cerca de un lago o un río. No hablo de una construcción simbólica, intelectual, ya sea ésta a través de la pintura o la literatura. Hablo de lo que vemos cada día en la prensa y en la televisión. Hablo de la ruina real que vemos después

de un bombardeo o en un país en guerra, de los montones de madera y basura que antes fueron casas, barrios enteros, antes del paso de algún huracán, de alguna inundación. (p.16)

Manifiesta Olivares que existe una *ruina real*, y precisa que esta ruina está dada desde acontecimientos como la guerra o los desastres naturales. Es así, y en tal sentido resulta inadmisibles reclamar divinidad y poder de ensoñación en la ruina. Lo que los creativos han intentado definir como belleza, atracción o fascinación de la ruina, está orientado a otro término, quizá sea desgaste, deterioro o erosión: la belleza del desgaste, la atracción del deterioro o la fascinación por la erosión. Pero la ruina obedece al orden del tiempo traumático o disruptivo, es la realidad de la pérdida humana, la vida interrumpida, la ruina alude inevitablemente al pasado fracturado, es un vestigio vital y agónico del tiempo.

Olivares (2006) en su reflexión sobre esta tendencia de – como ella misma lo menciona – convertir cualquier paisaje en un género artístico, pone de presente que precisamente para el discurso estético tal paisaje de la ruina es bello “después de que los cadáveres son retirados”. La autora admite que no hay nada estético ni simbólico en los paisajes derruidos llenos de mortandad y plantea que sólo después, con el paso del tiempo, ya sin la presencia de los cadáveres es que el artista puede intervenir. ¿Pero acaso no es errada esta concepción que ofrece Olivares y que expresa de por sí la licencia estética de los creadores? La respuesta se halla en la comprensión de que como se ha advertido anteriormente, el espacio de la ruina está configurado por la vida que lo habitaba, es decir la vida pervive en la ruina y en este sentido no basta con “limpiar” el espacio y pretender que al retirar lo que ha muerto surge la belleza como opuesto connatural. La ruina puede ser “saneada” o reconstruida, pero ¿y la vida? En esta idea subyace la estética de la ruina de la guerra y la incomodidad que reside en hallar belleza en ella.

Precisamente la categoría cultural que abarca la ruina como *patrimonio incómodo*, entiende que su presencia recuerda inevitablemente las pérdidas humanas que se produjeron. En un escenario real de guerra, para una familia que ha perdido a un ser amado bajo las ruinas por un bombardeo, aunque retiren el cuerpo sin vida del espacio y con el paso del tiempo reconstruyan el lugar, aún si erigen un

monumento conmemorativo (por ejemplo, el caso del 11-S) ese lugar siempre encarnara el dolor intenso y la pérdida irremediable; por tanto, se debe argüir la cuestión de que esta familia con el paso del tiempo vea belleza en este espacio, o que logre reconciliarse con la realidad de la pérdida violenta a través de la ruina; pues este tipo de duelos abarcan procedimientos más complejos que trascienden la celebración de la ruina como objeto artístico y de memoria. Este hecho afirma la premisa de que la ruina no debe sublimarse para convertirse en un objeto artístico espléndido dotado de divinidad; la ruina debe ser tratada con la observancia que merece la vida de las víctimas, debe ser contemplada como cicatriz y como patrimonio de afecto.

“El accidente es revelador y profético” afirma Virilio (1996) y explica:

Dime cuál es el accidente y te diré cuál es la técnica. Inventar un objeto técnico es inaugurar un accidente específico: inventar el barco es inventar el naufragio; inventar el tren es inventar el descarrilamiento [...] Es analizando la negatividad del accidente de un objeto cuando se puede desarrollar este objeto para mejorarlo, para humanizarlo, para civilizarlo. (p.69)

El autor despliega el accidente y sus posibilidades, y su premisa arroja elementos importantes para ser aplicados a la lectura de la ruina; no porque el accidente y la ruina sean la misma cosa, sino porque convergen en variadas aristas. En este sentido la ruina también es reveladora y profética:

Las ruinas no solo son pruebas de que las ciudades se pueden destruir, pero que ellas sobreviven de su propia destrucción [...] Las ruinas sirven como recordatorio. La memoria es siempre incompleta, siempre imperfecta, siempre convirtiéndose en ruina. Sin embargo, las ruinas mismas, como muchos otros rasgos, son tesoros: Son nuestros nexos con lo que vino antes, nuestra guía para situarnos en un paisaje del tiempo. (Solnit, 2006, p.122)

Y si bien a la ruina es aplicable este criterio de “iluminación”, aún subyace una lectura más sustancial de la premisa. En esencia lo que Virilio propone es que un evento se puede leer a través de su opuesto; la ruina tiene el mismo efecto: la ruina evoca su opuesto positivo, además como vestigio de la guerra ejerce como un recordatorio, apunta Solnit (2006) “lo que las ruinas conmemoran: lo efímero, la vulnerabilidad y la mutabilidad” (p.123). Para el análisis del fenómeno de la ruina

este asunto resulta medular, pues la trascendencia y el afecto que reviste una ruina esta dado precisamente por su opuesto; es decir, la ruina expone lo que antes fue una construcción y esto no sólo en un sentido material. Según la afirmación de Virilio, de que analizando el accidente de un objeto es como se llega a optimizarlo y humanizarlo; es posible entender que para dejar de lado la estetización de la ruina, posesionarla como un espacio de afecto y recogerla como objeto privilegiado de una categoría cultural; es necesario estudiarla como el vestigio de lo vital.

Canogar (2006) pone de presente que “la ruina es inherentemente bipolar; oscila entre lo privado y lo público, interior y exterior, naturaleza y cultura” (p.26). Esto se hace evidente en el paisaje de la guerra: escombros de lo que fue un hogar, al descubierto queda lo que se guarda al interior de los habitáculos, elementos de uso personal o familiar; los recuerdos depositados en las cosas; los objetos sentimentales y los espacios de afecto quedan abandonados y al desnudo, a la vista de cualquiera; la privacidad y lo íntimo se quiebran y se convierten en público. La ruina además revela el tiempo pasado, deja entrever la vida doméstica y anuncia lo que ya no será.

Bachelard (2011) proporciona un enfoque acerca de la casa, que atiende al espacio de afecto que se ve fracturado en la guerra, el mismo que actúa como contrario positivo de la ruina:

Hay que decir, pues, como habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida, cómo nos enraizamos, de día en día, en un “rincón del mundo”. Porque la casa es nuestro rincón en el mundo. Es – se ha dicho con frecuencia – nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término. (p.34)

Pero la guerra que todo lo destruye, domina la facultad de la velocidad y en un segundo, lo que es una casa que contiene todo ese cosmos traducido en un hogar, desaparece tras el truco de magia del que habla Virilio (1996), *la estética de la desaparición*: “hacer desaparecer la realidad, la realidad de la vida, la realidad de un barrio” (p.64).

Sasha Anisimova es una ilustradora ucraniana que a raíz de la actual guerra entre Rusia y su país Ucrania, ha iniciado una serie de relatos gráficos a través de fotografías de construcciones derruidas y pequeñas siluetas con las que interviene las imágenes. En sus piezas se puede leer una línea del tiempo entre el pasado vigoroso, cotidiano y doméstico; el presente devastado y atiborrado de ausencias; y el futuro estático e incierto. Esta conjunción logra producir una impresión intensa en el espectador, que al observar sus imágenes puede verse abstraído por la zozobra y la mudez como reacción más inmediata. Las creaciones de Anisimova son potentes como imágenes de guerra y poseen una sutil poética que se activa entre la congoja y la melancolía.

Por ejemplo, una de sus piezas expone un paisaje de ruinas en el que se vislumbra lo que fue la cocina de una casa, y sobrepuestas siluetas dibujadas de una familia que comparte una comida en este espacio, el comentario de la artista para la imagen es: “En esta cocina podrían haber pasado muchas noches cálidas, charlas, deliciosos desayunos y té. Debido a los misiles de nuestros vecinos, podemos perder nuestros hogares, nuestras vidas y nuestras familias. Rusia es dolor, maldad y locura” (Anisimova, 2023).



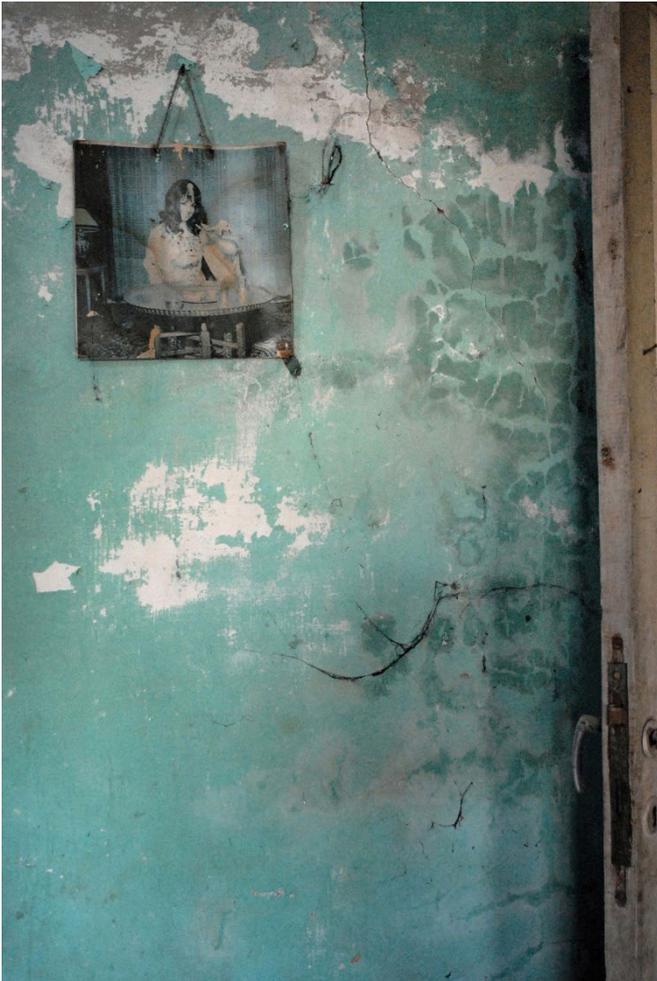
**Fig. 37.** Fotografía intervenida con dibujos. Extraído de “There could have been many warm evenings, talking’s, delicious breakfasts, and tea in this kitchen” [Entrada de IG], por Sasha Anisimova, 2023, cuenta de Instagram <https://www.instagram.com/sasanisimova/>

La oscilación a la que se refiere Canogar es la que se presenta gráficamente en las obras de esta ilustradora; a ojos del espectador queda exhibido lo privado y lo público, lo interior y lo exterior como una sola pieza de la crueldad de la guerra. No se puede hacer referencia a estas ilustraciones como bellas, pues esta categoría no puede comportar estas imágenes; no porque sean excepcionales en su ejecución o como pieza de arte trasciendan la belleza, sino porque enseñan otro orden de la contemplación y el afecto; una tensión entre lo terrorífico que resulta la realidad de la ruina palpitante y la melancolía que suscitan las siluetas vagas y casi infantiles pero que a su vez evocan lo vivo, esa dinámica de familia que la mayoría de personas ha vivido y el tejido sentimental que se conecta en ello, y en tanto el cosmos del que habla Bachelard y que se hace reconocible como propio para cada espectador en las imágenes.

Entonces, la experiencia ante el trato de la ruina de este orden en la creación artística, quizá se aproxima más a lo sublime y su tendencia hacia lo placentero y lo terrorífico. Canogar (2006) defiende que: “La estética ruinoso de lo sublime busca despertar al ser de su letargo, para hacerle sentir sensaciones profundas y conmovedoras que exploren los rincones más secretos del espíritu” (p.30). Así mismo reconoce una función didáctica en las piezas artísticas de ruinas:

Sólo en el terreno de la imagen podemos realmente utilizar la ruina para cognitivamente procesar muchas de sus contradicciones internas. Si no está encorsetada por un marco de representación, la ruina está demasiado cerca de lo real, y nos resulta inabarcable. (p.34)

A la luz de estas consideraciones se entiende que la exposición de la ruina bajo un marco de representación en el arte, es posible y valioso siempre y cuando se aborde desde la realidad del fenómeno, en este caso, como un producto de la violencia de la guerra, no como un artefacto dotado de encanto; de esta manera la creación artística puede y debe tener la palabra para subrayar los espacios de afecto y de silencio frente a la barbarie de la contienda bélica.



**Fig. 38.** Objeto colgado en un muro en ruinas. Extraído de "Still Hanging" [Fotografía], por Rania Matar, 2006, *página web de la artista* <https://raniamatar.com/>. © 2024 Rania Matar Photography. All rights reserved



**Fig. 39.** Bombilla en un espacio en ruinas. Extraído de "Light Bulb" [Fotografía], por Rania Matar, 2006, *página web de la artista* <https://raniamatar.com/>. © 2024 Rania Matar Photography. All rights reserved

Rania Matar (2006) fotógrafa nacida en el Líbano, respecto a su serie *What Remains* producida en 2006 justo después de la guerra entre Hezbolá e Israel en el Líbano comenta:

Mientras caminaba sobre los escombros y en esos tranquilos espacios vacíos, la realidad de la pérdida se volvió muy real; y aunque uno acaba acostumbrándose a ver destrucción por todas partes, estos preciosos restos de una vida interrumpida y recuerdos perdidos congelados en el tiempo seguían devolviendo la destrucción a un nivel humano y personal. Eran restos de vidas de personas, recuerdos desaparecidos para siempre, recuerdos de un hogar y una vida anteriores. Fotografié esos espacios y objetos exactamente como los encontré. No los toqué, no moví el polvo a su alrededor y no los arreglé de ninguna manera. (s.p)

En las ruinas que registra Matar no hay cuerpos humanos o de seres sintientes que evoquen la muerte directamente, sin embargo, los artículos sentimentales que se desperdigan por doquier, contienen una importante carga vital que llevan a la artista a leer el medio como un espacio cargado de afecto que requiere un trato casi reverente; este entendimiento le permite hacer un registro estricto que entrega al espectador como un extracto del paisaje de la guerra, y como aceptación de la ruina como un espacio quebrantado y expuesto. Ahora bien, hay que entender que el sentimiento de mutismo que suscita la ruina y que se ve muy bien reflejado en el estudio de la obra de Matar, tiene que ver directamente con lo que la Casa como espacio ontológico prefigura. Al respecto Lefebvre (2013) reconoce la Casa, la Morada como un espacio privilegiado, casi sagrado, casi religioso, próximo al absoluto, "es tan cósmica como humana" dice, y prosigue: "La Casa posee una densidad a la vez soñadora y racional, terrestre y celeste" (pp.174,175). Entonces, se puede entender que la inquietud y el desconcierto que producen las ruinas se encuentra directamente relacionado con esa aura sacra que expide la Casa, y en efecto con la destrucción violenta del *espacio sagrado*. El espectador que recibe las imágenes de la destrucción puede contemplarlas como propias en un gesto de alteridad, pues todas las personas de uno u otro modo estructuran su vida en un espacio privilegiado, todos acceden a un cosmos personal y conocen la intimidad de tal habitáculo; no hay que olvidar que la casa, además, es prolongación del cuerpo, en tanto cada persona está habilitada para reconocer la muerte y la perversión en el paisaje de la ruina bélica.

Así, la casa constituye un punto trascendental en la estructura de las ciudades y la sociedad, se supone un “objeto”, un producto de construcción, pero lo cierto – según las consideraciones de Bachelard y Lefebvre – es que trasciende todo esto y por ello es que su destrucción como daño colateral de la guerra, viene a ser una herida profunda y reconocible en el tejido de la historia de las sociedades. Esto es un indicio de lo que las construcciones o la arquitectura de las ciudades significan en la identidad de un pueblo y el papel fundamental que constituyen en la formación de la memoria. La morada figura el espacio vivido e íntimo de un individuo o de un conjunto social, que a su vez hace parte de una conformación más amplia en la cultura. La arquitectura de las ciudades contiene los espacios domésticos que son privativos y los espacios comunitarios o sociales, también vividos pero de carácter público, que con el tiempo y la permanencia dentro de la cultura devienen en patrimonio cultural. En estos espacios y sus objetos, es decir: reliquias, monumentos, estructuras, objetos artísticos, arqueológicos o de culto, etc. También recae la contienda bélica y sucede en detrimento del tejido social, que comparte y que ha construido una memoria histórica alrededor de estos espacios.

La ruina del patrimonio cultural también puede deberse a los daños colaterales de la guerra, sin embargo, en este conjunto de bienes recae una violencia aún más específica y premeditada. Se trata de la guerra contra la cultura o la destrucción injustificada de bienes culturales; estos por ser objetos de afecto, de poder, señas de identidad y de memoria histórica, son susceptibles de ser identificados como objetivos de guerra y generalmente dentro del conflicto bélico su destrucción no es accidental, sino un objetivo principal. Ya desde 1933 Raphael Lemkin propuso juzgar como crimen de guerra *los actos de barbarie* (lo que después se llamaría genocidio), que en principio fue dividido en tres actos: el genocidio físico, el genocidio biológico y el genocidio cultural que trata sobre la destrucción de obras de arte y bienes culturales. Lemkin promulgó: “El genocidio físico y biológico van siempre precedidos del genocidio cultural” (Canal LSChannel, 2017, 7m03s).

Esta observación pone en evidencia estructuras de la guerra siempre vigentes, en este caso *la descomposición*, el “nos atrevemos más allá del límite” como lo propone Virilio (1996). El atentar contra bienes culturales no es un acto menor en la

ejecución de la guerra, aquella facción que deliberadamente destruye el patrimonio cultural de un pueblo entiende el grado de daño, algunas veces irreparable, que inflige a su contrario. Entonces, primero se menoscaba la identidad de una comunidad a través de este modo de violencia y esta clase de actos anuncian lo que vendrá después, la barbarie escalará sin límite.

El legado de Lemkin trasciende hasta la actualidad, al tiempo que se cuestiona su puesta en funcionamiento y la urgencia de hacerlo; pues aunque el genocidio es un término ampliamente reconocido en el ámbito de la guerra, la escisión del patrimonio cultural de éste a lo largo de la historia, es alarmante. Al respecto Fatou Bensouda, Fiscal de la Corte Penal Internacional bien apunta:

Es obvio que la muerte de seres humanos es un asunto de extrema gravedad, de suma importancia, pero creo que el pasado y el legado cultural de un pueblo son complementarios. Debemos conceder la misma importancia a esas señas de identidad. (Canal LSChannel, 2017, 30m54s)

La dificultad se encuentra en el reconocimiento, si el genocidio no es reconocido en cualquiera de sus actos y en tanto no se condena, se secunda para perpetrarlo. Minimizar la barbarie es lo que permite el desarrollo de la guerra y su radicalización; siguiendo a Virilio (1996) quien explica:

Radicalización es decir que, igual que la guerra se había desarrollado desde la guerra local a la guerra internacional, a la guerra mundial y a la guerra total con la bomba nuclear, de la misma forma el terrorismo parte del pequeño atentado para avisar, dar miedo, crear un clima, una psicosis, para llegar a actos de guerra total como el World Trade Center o el edificio de Oklahoma City [...] ¿Después de la guerra total, el terrorismo total? (p.69)

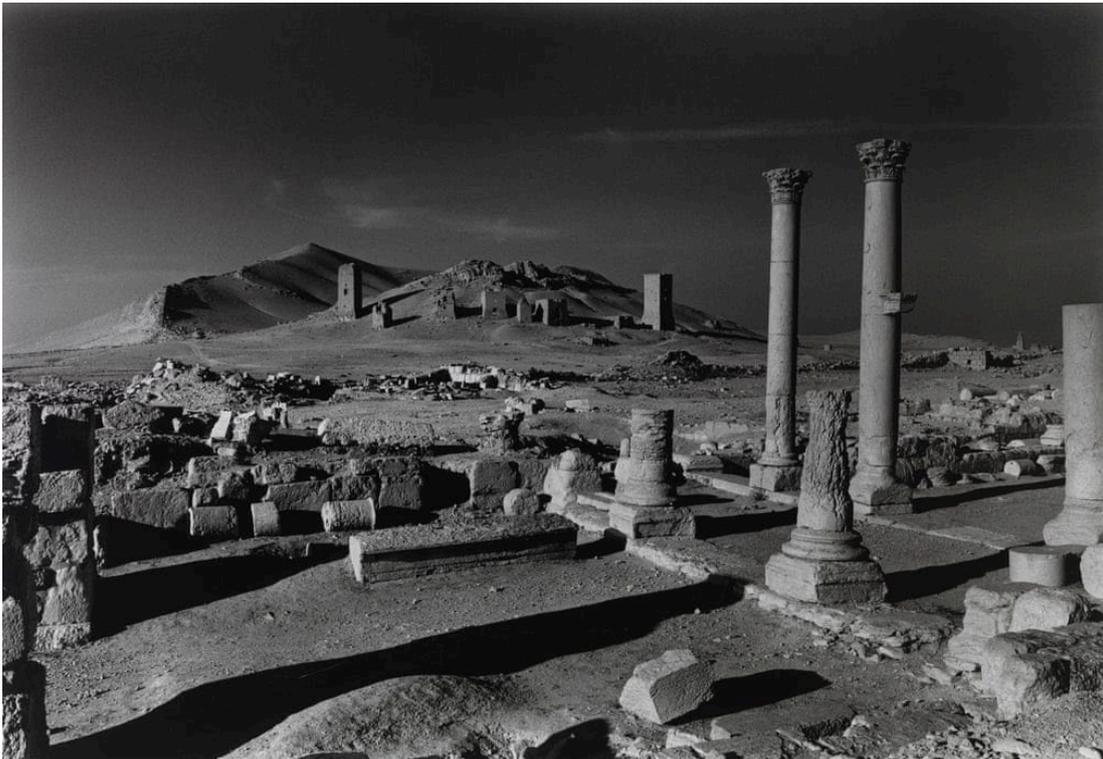
Esta idea de la descomposición que permea la guerra tiene su apogeo cuando precisamente la *guerra política* se ha descompuesto en el terrorismo, y éste mismo usa la violencia y la destrucción hacia el patrimonio cultural como arma de guerra y estrategia de intimidación. Deborah Lehr, presidenta y cofundadora de Antiquities Coalition señala:

El ISIS destruye las antigüedades y destruye el patrimonio como medio de intimidación, forma parte de su estrategia de conmoción y terror, sus acciones les sitúan en las portadas de todos los periódicos, por algo son expertos en comunicación. Se trata de un acto de guerra y se les debe responsabilizar por ello, no son simples actos para expresar su desacuerdo con un determinado punto de vista, su único objetivo es intimidar y eso conduce al genocidio. (Canal LSChannel, 2017, 38m36s)

Lo que subyace en todas estas consideraciones, empezando por la de Lemkin, sin duda alguna es el entendimiento de que los *objetos* que se erigen alrededor del ser humano, van más allá de un sentido material susceptible de su función y su carácter temporal y mutable; es decir la casa, por ejemplo, trasciende la función de habitar o el monumento la función de representación. Por consiguiente, los actos criminales y de violencia contra estos espacios constituyen la disrupción sino la destrucción de la cultura, que dentro de la comunidad se traduce en un malestar y un sentido de pérdida irremediable. En estos casos de genocidio la ruina siempre es intencionada y representa un triunfo para el adversario, se transforma en un símbolo de poder; para la arqueología de los conflictos armados la ruina puede significar un dispositivo de gran valor histórico y un documento de guerra; y para la comunidad damnificada, su permanencia bien se percibe como una herida en el territorio que supone la evocación de los eventos sucedidos, es decir se constituye como patrimonio incómodo; o en su reconstrucción puede redimirse como un *objeto de contemplación* que configura un modo de recordar los muertos y una posibilidad de reescribir la historia.

No hay que subestimar el poder contenido en la ruina, los actores de la guerra conocen muy bien su trascendencia y el valor simbólico implícito en esta. La ruina no es tan sólo un resto o un saldo, es más bien un producto de la contienda bélica y en este sentido un dispositivo para medir el daño que se ejerce contra el rival. La ruina es un símbolo de poder: destruir una ciudad, reducirla a escombros significa haber vencido con armas más poderosas al enemigo; y esto tiene su origen en la conformación de las ciudades, que primero fueron fortalezas que desarrollaron murallas como armas de obstrucción, así que traspasar las murallas y destruir la ciudad era la victoria; después vinieron las armas de destrucción como los cañones y la artillería, que asolaron las armas de obstrucción; a continuación

aparecieron las armas de destrucción masiva, subsecuente las armas de comunicación y así sucesivamente hasta el presente, el desarrollo de las ciudades, de la tecnología y en general de la humanidad tiene que ver con la guerra, gira en rededor de esta.



**Fig. 40.** Fotografía del Sitio de Palmira. Extraído de “Looking forward to the valley of the tombs which Isis have destroyed” [Fotografía], por Don McCullin, 2016, *Hauser & Wirth* <https://www.hauserwirth.com/es/>. © Don McCullin.

Asegura Virilio (1996) que “no se puede hablar de ciencia, de artesanía, de descubrimiento industrial, de modo de producción sin mencionar los modos de destrucción y de preparación de la próxima guerra” (p.66). Lo que hace permanente la guerra en la historia de la humanidad es precisamente la maquinación y la constante preparación, aún en “tiempos de paz” la contienda bélica prosigue con su andamiaje; Virilio (1994) lo precisó muy bien a través de la institución militar que definió como “un animal ciclotímico que hiberna en tiempos de paz y se despierta para la guerra” (p.21). Y en tal sentido, explica muy bien porque la guerra es permanente: “La guerra [...] no es comadrona de la historia como se dijo, sino que es permanente. No es permanente por las batallas, sino por

su preparación” (Virilio, 1996, p.66). Ahora bien, en tal contexto el vestigio casi primitivo pero a la vez tan actual, que permanece atemporal como rastro de la guerra y a pesar del desarrollo armamentístico no muta, es la ruina; la guerra siempre tiende a la ruina, es parte inherente de su sistema y su capacidad de permanencia.

La ruina se alza como patrimonio incómodo entre el paisaje de la guerra y dialoga entre dos estamentos: el de la multitud de escombros y el de monumento arquitectónico por el valor histórico y documental que posee. Así, existe un tipo de ruina originada por la destrucción y otra por la descomposición y el abandono, esta última generalmente se refiere a elementos o construcciones que durante la contienda bélica fueron establecidos como armas de defensa o ataque, producidas para ser “indestructibles” y que con el paso del tiempo la historia las ha rescatado como piezas, monumentos y vestigios de alto valor histórico, cultural y arquitectónico. Actualmente conocidas como *superestructuras*, estas piezas se relacionan directamente con el pasado traumático y son reconocidas como patrimonio incómodo dentro del paisaje cultural. Un gran ejemplo son los búnkers de la Segunda Guerra Mundial, al respecto Martínez (2018) explica:

De testimonios incómodos del nazismo, los búnkers construidos durante la Segunda Guerra Mundial han pasado a ser considerados hoy como piezas históricas de indudable valor, valiosas obras arquitectónicas y recursos turísticos y patrimoniales de primer orden que reciben nuevos usos. (p.490)

Virilio quien estudió ampliamente estas estructuras las definió como “monumentos funerarios del sueño alemán”, lo que permite entender que este tipo de ruinas además poseen un poder conmemorativo de la derrota del adversario, su paulatina degradación y abandono actualizan la ignominia de los enemigos. Entonces se convierten en objetos, en esculturas de guerra tomadas por la naturaleza, que a pesar de su permanencia en el paisaje como memoria de la contienda, también significan “un testimonio de la gran distopía que significó el nazismo” (Martínez, 2018, p.492).

Martin Roemers es un fotógrafo holandés que estudia las ruinas de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Fría en Europa del Este, entre sus proyectos se encuentra *Relics of the cold war* (2010). Una serie de fotografías de paisajes de

guerra, vestigios de estructuras militares que se amalgaman con la naturaleza o permanecen tácitamente como un documento histórico. Su obra ciertamente permite acceder al espacio estético de la ruina y fácilmente se puede argumentar que sus piezas denotan la belleza que subsiste en esta, pues están cuidadosamente diseñadas y producidas; en general su obra es impactante como pieza de arte, sin embargo no hay que desviar la atención del punto neurálgico que aun el artista pretende evidenciar en la obra. Estas fotografías son extractos del paisaje bélico y el fotógrafo como es su labor creativa, ha seleccionado un fragmento de la realidad y le ha puesto unos límites, en tanto la imagen producida es susceptible de ser bella y afectar al espectador. La composición y la fuerte carga simbólica que yacen juntas en la imagen es lo que atrae, lo que potencia y escruta la mirada del que la recibe, y en este sentido es que el arte cumple con su *función* de afecto. Bajo este marco es que se hace factible pensar y recibir la belleza de la ruina bélica, pero aún es necesario admitir que la configuración de la ruina es más extensa y que comprende un sentido histórico y social muy potente. Según apunta Martínez (2018) “para la crítica, Martin Roemers es un cartógrafo que documenta las huellas del terror impuesto por un régimen totalitario para hacerlo comprensible y dimensionable” (p.497). Desde este punto de vista la percepción se expande y se entiende que el espectador que se aproxima a la obra de Roemers, tiene acceso a una pieza de arte visual, que además o en conjunto es un documento histórico, el cual puede leer y recibir como una experiencia estética.



**Fig. 41.** Superestructura. Extraído de “United Kingdom. Airplane Shelter at US Air Force base” [Fotografía], por Martin Roemers, 1997-2009, *página web del artista* <https://martinroemers.com/>. © Martin Roemers.



**Fig. 42.** Superestructura. Extraído de “Letonia. Bunker in the Baltic Sea” [Fotografía], por Martin Roemers, 1997-2009, *página web del artista* <https://martinroemers.com/>. © Martin Roemers.



**Fig. 43.** Superestructura. Extraído de “East Germany. Underground communications bunker of the National People’s Army in the Baltic Sea” [Fotografía], por Martin Roemers, 1997-2009, *página web del artista* <https://martinroemers.com/>. © Martin Roemers.

Otra extraordinaria serie de Roemers se titula *The eyes of war*, se trata de fotografías de mujeres y hombres cegados por la guerra, cada imagen está acompañada por un testimonio que da un contexto acerca de la tragedia sufrida por la persona retratada. Los relatos son diversos y dejan ver las causas del accidente, estos van desde la congelación, la falta de vitaminas debido a la hambruna, hasta explosiones y minas terrestres; las víctimas son múltiples: soldados, civiles, niños. La guerra no discrimina y entre sus víctimas siempre están los seres humanos, que si consiguen pervivir llevan en el cuerpo la tragedia y las cicatrices de una u otra manera: por una parte, aquellas que se manifiestan visiblemente y que se convierten en una prolongación del conflicto en la carne, tanto en el cuerpo privado como en el social; y por otra, aquellas incorpóreas que se establecen primero en la psiquis y enseguida irradian a lo somático; unas y otras, siempre fronterizas o juntas, esta serie deja en evidencia todo tipo de cicatrices, las visibles y las veladas. Estas piezas son objetos fotográficos y en tal sentido pareciese que los padecimientos invisibles y silenciosos son inaccesibles, pero cada una rezuma la gravedad de los hechos y tiene un poder de

confrontación que involucra al observador de tal manera que no le permite ser indiferente o volver la mirada. La toma es un primer plano del rostro pero los ojos que son el foco de expresión de todo rostro, en este caso están muertos, su luz la ha robado la guerra. Estos rostros devastados, desfigurados y mudos Interpelan al espectador y esto resulta paradójico pues en una confrontación cara a cara, la mirada es la que amenaza o indaga, la que expresa la contienda o el descontento; pero en estas imágenes los ojos están heridos y no pueden expresar estas emociones, sin embargo la violenta imagen de los ojos cercenados y la fisonomía recia de cada rostro que habla de tiempos crueles, son los que proporcionan la lectura. Cada rostro en las más de treinta imágenes que contiene la serie alberga un relato que compromete al lector, la palabra en el rostro convierte al que se acerca a la pieza en un intérprete de signos reveladores e innumerables historias del paso del tiempo, en una condición permanente que la guerra ha impuesto a estos seres humanos. La serie fotográfica tan solo es un mínimo extracto de la realidad, una evidencia de los horrores de la guerra, pero los ojos segados, los rostros desolados y las vidas truncadas y heridas hacen parte indeleble de las ruinas de la guerra.



**Fig. 44.** Hombre cegado en la Guerra. Extraído de “Frederick Iennart Bentley (United Kingdom, 1924)” [Fotografía], por Martin Roemers, 2007-2012, página web del artista <https://martinroemers.com/>. © Martin Roemers.

El paisaje bélico es lo que documenta Roemers en su obra y lamentablemente dentro de este existen las *ruinas humanas*, expresado de una mejor manera los *cuerpos quebrantados*. En general parece fácil acercarse a la obra de este artista, a los espacios y objetos que registra y hallar una estética de la ruina y disertar sobre ello como se ha venido haciendo a lo largo de este texto; sin embargo el registro documental de las *ruinas humanas*, del vestigio de la guerra en el ser humano golpea fuerte el afecto del espectador, de modo tal que no hay lugar para la disertación sobre una posible “estética de la ruina”. La imagen es una y es inequívoca, pues confronta con la unicidad de la vida de un ser humano que ha

pervivido a una barbarie que la mayoría de personas no conocen, no hay escapatoria en estas imágenes, ante la individualidad de la vivencia que comportan no se puede convocar la belleza. Lo que reconoce el trabajo de este artista es que la ruina siempre deviene en lo humano, ya sea la ruina de espacios u objetos o la terrible ruina humana, siempre la reviste lo humano y aunque la misma especie se ha tornado experta en olvidar esta seña en los conflictos y en su trascendencia, documentos como *The eyes of war* cuestionan la forma de entender el inherente componente humano en la guerra y su devastación.

Ahora bien, el relato del factor humano y su vínculo con el espacio de la ruina también se da desde la relación esencial entre el tiempo y los paisajes históricos de la guerra. Como se ha mencionado, cuando en el espacio subsiste un vestigio arquitectónico de la contienda se habla de este como patrimonio incómodo, estas piezas conviven dentro del paisaje social como elementos escultóricos que si se quiere, actualizan la memoria histórica permanentemente a través de su persistente presencia y su poder de rememoración. Pero la guerra también comporta un tipo de paisaje que aborda y complejiza el tiempo a través de precisamente lo contrario, es decir a través de la ausencia; se trata entonces de lugares que no contienen la presencia física de algún objeto o vestigio de ruina. Acceder al concepto de ruina en estos espacios es más complejo y requiere un ejercicio de memoria en el cual el tiempo no es lineal, sino discontinuo o está traslapado, a diferencia del patrimonio incómodo en este tipo de paisaje no recae el peso de toda la memoria histórica sobre un solo elemento o un conjunto de estos, más bien es el territorio integral el que compone el concepto de *ruina*. En este caso el paisaje no es turbulento sino de trazos apacibles, una ruina que ha sido tomada por la naturaleza generalmente, que por supuesto conforma un documento con un fuerte peso histórico con raíces en el conflicto; sin embargo se trata de una ruina que requiere la construcción de una mirada histórica sobre un hecho o un espacio en concreto.



Calatañazor, en torno al año 1000.

**Fig. 45.** Campos de batalla. Extraído de “Calatañazor, en torno al año 1000” [Fotografía], por Bleda y Rosa, 1995, *página web de los artistas* <https://www.bledayrosa.com/>. © 2022 Bleda y Rosa. All Rights Reserved.



Reinobuelén, invierno austral de 1536.

**Fig. 46.** Campos de batalla. Extraído de “Reinobuelén, invierno austral de 1536” [Fotografía], por Bleda y Rosa, 2015, *página web de los artistas* <https://www.bledayrosa.com/>. © 2022 Bleda y Rosa. All Rights Reserved.

Esta noción de la ruina se hace reconocible a través de la concepción artística que logra descifrar el tiempo y traducirlo en actos legibles. Es el caso de los artistas Bleda y Rosa que a través de su obra fotográfica registran el paisaje de guerra sin hacerlo evidente. En su serie *Campos de batalla*<sup>6</sup> la lectura de la ruina se da desde la acepción de la destrucción y el paso del tiempo. Afirma Marta Dahó que estos artistas cuestionan el género paisajístico y dejan en evidencia los condicionamientos de este, es decir “las formas en que hemos aprendido a reconocer ciertos paisajes, pero también a ignorar o no ver otros” (Fundación MAPFRE, 2022, 6m13s). Los paisajes que Bleda y Rosa presentan al observador no conservan ruinas como tal, quizá en algunas piezas hay huellas precarias, vestigios de construcciones o elementos topográficos erguidos a lo lejos, signos de poder como castillos o fortalezas, pero no son el foco de la imagen. Lo que evidencia la serie *Campos de batalla* son espléndidos paisajes registrados en una rica lectura del tiempo, son espacios en los que acontecieron batallas en algún momento de la historia, de las cuales no hay ninguna huella reconocible en el paisaje que permita activar la memoria. Sin embargo, es posible referirse a estos paisajes como ruinas bajo la lectura del tiempo, es decir si se entiende que a pesar de la recuperación del terreno, en este yace una memoria de la guerra y por tanto es un espacio afectado por la violencia que contiene una memoria latente, que no es visible pero que se activa mediante la evocación del relato.

En este sentido Bleda y Rosa desafían las modalidades de lectura del espectador. La propuesta de los artistas es aproximarse al paisaje desde una comprensión del tiempo susceptible de lo geográfico, es decir, en este caso el tiempo del paisaje de guerra no es continuo sino que presenta rupturas, fallas, mesetas e interrupciones, por ejemplo. Este criterio resulta muy interesante para la estética de la ruina, sobre todo aquella que pretende evidenciar una poética del espacio bélico, pues lo que los autores pretenden y dejan al descubierto en su obra es la preocupación por documentar las geografías menores, reivindicar las *pequeñas* historias y así desmitificar los grandes hitos, los monumentos, las superestructuras como piezas insólitas de la historia de la guerra.

---

<sup>6</sup> <https://www.bledayrosa.com/proyectos/campos-de-batalla/>



Covadonga, año 718.

**Fig. 47.** Campos de batalla. Extraído de “Covadonga, año 718” [Fotografía], por Bleda y Rosa, 1996, *página web de los artistas* <https://www.bledayrosa.com/>. © 2022 Bleda y Rosa. All Rights Reserved.



Puente de fierro, Villalar de los Comuneros, primavera de 1521.

**Fig. 48.** Campos de batalla. Extraído de “Puente de fierro, Villalar de los Comuneros, primavera de 1521” [Fotografía], por Bleda y Rosa, 1996, *página web de los artistas* <https://www.bledayrosa.com/>. © 2022 Bleda y Rosa. All Rights Reserved.

En contraposición proponen reivindicar el momento actual y dirigir la mirada hacia el territorio allanado por la actividad humana y el efecto del poder de resiliencia de la naturaleza.

Las fotografías de Bleda y Rosa son bellas en esencia, soportan una poética muy bien establecida que entabla un diálogo fértil con el que observa; en principio rompen la expectativa del espectador con el título de la serie, pues el imaginario de un campo de batalla se relaciona con la pérdida, la violencia y los estragos, mas la serie alberga plácidos paisajes que se complementan con un texto corto y una fecha, que generalmente hace referencia a la batalla librada en ese lugar. Estos datos actúan como un dispositivo que permite crear una memoria personal del evento, pues son sucesos en el tiempo que muchas personas pueden no reconocer, pero el diálogo que se establece entre la imagen y el texto configura una curvatura temporal entre el momento en que se dio la batalla y el momento en que el espectador reconoce la pieza. Este trato del tiempo en la obra propone una lectura dinámica y no estática del conflicto bélico, es decir, no abordar los hechos de la guerra como un evento más en el tiempo o un registro de acontecimientos simplemente; sino crear un entendimiento sobre la movilidad del tiempo histórico o social, y en este sentido desviar la mirada de cómo usualmente se ha narrado la historia y proponer en cambio la construcción de una mirada sobre el paisaje, un hecho concreto y el mismo paso del tiempo como archivo sincrónico de la historia.

Bien sea la ruina como imagen de la catástrofe, como monumento arquitectónico o como paisaje en el que se deposita la memoria, en la ruina habita lo humano y este es el factor trascendental en la comprensión de este elemento como vestigio de la guerra y parte imperante del paisaje bélico. Por lo tanto, queda en evidencia que no se trata de la belleza que habita en este elemento, ciertamente disertar sobre ello es insignificante, pues la estética de la ruina trasciende un concepto como la belleza y su concepción debe expandirse tras esa magnitud así no logre abarcar sus límites. El gesto de la ruina es la violencia y en esta subyace la urgencia, Zizek (2009) argumenta que aprender, aprender y aprender debería ser uno de los caminos viables ante la violencia abrumadora y su permanente sentido de emergencia, expone: "Esto es lo que deberíamos hacer hoy cuando nos vemos

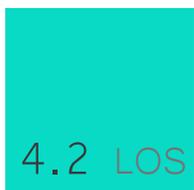
abrumados por tantas imágenes y representaciones mediáticas de la violencia. Necesitamos «aprender, aprender y aprender» qué causa esta violencia” (p.18). Sin embargo la marcada potencia de este gesto parece llenar de impulso a varios autores, que toman esta fuerza únicamente para crear pero no se detiene para aprender; sin duda el aprendizaje se puede traducir en actos significativos y la comprensión desde lo artístico que aporte los espacios de afecto y silencio que reclaman los tiempos de guerra. Pero lamentablemente algunos *creadores* han obviado el factor humano y han privilegiado sus pretensiones, entonces ante estos tiempos de guerra que vive la humanidad y el planeta, cabe cuestionarse en nombre del arte, de la estética y la ensoñación, por ejemplo ¿Qué haría Peter Brook con el concepto de las *ruinas humanas*? ¿provocaría una?

Mate (2023) a partir de la IX tesis de Walter Benjamin reflexiona:

Pero aunque el ángel no pueda resucitar a los muertos, no puede decirse que su presencia esté de más. Para valorar su papel no hay más que recordar lo que los otros, es decir, nosotros, vemos. Dice el texto que «lo que a nosotros se presenta como una cadena de acontecimientos, él lo ve como una catástrofe única». Para nosotros las ruinas, escombros y cadáveres son acontecimientos con los que se teje la historia. Unos serán positivos y otros negativos, pero todos tienen su sitio en el proceso y todos contribuyen a la realización del destino del hombre en la tierra. Esta manía de pensar a lo grande significa trivializar el sufrimiento de quienes pagan el coste de la historia [...] La mirada del ángel es la del alegorista. Será impotente a la hora de dar una respuesta pero él ya ha visto el problema: ha captado la vida que yace bajo los escombros, ha oído respirar lo que parecía inerte, hasta ha escuchado un leve susurro que emerge de ese pasado abandonado y habla de su derecho a la felicidad. (pp.195, 196)



**Fig. 49.** Transferencia al óleo y acuarela sobre papel. Extraído de “Ángelus Novus” [Pieza de arte], por Paul Klee, 1920, Museo de Israel, Jerusalén <https://www.imj.org.il/en>. © The Israel Museum, Jerusalem.



## 4.2 LOS PEQUEÑOS ESPACIOS Y EL AFECTO

El caso de la Casa Keret o la contradicción de la ruina

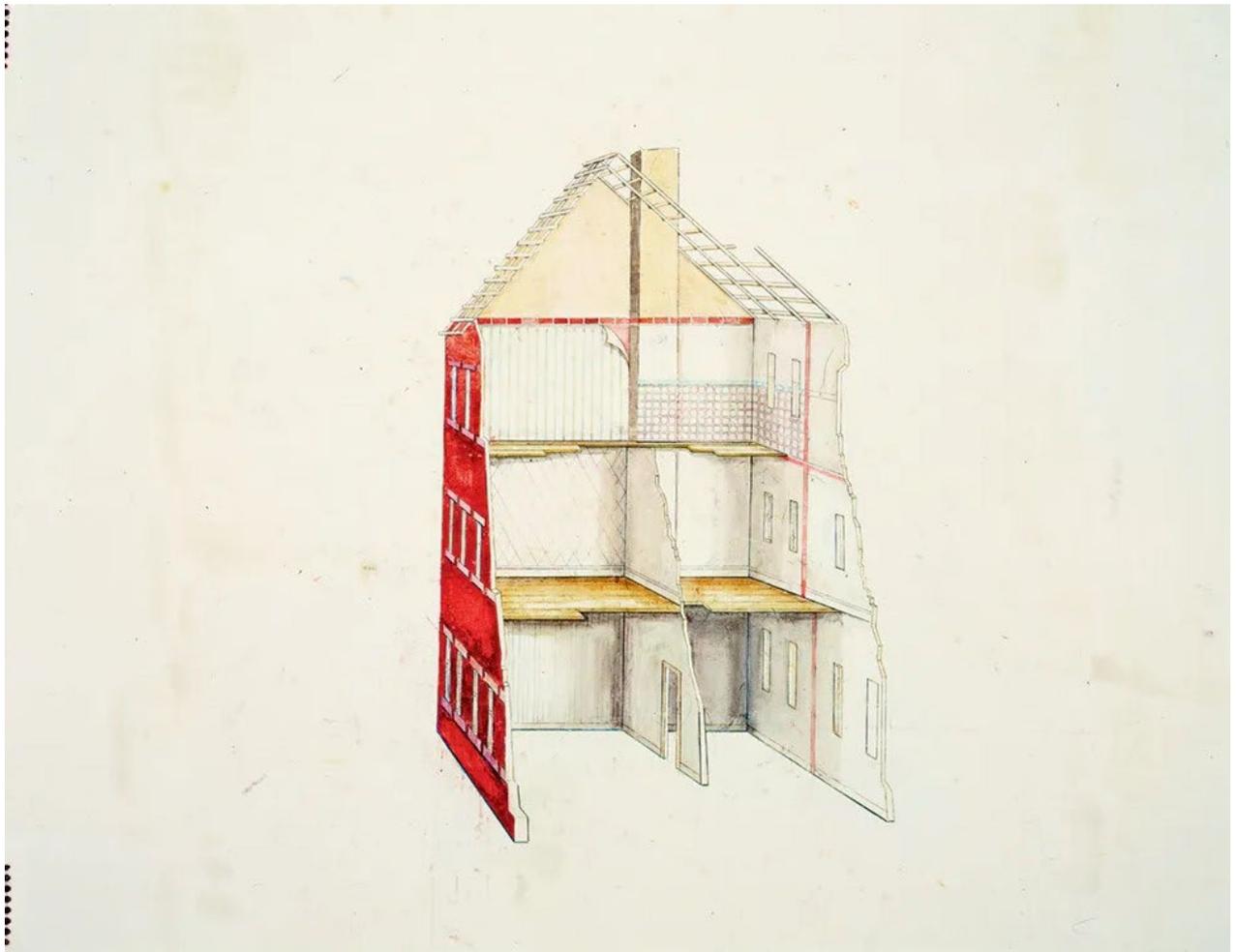


Fig. 50. Pintura al óleo y cera sobre papel. Extraído de "Untitled (house)" [Dibujo], por Toba Khedoori, 1995, David Zwirner <https://www.davidzwirner.com/>. David Zwirner - All rights reserved 2024.

El rincón es un refugio dice Bachelard (2011) y explica: “La conciencia de estar en paz en un rincón difunde una inmovilidad. La inmovilidad irradia. Se construye una cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo que se cree bien oculto cuando nos refugiamos en un rincón” (p.172). Existe una estrecha relación entre el rincón, el refugio, la casa y el cuerpo. El rincón posee varias acepciones pero una de las principales es ser un *espacio pequeño*, este a su vez remite al refugio y la tendencia inmediata del cuerpo sobre este es la de replegarse o “agazaparnos sobre nosotros mismos”, como también lo describe Bachelard y quién además indica que este gesto es el germen de una casa. Esto se trata de la intimidad de lo corporal, pues el cuerpo se recoge para buscar calor o para estar en introspección o cualquier tipo de sentimiento que produzca alivio, silencio o resguardo. En la casa o más precisamente en el *hogar* – del lat. focus 'hoguera' – el cuerpo puede encontrar esta misma intimidad, pues esencialmente la idea de hogar es la de recogerse en un lugar cálido para el cuerpo y para el alma, por tanto el hogar es un refugio, el rincón en el que se puede depositar el cuerpo con todo su aparataje.

En los rincones también caen objetos olvidados, cae polvo, pelusas, allí también llega la araña y el ratón; el rincón deviene en un lugar oculto, en un pequeño espacio inaccesible si se quiere. En el rincón pueden caer cosas por accidente o ser arrojadas allí por parecer inútiles y el cuerpo no es ajeno a este recurso, pues también posee rincones de este tipo como los rincones de la memoria o el afecto.

Asimismo, otras connotaciones acontecen al rincón como espacio pequeño y refugio, pues este lugar también alberga una imagen de urgencia. Al rincón se corre para salvaguardarse del peligro, para replegarse y no ser visto. Mas es una imagen circular, pues el lugar preferente de resguardo es precisamente el hogar, es decir, el lugar que el cuerpo requiere o anhela en la urgencia es el hogar y en el mismo sentido, el lugar para arrojar el cuerpo, abandonarlo para resguardarlo y que no sea visto es el rincón. Ahora bien, si el rincón es entendido como un espacio físico o espacio arquitectónico, también desde esta noción se argumenta su relación intrínseca con el cuerpo, en este sentido Pallasma (2014) argumenta:

Las experiencias arquitectónicas profundas son relaciones y acciones más que objetos físicos o simples entidades visuales. Como consecuencia de esta acción implícita, el encuentro corporal con una estructura arquitectónica, su espacio y su luz, constituye un aspecto inseparable de la experiencia. (p.217)

Por excelencia los lugares pequeños y los rincones para esconderse y refugiarse del peligro o la amenaza, como casi toda noción del horror, está contenida en la guerra. Conceptos como túnel, refugio antiaéreo y antibombas, búnker, anexo o campo de refugiados; se refieren a construcciones o espacios para el ocultamiento en la guerra que tienen amplias historias y connotaciones como mecanismos de ataque o de defensa, por lo que es posible referirse a estos espacios como parte del paisaje o la arquitectura bélica. Generalmente como estructuras vivas dentro del conflicto contienen relatos nefastos de violencia y ocupación, y la evocación que les sucede es de sufrimiento y de pérdida. Estos lugares o construcciones se habitan en contraste con el hogar pues representan su antítesis, son el no-lugar; de tal manera que la relación experiencial a la que hace alusión Pallasma (2014), el encuentro corporal en el caso de los espacios bélicos se asienta en la experiencia del miedo y en todo sentimiento asociado a la huida como mecanismo para sobrevivir.

En tal sentido los pequeños espacios también pueden conformar un memorial del conflicto. Se sabe que los espacios de este carácter que han sido conservados, en la actualidad representan, por un lado, un crudo testimonio de la guerra y por otro, coadyuvan a pensar el espacio bélico como un ente vivo colmado de afecto.

Pallasma (2014) indica que:

Los edificios no se ven, sino que se produce un encuentro con ellos; nos aproximamos a los edificios, nos confrontamos con ellos, entramos en ellos, entran en relación con nuestro cuerpo, nos movemos en su interior y los usamos como contexto y condición de objetos y actividades. (p.217)

Al presente la humanidad cuenta con numerosos museos, centros de memoria, monumentos, contramonumentos y todo tipo de espacios dedicados para las experiencias y el ejercicio de la memoria, la restitución y la sanación después de la guerra. Sin duda, en este contexto los procesos creativos siempre están presentes movilizándolo el tiempo y revitalizando los afectos; la concepción creativa de los espacios es la que permite visibilizar los *pequeños espacios* como un territorio vívido, que permanece velado por el ruido del conflicto hasta que es activado por el afecto y la voluntad de la mirada.

Una estupenda muestra de esta propiedad es *La Casa Keret*<sup>7</sup>, que siendo una instalación de arte no corresponde con un espacio museístico o de memoria convencional. Es un espacio vivo, con la gran potencia que habita en esta cualidad; este espacio se sitúa además de lugar físico, como un lugar atemporal que recoge el pasado y de alguna manera lo repara, y actualiza el presente adhiriendo nuevos hechos y relatos, todo esto en un tejido sorprendente que inicia con la idea y concepción del proyecto hasta su realización y puesta en marcha.

---

<sup>7</sup> <https://cargocollective.com/kerethouse>



La mayor parte de la información a la que es posible acceder hace alusión a esta estructura como “la casa más estrecha del mundo”, y por tanto la proclaman como una excentricidad arquitectónica, sin embargo este espacio sobrepasa estas descripciones. La Casa Keret ciertamente entraña la historia de la guerra y deja en evidencia el poder de subversión del arte. Es un espacio pequeño y una pieza de arte que representa un rincón con la poética que le atribuye Bachelard (2011) y por la cual resulta ser una *curva* y en tanto, *una geometría habitada* que se constituye armoniosamente, y de la cual afirma: “La gracia de una curva es la invitación a permanecer. No puede uno evadirse de ella sin esperanza de retorno. La curva amada tiene poderes de nido; es un llamamiento a la posesión” (p.182). Bajo la mirada poética esta es la síntesis de este proyecto arquitectónico y su fin mismo: *permanecer y anidar*.

Dom Kerete (La casa Keret) está ubicada en Varsovia (Polonia) y es una construcción en forma de inserción entre dos edificios, su superficie es de 92 centímetros en su punto más estrecho y 152 centímetros en su punto más ancho. Es una micro-casa pero totalmente habitable y funcional. El arquitecto Jakub Szczesny es el gestor del proyecto, su idea fue la de llevar a cabo un espacio creativo y productivo que dialogara con la historia y con el tiempo, y que se estableciera como una arquitectura imposible y un ideal posible; pero lo más importante, Szczesny se empeñó en restituir un espacio al pueblo judío y renovar su presencia en Varsovia. Según su propio relato el primer estímulo para realizar este proyecto vino cuando:

En el cruce de las dos calles estaba el límite del gueto [...] Había un psicópata de la SS de pie en el balcón allí y disparándole a la gente cuando se le daba la gana. El lugar está lleno de karma negativo. Así que pensamos que sería el lugar perfecto para mostrar la falta de conexión entre las Varsovias antes y después de la guerra [...] Necesitaba diseñar una estructura arquitectónica que desarrollara vida, una revitalización de un espacio vacío, un conector. (Szczesny citado por Kerik, 2014, p.77)

Así la casa está ubicada entre la calle Chlodna y la calle Zelazna, justo en el mismo sitio donde en 1940 se encontraba un puente que conectaba el gueto judío o más conocido como el *gueto de Varsovia* y la capital polaca, ciertamente un punto histórico sensible. La casa recibe el nombre por el escritor israelí Etgar Keret quien en sus propias palabras describe la razón de ser del espacio como: “[...] está ligado al hecho de que yo tengo un pasado polaco. Él sintió [refiriéndose al arquitecto] que mi familia proviene de Polonia y fue borrada de allí, y que la casa podría funcionar como un recordatorio por su ausencia” (Keret citado por Kerik, 2014, p.71). Este no es un detalle menor dentro del proyecto sino quizá el más significativo, al entender a la luz de la historia que el propósito del Holocausto fue eliminar al pueblo judío “borrar su nombre” de la faz de la tierra y de la historia – con todas las connotaciones que esto implica y sobre todo en la idiosincrasia de este pueblo –. La madre de Keret nació en Varsovia en 1934, durante la guerra pervivió al gueto pero perdió a su madre, a su hermano y al resto de su familia durante el Holocausto, de casi 60 personas que conformaban la familia únicamente sobrevivió ella. Keret (2014) con relación a su madre, en su texto *La casa estrecha* ofrece el siguiente testimonio:

Una vez me contó, hace muchos años, que después de que muriera su madre le dijo a su padre que no quería luchar más, que no le importaba morir también. Su padre le explicó que ella no debía morir, que tenía que sobrevivir. «Los nazis quieren eliminar nuestro apellido de la tierra, y tú eres la única que puede mantenerlo vivo —le dijo—. Tu misión es superar esta guerra y asegurarte de que nuestro apellido sobreviva, para que cualquier persona que camine por las calles de Varsovia lo conozca.» Poco después de eso, murió. Cuando terminó la guerra, a mi madre la enviaron a un orfanato en Polonia, después a uno en Francia y, de allí, a Israel. Al sobrevivir, cumplió con la petición de su padre. Mantuvo a la familia y su apellido con vida. (p.109)

Más adelante en el relato Keret recuerda que al llegar a esta estrecha casa, al lado del timbre se encontró con un cartel de letras “grandes y presuntuosas” que afirmaba el nombre de su familia: DOM KERETE (La casa Keret). En este acto visible y real de una acción artística se revertía el olvido y la anulación que la guerra propició, la facultad de nombrar visibilizó y trajo al presente una parte esencial de su identidad.



**Fig. 53.** Etgar Keret en su Casa. Extraído de “Primera noche” [Fotografía], por Bartek Warzecha, (s.d.), extraído de <https://cargocollective.com/kerethouse>. ©Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej.



**Fig. 54.** Vista interior de la Casa Keret. Extraído de “Sin título” [Fotografía], por Bartek Warzecha, (s.d.), página web de Jakub Szczęsny <https://www.szcz.com.pl/>

Este acto de restitución se encuentra en todo el conjunto del proyecto, que constituye un monumento a la familia y bajo esta función de memoria también propone una lectura de contraste con los espacios de la guerra. En este sentido La Casa Keret como espacio pequeño o como rincón, tiene la capacidad en su concepto de recordar los rincones de la guerra pero a la vez de contradecirlos; por ejemplo, los refugios o anexos que servían de casa para los judíos que se escondían de la violencia y que como espacio acogían la idea de resguardar la vida en lugares modificados para habitar. La configuración minúscula de La Casa y la particularidad de poseer ventanas que no se pueden abrir – lo cual resulta muy simbólico en el contexto – contiene en sí misma la idea de encierro; adicionalmente su construcción se ejecutó por definición como un anexo, es decir, la casa está construida en un espacio que no fue pensado o planeado para este fin, pues se encuentra en la pequeña separación entre dos edificios, es una adaptación al paisaje que se puso allí trasgrediendo el mismo.

Adicionalmente La Casa Keret se proyectó como un lugar de paso y de pausa, y como un espacio creativo en el cual, en primera instancia el escritor pudo tener invitados que participaban junto con él de jornadas culturales, los años sucesivos la casa ha funcionado como centro de residencia artística para la investigación y producción de proyectos artísticos. Esto expone nuevamente la dialéctica de contradicción del proyecto, pues ciertamente en este espacio el encierro es voluntario y se torna en una pausa creativa, para el residente se trata de ausentarse de la vida cotidiana para estar presente en una pieza viva y para acceder al descanso que proporciona el lugar como antítesis de su origen. Al contrario, los anexos o los campos de concentración fueron lugares de paso crueles para muchos seres humanos, bien porque murieron allí o bien porque pervivieron, pero sus vidas como las conocían tuvieron una “pausa” o más bien un abrupto quiebre para habitar en lugares inhumanos y saber su vida rota. De ninguna manera se pretende insinuar que puede haber una comparación o un equivalente positivo para este tipo de espacios en la guerra, pues ciertamente tal cosa no existe. Se trata entonces es de exponer el lenguaje vivo que posee La Casa Keret, que precisamente contribuye a pensar desde lo afectivo en los espacios bélicos, y pone en evidencia la brutalidad de la guerra a través de la contradicción del espacio como acto de protesta y reparación, y en este sentido

ayuda a la movilización y permanencia de la memoria histórica. Entonces La Casa Keret enseña que no siempre las pausas son buenas ni obedecen al descanso, y así nuevamente se pone en evidencia el lenguaje propio que posee la guerra, sus contradicciones y significados particulares.

“El rincón niega el palacio”, dice Bachelard (2011). Esta contraposición bien puede poner de presente los espacios vivos en la guerra; mas La Casa Keret se erige como absoluta contradicción de esta afirmación, pues siendo un espacio pequeño “un rincón”, es al mismo tiempo una residencia significativa y grandiosa para la historia, que conmemora y restaura un nombre en el tiempo y que tiene la suficiencia para movilizar los afectos, su grandeza se expande más allá de sus dimensiones. Como monumento a la guerra y pieza de arte única, la casa actúa y se despliega en el espacio histórico tanto físico como conceptual como una contradicción, pero también como un *remedio* ante los espacios bélicos que comprenden la experiencia e historia de un pueblo y de la guerra. Rememora la herida pero actúa también como curación, y como indicio de la arquitectura de guerra funciona como antónimo de la ruina. La Casa Keret es un espacio pequeño y cálido, el refugio de la memoria y el afecto que encarna la capacidad de pervivir la guerra.

Esa noche me siento en la cocina de mi casa estrecha a beber una taza de té y comerme una rebanada de pan con mermelada, que es dulce por la generosidad y amarga por los recuerdos. Todavía estoy comiendo cuando mi móvil vibra encima de la mesa. Miro la pantalla: es mi madre.

—¿Dónde estás? —me pregunta con ese tono de preocupación que solía tener cuando era un niño y llegaba tarde de la casa de un amigo.

—Estoy aquí, mamá —respondo con voz entrecortada—. En nuestro hogar en Varsovia. (Keret, 2014, 110)

Como se ha hecho evidente en el relato de la *Casa Keret*, la palabra tiene una cualidad extraordinaria de movilizar el afecto y reparar, un acto indispensable en el contexto de la guerra; ahora se analizará más ampliamente el uso de la palabra como un instrumento de guerra, que en efecto permite reconocer a las víctimas y crear necesarias *sintonías afectivas* en la sociedad.



**Fig. 55.** Pintura con rincones y escalera. Extraído de "Stufen" [Pintura], por Miwa Ogasawara, 2011, *página web de la artista* <https://www.miwaogasawara.de/>



## 4.3 LA PALABRA COMO ARMA

Marcos de reconocimiento. Actos de proximidad

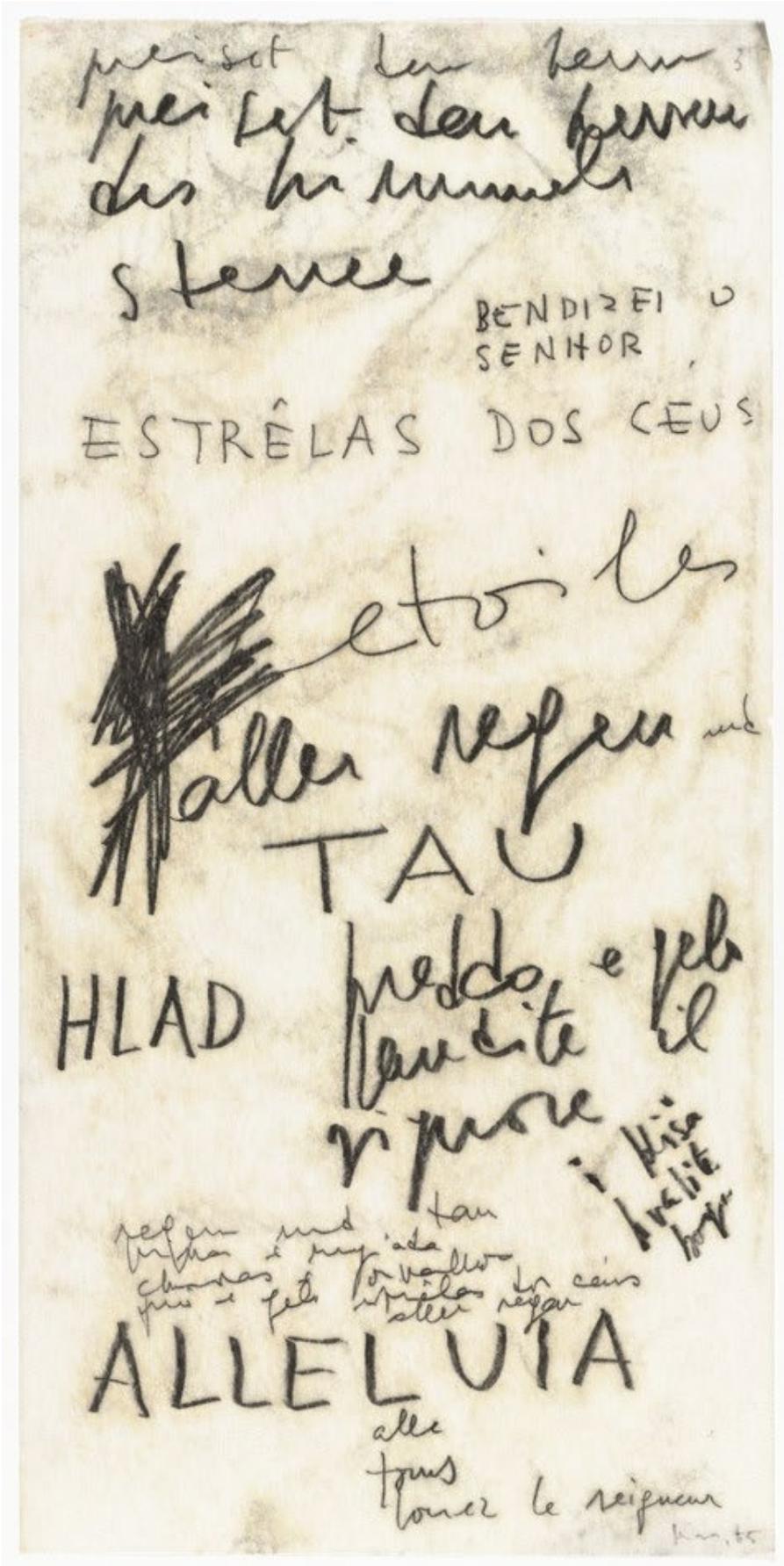


Fig. 56. Dibujo de transferencia de aceite sobre papel. Extraído de "Untitled from the series Escritas" [Dibujo], por Miras Schendel, 1965, MoMA <https://www.moma.org/>. © 2024 Estate of Mira Schendel

prójimo mí enemigo  
que me conoce y finge no saberme  
y en su tedio descubre  
ese rencor enorme y tan minúsculo  
por cierto no lo envidio  
cuando pronuncia vida y piensa muerte  
cuando repite cristo y piensa judas  
a esta altura tal vez ya esté oxidado  
su resentido embuste didascálico  
quizá contemporice y diga ciencia  
por no decir conciencia

Mario Benedetti

#### Discurso de Adama Dieng, Asesor Especial de las Naciones Unidas para la Prevención del Genocidio:

Todos debemos recordar que los discursos de odio anteceden a los crímenes de odio. Todos debemos recordar que el genocidio de los Tutsis en Ruanda empezó con discursos de odio. El holocausto no empezó con las cámaras de gas, comenzó mucho antes con discursos de odio. Lo que hemos estado observando en Myanmar en contra de la población Rohingya, también empezó con discursos de odio. Hoy, estamos siendo testigos en todo el mundo del aumento del extremismo, ya sea en Europa, en Asia y en todas partes. Cuando vemos un incremento de la cantidad de grupos neonazis, de grupos totalitarios, cuando vemos la forma en que los inmigrantes y refugiados son despreciados; debemos hacer todo lo posible para abordar los discursos de odio. Recordemos que las palabras matan, las palabras matan tanto como las balas. Por eso debemos hacer todo lo posible para invertir en la educación, en los jóvenes, para que la próxima generación pueda entender la importancia de convivir en paz. Debemos hacer todo lo posible para que los atentados como los que hemos visto en Sri Lanka, en Nueva Zelanda, lo que hemos visto en Pittsburgh, todo eso pueda acabar. Y para detenerlo necesitamos invertir y movilizar a los jóvenes. Debemos usar la palabra para que se convierta en una herramienta para la paz, una herramienta para el amor, para la armonía; en vez de que sea usada para cometer genocidio y crímenes de lesa humanidad. (United Nations, 2019)

En esta disertación el consejero enfatiza sobre la importancia del uso de la palabra como herramienta, sitúa el poder de la palabra en un terreno del bien y del mal, así argumenta que los discursos de odio han antecedido y han sido germen de genocidios y actos de lesa humanidad, a la vez que aboga por el uso de la palabra para la transformación social. Es una pista reveladora a la que alude Dieng: el uso de la palabra en el orbe de la guerra prefigura una poderosa arma.

La guerra asimétrica es por definición aquella en la que la diferencia entre los bandos enfrentados es como el término lo indica, desigual. De un lado están los ejércitos pertenecientes a países industrializados que pueden hacer uso de armamento de gran alcance y del otro lado están los grupos armados con una peor dotación, que generalmente se denominan guerrilleros, insurgentes o resistentes. En una imagen precisa es la guerra que enfrenta tanques y piedras, en este sentido la asimetría se presenta con relación a los medios con los que se aplica la violencia.

Se trata de la conocida historia de David y Goliat, en la cual el gigante está armado con una lanza y una espada y el guerrero David tan sólo con una piedra y una honda; finalmente es el guerrero quien vence al gigante, pues más que por el poder destructivo de su arma, este hace uso de una ingeniosa estrategia infalible: optimizó los elementos con los que contaba y los convirtió en un recurso eficaz y preciso.

En la práctica de la guerra actual esta estrategia en términos de los recursos bélicos o de armamento, quizá no sea muy eficiente, sin embargo supone una interesante analogía para la esfera de la guerra en la cual el uso de la palabra puede configurar un arma.

Si la palabra como arma se emplea de manera eficaz y precisa en una guerra asimétrica, en la cual el poder superior esta dado por el conflicto bélico actual, y el poder inferior está conformado por las acciones que tienden a mitigar los efectos del conflicto, a reparar y dignificar a las víctimas, es posible que en términos de reconocimiento e impacto humano se obtenga la victoria.

Argumenta Boltanski (1996): Tengo la impresión que decir o escribir el nombre de alguien le devuelve la vida durante unos instantes, si lo nombramos es porque reconocemos la diferencia” (pp.107,108).

El uso de la palabra permite que al nombrar algo o a alguien sea puesto en el mundo, de alguna manera es traerlo a la vida o concebirlo en un plano real y presente, como lo ha ejemplificado el caso de la *Casa Keret*. Un claro signo de identidad en un individuo, quizá el primero que posee y que lo humaniza, es el nombre; llevar un nombre permite ser identificado y designado en un contexto social. A su vez, la designación de un nombre tiene que ver con el afecto, se emplea el poder de la palabra para nombrar algo que se identifica como propio y con el cual se tiene un vínculo que permite ejercer ese poder creativo sobre un ser.

Nombrar también establece un vínculo entre dos o más individuos de una comunidad, pues se nombra para reconocer. Susan Sontang (2011), en su texto *Ante el dolor de los demás* hace referencia a un hecho atroz, en el cual entre 1975 y 1979 más de catorce mil camboyanos acusados de ser “intelectuales” o “contrarrevolucionarios” fueron asesinados a manos de la guerrilla comunista de los Jemeres Rojos. Antes de ser ejecutados los prisioneros que habían sufrido constantes y escabrosas torturas, eran fotografiados con una etiqueta en el pecho que registraba el número con el que se les había marcado y la fecha de ingreso en la prisión. Las fotografías de unos cuantos aparecen compiladas en el libro *The Killing Fields*, un registro que no sólo pone de presente el perturbador hecho, también da evidencia de que a estas personas se les anuló como individuos y así han pasado a la historia como un grupo de víctimas anónimas.

Las cosas pueden ser etiquetadas, marcadas con números para ser identificadas pero los seres humanos no. Efectivamente ese es el papel que desempeña el nombre, establece una identidad para el individuo que lo porta, alberga su historia de vida y la sitúa en un plano inmortal. Por esta razón Boltanski (1996) alude a que pronunciar un nombre le devuelve la vida a un ser, pues aunque su cuerpo físico este ausente el nombre con todas sus cargas vitales lo trae a un plano presente.

Por otra parte, el anonimato es el antónimo del nombre, si el nombre configura un rasgo importante de la individualidad de un ser humano, quitar este y ser anónimo

equivale a la aniquilación de la individualidad y esto es lo que Sontang (2011) denomina la dimensión homicida de la guerra, aquella que destruye lo que identifica a la gente como individuos, incluso como seres humanos.

Entonces, nombrar sitúa en el espacio del reconocimiento a un ser, a un acontecimiento o a un objeto. El poder del uso de la palabra está dado por este marco, entendiendo que el reconocimiento según Butler (2009), es un acto o una práctica emprendido por al menos dos sujetos y constituye una acción recíproca.

El acto de nombrar no es eximente, no siempre es de carácter benévolo, también puede ser de carácter lesivo, hay que recordar la afirmación de Adama Dieng de que *las palabras matan tanto como las balas*. Es así que el uso de la palabra con fines agraviantes y peyorativos puede marcar individuos o poblaciones, y en el contexto de la guerra los discursos de odio están plagados de términos velados o explícitos que van en detrimento de las víctimas.

Los discursos de odio normalizan la violencia y el maltrato en cualquier tipo de manifestación y esto es lo que comunican e impregnan en el contexto en el que se dan; los individuos que coexisten en este entorno pueden tomar por cierto esta clase de discursos y sus efectos y actuar de modo consecuente a ellos, insertándolos en sus actividades más próximas y cotidianas hasta en sus creencias más profundas.

Butler (2009) explica este tipo de manifestaciones desde el planteamiento que en las condiciones actuales de la guerra, se visualiza la existencia ligada a otros con los que se puede tener afinidad nacional, que resultan reconocibles bajo unas nociones culturales que les designan como humanos; este marco hace que se diferencie entre las poblaciones de las que depende la vida y la existencia, de las que representan una amenaza a las mismas. Así, cuando una población parece significar una amenaza directa a la vida del individuo, los integrantes de esta no se registran como “vidas” sino como una amenaza. Y al respecto, refiere:

Esos a los que nosotros matamos no son del todo humanos, no son del todo vidas, lo que significa que no sentimos el mismo horror y la misma indignación ante la pérdida de sus vidas que ante la de esas otras que guardan una semejanza nacional o religiosa con nuestras propias vidas. (p.69)

Estos marcos de reconocimiento en los que se registra el valor de una vida están dados en gran parte, por estructuras interpretativas de las cuales los individuos no son del todo conscientes y por lo tanto no pueden identificar ni entender. La palabra y su uso entrafia estas estructuras; entonces, como arma la palabra está disponible para cualquier facción siendo susceptible su uso y como se ha expuesto, la palabra se ha utilizado – y se seguirá utilizando – para torturar, causar heridas profundas en los seres humanos y lejos de crear alteridad, crear indiferencia. Sin embargo, por antonomasia la pugna tiene dos oponentes, es decir, del otro lado de los discursos de odio se encuentra un adversario combativo e inexpugnable.

El 13 de noviembre del año 2015 se perpetraron varios ataques terroristas en la ciudad de París reivindicados por la organización yihadista Estado Islámico. A su paso los ataques dejaron un centenar de muertos y heridos, entre ellos Helene Muyal de 35 años, madre de Melvil de 17 meses de edad en aquel momento y esposa de Antoine Leiris, periodista cultural, quien días después del atentado publicó en una de sus redes sociales una carta que se viralizó con rapidez gracias a su mensaje beligerante e inspirador. El texto completo expresa:

El viernes por la noche ustedes me robaron la vida de un ser excepcional, el amor de mi vida, la madre de mi hijo. Pero no tendrán mi odio. No sé quiénes son y no quiero saberlo, son almas muertas. Si ese dios por quien matan tan ciegamente nos ha hecho a su imagen, cada bala en el cuerpo de mi mujer habrá sido una herida en su corazón. No les haré este regalo de odiarlos. Ustedes lo han buscado y, sin embargo, responder a su odio con mi cólera sería rendirme ante la misma ignorancia que los ha convertido en lo que ustedes son.

Ustedes quieren que yo tenga miedo. Que mire a mis conciudadanos con ojos desconfiados. Que sacrifique mi libertad por la seguridad. Han perdido. Este jugador sigue jugando todavía.

La he visto esta mañana. Por fin, después de noches y días de espera. Estaba tan hermosa como cuando se marchó el viernes por la noche. Tan hermosa como cuando me enamoré perdidamente de ella hace más de 12 años. Por supuesto que estoy devastado por el dolor. Les concedo esta pequeña victoria. Pero les durará poco. Yo sé que ella nos acompañará cada día y que nos reencontraremos en ese paraíso de las almas libres al cual ustedes no accederán jamás.

Somos dos, mi hijo y yo, pero somos más fuertes que todos los ejércitos en el mundo. No tengo más tiempo para dedicarles. Debo ir con Melvil, que ya se despierta de su siesta. Tiene 17 meses apenas, va a tomar su merienda como todos los días, después vamos a jugar como todos los días, y toda su vida este niño les hará la ofensa de ser feliz y libre. No, tampoco tendrán su odio.<sup>8</sup>

El escrito más allá de su emotivo contenido comprende un planteamiento vivaz para la época actual, se trata de la aceptación de los fenómenos que provoca la guerra desde la resistencia pacífica.

Desde una comprensión más amplia del término, un movimiento de resistencia pacífica y políticamente activo en el marco de la guerra; primero, no se trata de un proyecto para acabar con la guerra, pues eso es utópico y absurdo. Se trata más bien, de comprender el conflicto con honestidad, esto supone un cambio de perspectiva que deberá contener un factor de atención consciente que invalide la indiferencia y la apatía. Y después, desde las posibilidades de cada individuo actuar, propender por, e incluirse en acciones que directamente alivien a las víctimas o bien, el efecto de tales acciones repercuta en beneficio de ellas.

Al respecto hay que entender que cada acción intencionada y dirigida para aliviar a las víctimas, contenida dentro de una dinámica de resistencia pacífica, aúna para acciones de gran envergadura. No hay que olvidar que a partir de iniciativas individuales se han gestado trascendentales cambios en el curso violento de la humanidad. Cuando en 1955 Rosa Parks, una mujer negra, se negó a ceder su asiento en el autobús a un hombre blanco; desató un movimiento de *boicot* que repercutió hasta la abolición constitucional de la segregación en los autobuses.

Christian Boltanski (1996) propone:

Vivimos cada vez más en un mundo poshumano, virtual, donde la idea de moral, del bien y del mal, de camino hacia un mundo perfecto ya no existe. Felizmente, nos queda lo que yo llamo *utopías de proximidad*: "no podemos cambiar el mundo" pero sí podemos hablarle a nuestro vecino, hacerle una pregunta, o como ha

---

<sup>8</sup> En <https://www.elpais.com.co/mundo/no-tendran-mi-odio-la-inspiradora-carta-que-conmueve-al-tras-los-atentados-en-paris.html>

hecho Félix Gonzales-Torres, ofrecerle un caramelo, una imagen. Procurar reaccionar a nuestro alrededor, ahí sin ir más lejos. (p.106)

Esta idea de Boltanski recuerda a la imagen poética que nos ofrece Julio Cortázar en su poema *hablen, tiene tres minutos*: “porque es preciso que no estemos tan solos, que nos demos un pétalo, aunque sea un pasito, una pelusa”.

No se trata de poetizar ni de moralizar la propuesta, pero sí de consolidar la noción de que un acto de proximidad puede alterar los marcos afectivos de reconocimiento. Si un individuo reconoce la diferencia y procura desde su medio más próximo reaccionar afectivamente, a su vez puede cuestionar los marcos que le permiten hacer tal registro y por lo tanto los que no, y este tipo de razonamientos son los que proporcionan ideas y contenidos valiosos para la crítica social. En este sentido afirma Butler (2009) “La teoría moral tiene que volverse crítica social si es que quiere conocer su objeto y actuar sobre él” (p.59).

La resistencia pacífica insta por este tipo de marcos de reconocimiento, por los actos de proximidad y por las acciones individuales que repercuten en lo colectivo y social; contrario al tipo de oposición que registra acciones violentas con el fin de trastocar el curso del conflicto, este tipo de iniciativas difícilmente alcanzan una victoria, quizá obtengan modificaciones favorables en el marco del conflicto, pero lo más probable es que su coste humano sea muy alto. Se trata de uno de los despropósitos de la guerra asimétrica.

Así pues, tales *utopías de proximidad* a las que alude Boltanski se deberían dar en primer término desde un terreno pacífico, después estas requerirán de un trabajo específico y pertinaz, en general, para restituir a las víctimas de los efectos de la guerra, y específicamente – sólo por nombrar algunos urgentes – en la reconciliación, la unidad, el diálogo, la lucha contra la violación de los derechos humanos y la promoción de la democracia.

Este puede parecer un espectro muy amplio para actuar desde la individualidad o proximidad, sin embargo, es preciso detectar el campo de acción en el que cada

individuo pueda manifestarse. Ya se ha dicho que desde actos muy sencillos y cotidianos es posible responder e influir en el curso del conflicto, pero a su vez existen actividades puntuales desde el campo de acción de cada individuo ya sea por su actividad profesional, intelectual, laboral, creativa o en general de concepción y modo de vida que aplicadas a los marcos de reconocimiento y actos de proximidad a los que se ha hecho referencia, pueden aunados a otros crear una sintonía afectiva que retumbe en el conflicto.

El concepto de *Ecología de prácticas* que ofrece Massumi (2011) puede explicar el enfoque que se propone:

La cuestión política, de este modo no es cómo encontrar una resolución o cómo imponer una solución. La cuestión política es cómo mantener la intensidad de lo que acontece. La única manera es a través de la diferenciación real. Distintas líneas traen el contraste a la actualidad. [Entonces, se trata de] [...] una simbiosis: una fertilización interrelacionada de capacitaciones que viven al máximo la intensidad del acontecimiento de estar juntas. (p.30)



**Fig. 57.** Placa de aluminio fundido. Extraído de "Survival" [Fotografía de objeto], por Jenny Holzer, 1983-85, página web de la artista <https://projects.jennyholzer.com/>. © 2024 Jenny Holzer.

Jenny Holzer es una artista estadounidense cuyo soporte conceptual es el uso de la palabra, a través de esta provoca al espectador para detenerse y pensar; usa aforismos, frases cortas o pequeños comunicados para presentarlos en museos o galerías, pero el espacio que distingue su obra es el paisaje urbano como los espacios públicos o las arquitecturas. Holzer trabaja sobre variados soportes: papel, lienzo, bancos de piedra, señales de led, textiles, placas de aluminio bronce u objetos cotidianos como gorras o camisetas. La obra de esta artista propone un espacio de diálogo en el cual ella, desde su ámbito de creación aporta la pieza, el objeto de contemplación, y el lector o espectador apela a la introspección para leerla. Su obra pone énfasis en el poder de la palabra y el efecto que esta tiene sobre aquel que la recibe; en este sentido una de sus preocupaciones de creación es dirigir su obra hacia la mirada del conflicto bien sea el de la guerra, los abusos de poder, el maltrato o la violencia sexual.

Sé que no voy a salvar el mundo, pese a mis esfuerzos. Pero no se puede ser miope y protegerte egoístamente. Hay que saber qué ha pasado, qué han sentido esas víctimas y emprender algunas acciones, ayudar, echar una mano, aliviar el sufrimiento, en la medida de lo posible. Si me volviera insensible, debería dejar este trabajo. (citado por Pulido, 2019)

En esa ecología de las prácticas que propone Massumi, Holzer es una de las líneas fértiles que presenta su quehacer artístico para señalar, para poner el dedo sobre lo que está presente y a veces por usual y cotidiano no se ve; su obra obedece a los actos de proximidad, quien lea sus sentencias puede tener un momento a solas para asentir o simplemente reaccionar como prefiera, lo cierto es que no quedara indemne el espectador que se acerque a alguna de sus piezas.

“Piensa en esto” insta desde su obra; el hecho de exteriorizar o poner materialidad a un pensamiento o idea y de impregnar un espacio público con esta obra aforística, configura un acto que puede traducirse como revolucionario. Si para el artista Francis Alÿs pararse en un espacio o caminar significa un acto de resistencia, traslapado a la obra de Holzer, utilizar el lenguaje o escribir es también un acto de resistencia. Este planteamiento indica que aquellas acciones que parecen básicas y simples son las que pueden relacionarse mejor con el espectador, pues le enuncian una cotidianidad que, en tanto que está presente de

forma permanente no le es perceptible como un acto capaz de resonar afectivamente. Holzer lo que procura a través de su obra es despertar la percepción, estimular la atención y suscitar la reflexión, es como una alarma o una tenue voz interior que llama y pide atención.

[...] I want to make art that's understandable, that has some relevance and importance to almost anyone inclined to look. Once I've made the stuff, the idea is to get it to people. I want people to encounter the work in different ways, to find it on the street, to spot it on signs [...]. (citado por TATE, s.f.)

[...] Quiero hacer arte que sea comprensible, que tenga cierta relevancia e importancia para casi cualquier persona inclinada a mirar. Una vez que he hecho el material, la idea es llevárselo a la gente. Quiero que la gente se relacione con el trabajo de diferentes maneras, que lo encuentre en la calle, que lo vea en los letreros [...].]



**Fig. 58.** Placa de aluminio fundido. Extraído de "Survival" [Fotografía de objeto], por Jenny Holzer, 1983-85, página web de la artista <https://projects.jennyholzer.com/>. © 2024 Jenny Holzer.



**Fig. 59.** Placa de bronce fundido. Extraído de "Living" [Fotografía de objeto], por Jenny Holzer, 1980-82, página web de la artista <https://projects.jennyholzer.com/>. © 2024 Jenny Holzer.



**Fig. 60.** Intervención artística. Extraído de "It is guns" [Fotografía], por Jenny Holzer, 2018, *página web de la artista* <https://projects.jennyholzer.com/>. © 2024 Jenny Holzer.



Fig. 61. Pintura de calle. Extraído de “Luz Nas Velas” [Fotografía], por Boa Mistura, 2012, página web del colectivo <https://boamistura.com/es/>

Pintar Belleza, firmeza, orgullo, amor y dulzura en las callejas de una favela en São Paulo, Brasil. Un acto expresivo, un acto de proximidad, un acto poderoso.

Guattari argumenta que permitiendo el acceso a los individuos a “nuevos materiales de expresión”, se hacen posibles “nuevos complejos de subjetivación “. De este modo, “nuevos universos incorpóreos de referencia” son abiertos para permitirnos aquello que Guattari denomina un proceso de *resingularización* -un proceso de reordenación de nosotros mismos y de nuestra relación con el mundo-. (O’Sullivan, 2011, p.18)

Un acto de proximidad puede configurar o reconfigurar la relación con el espacio inmediato, con el entorno y lo que este incluye. Un individuo que pasea todos los días desde su cotidianidad por un terreno, posiblemente perciba este sólo como un lugar físico por el cual su cuerpo, aprovisionado de su proxemia debe atravesar los componentes del mismo: escalones, paredes, esquinas, depresiones del asfalto, y una variedad de elementos del paisaje que generalmente la memoria corporal es capaz de recordar día a día. Tal configuración está inserta en las

dinámicas de su jornada diaria, pero si un acontecimiento altera esta disposición es posible que su percepción o falta de percepción del espacio cambie.

Buscar una palabra, utilizar la acción de la palabra y convocar a los dueños del entorno donde esta palabra vivirá; es, en resumen, la hoja de ruta que Boa Mistura utilizó para el proyecto *Luz nas velas*, y que en general utiliza para la mayor parte de sus intervenciones urbanas.

Opina Juan integrante del colectivo: “creo que Boa Mistura simplemente ha sido una pequeña chispa” (Boa Mistura, 2012, 0m30s).

Pablo, otro integrante expresa: “Que un trocito que has aportado tú, una pequeña cajita de color que has metido sirva para transformar toda una calle, eso es brutal” (Boa Mistura, 2012, 0m48s).

Boa Mistura es un colectivo artístico multidisciplinar que surgió en 2011 en Madrid - España. Su trabajo en el campo de la creación artística tiene una fuerte influencia del grafiti y del arte urbano, sus obras generalmente contienen variados y vibrantes colores y van desde detalladas composiciones hasta anamorfosis que contemplan dos colores únicamente. Su obra se encuentra en la calle, en los espacios públicos; usan un término, una canción, un poema; viajan por el mundo pintando. El proceso creativo que guardan las obras de este grupo de artistas es más complejo que la descripción que se puede hacer de la unidad de su obra; no es complejo porque sea difícil o confuso, lo es porque acoge un conjunto de prácticas que no es posible disociar.

Este colectivo de artistas ha establecido una máxima que se aplica a todas sus intervenciones: su obra debe mejorar el soporte en el que intervienen, consideran que tienen una responsabilidad con el entorno y con el tiempo en el que viven. Bajo esta concepción abordan proyectos de intervención urbana que desde su planeación y ejecución, podrían verse como un ecosistema cuyos procesos vitales se dan en un ambiente a veces agreste, olvidado, ignorado o rústico, pero siempre habitado por un importante factor humano que determina la ruta que seguirá tal intervención.

El foco primario de interés de Boa Mistura es el individuo y su relación con el ambiente más próximo que le rodea, a partir de esta concepción todas sus

acciones se encaminan por responder a una necesidad del entorno; conciben los espacios como una prolongación del ser y de la vida en comunidad y en este sentido sus acciones de creación se dan mediante una conexión natural y permanente con la comunidad en la cual van a intervenir, por lo tanto el acercarse, dialogar, observar, cohabitar e insertarse al interior del espacio es la primera acción que efectúan.

Reconfigurar la noción del espacio inmediato que se habita puede alterar la percepción de un espacio ulterior. “Ya hay que designar el espacio de la inmovilidad convirtiéndolo en un espacio del ser. Un poeta escribe este vercesillo: *Je suis l’espace où je suis*. [yo soy el espacio donde estoy]” (Bachelard, 2011, p.172). En este texto Bachelard habla de los rincones, pero es posible asumir que si un rincón es un espacio del ser, también lo es el espacio amplio, la escalera, el muro y en general el lugar en el que se pone el cuerpo y todos sus afectos, que en una concepción más amplia puede indicar el hogar – concepto que ya se ha revisado anteriormente –.

*Yo soy el espacio donde estoy*, es en esencia la propuesta de Boa Mistura. Yo soy la calle, yo soy la esquina, yo soy el muro, yo soy la plaza, yo soy el barrio. Su quehacer artístico entiende que los espacios los configuran las personas con sus trazos y sus vestigios, anidan sus historias de vida en un lugar en el cual otros han hecho lo mismo, entonces tejen relaciones, conexiones afectivas que hablan del espacio como un acontecimiento social, por lo tanto, si este se transforma también se modifican las relaciones con este.



**Fig. 62.** Pintura de calle. Extraído de “El alma no tiene color” [Fotografía], por Boa Mistura, 2018, *página web del colectivo* <https://boamistura.com/es/>

El colectivo se vale de procesos de pintura participativa en los cuales involucran a la comunidad, les proporcionan herramientas para pintar y les hacen uno más del colectivo. Sus proyectos pueden durar semanas o meses, así también ellos se convierten en uno de más de la comunidad y en la convivencia, en el trabajo diario de pintar y ejecutar el proyecto, gestan un proceso de apropiación de los habitantes con el entorno.

Utilizan la palabra para vincular conceptualmente un espacio físico a un entorno que a su vez habla de ritmos, costumbres, tradiciones, modos de vida y una historia particular. Una palabra o una frase puede albergar un sentido de pertenencia para aquel que la lee si identifica en ella lo que le es familiar de alguna manera, esto se trata de la habilidad de recordar de la palabra y su facultad de enunciar.

Entonces, irrumpen en el hábitat, pintan en los muros, en las plazas, en las calles, en las casas y plasman frases que pueden hablar a aquellos que las leen. Expone Rubén, miembro de Boa Mistura, refiriéndose a un proyecto en un barrio deprimido de Ciudad del Cabo Sudáfrica:

[...] es peligroso, es un sitio complicado, pero viviendo allí los primeros días vimos que Mandela había dejado una huella muy profunda allí. Es el país en donde más veces hemos escuchado la palabra "inspiración". Así que quisimos aportar nuestro granito de arena a ese profundo proceso de cambio que está viviendo Sudáfrica, y pintar una serie de murales con iconos y frases positivas que inspirasen a las jóvenes generaciones. La clave nos la dio un vecino, que decía: "nunca sabes de dónde saldrá el próximo Mandela, ni lo que le habrá influido a ser como es. (TEDx Talks, 2012, 07m07s)

Boa Mistura trabaja con todo un sistema de lenguaje y utilizan la fuerza de este para proporcionar un espacio que se traduce en experiencia para una comunidad; les proponen un lugar para pensar, desde este y en este, y donde depositar la cotidianidad revisada. Así les están permitiendo el acceso a nuevos materiales de expresión, por lo tanto y según O'Sullivan (2011) refería, nuevos universos incorpóreos de referencia les son abiertos para repensarse como individuos, como comunidad y como seres en el mundo .

Ante una visión escéptica en cuanto a qué proyectos de creación como los de este colectivo pueden significar un acto de resistencia, es posible plantear tal inquietud en el marco de los actos de proximidad y al respecto proponer, que una acción que movilice a un grupo de personas a modificar el espacio físico en el que viven, ciertamente es un acto de resistencia. Y esta acción aunada a los conceptos que se han presentado para las acciones del artista Francis Alÿs y la artista Jenny Holzer, significan entonces, que pararse en un espacio, caminar, escribir y pintar en comunidad son actos de resistencia.

No se pretende enunciar que toda acción cotidiana o tendiente a lo artístico pueda constituir, o se pueda considerar como un acto de resistencia. Es necesario revisar el marco sobre el que se fundamenta la acción; en este caso la obra de Boa Mistura se inscribe en el marco de las acciones de reconocimiento y en los actos de proximidad. Favorecer el encuentro de los individuos con el entorno en el que desarrollan su vida cotidiana y que a su vez comparten con otros, concita al dialogo, al sentido de pertenecía y además genera vínculos afectivos que son vitales en el desarrollo de una comunidad saludable. El uso de la palabra, trastocar un espacio, gritar con el color; estos artistas están señalando un lugar en el mapa, lo están haciendo visible y con esta acción están llamando la atención sobre la mirada a ese punto que integra el mundo, y ese es un acto de reconocimiento que puede alentar desde muchos ámbitos otros modos de pensar un lugar.

Afirma Rubén: “Todos hemos renunciado a nuestra formación por algo que creemos que es el deber de todo artista: conectar con la gente, emocionar, sorprender, he inspirar” (TEDx Talks, 2012, 0m59s).

La palabra y su uso resulta ser un principio de vitalidad en medio de la devastación de la guerra, de la ruina y el paisaje bélico; a continuación, el apartado final de esta investigación pretende puntualizar sobre otros espacios de la guerra, en concreto los efectos del conflicto en espacios vitales, en el cuerpo y su afecto, y en la naturaleza como medio de inserción de la guerra pero también como un espacio límite de consuelo, alivio y reparación.



Fig. 63. Pintura de calle. Extraído de “Al Karama” [Fotografía], por Boa Mistura, 2013, *página web del colectivo* <https://boamistura.com/es/>



Fig. 64. Instalación de guirnaldas de luz. Extraído de “Seguimos luchando” [Fotografía], por Boa Mistura, 2021, *página web del colectivo* <https://boamistura.com/es/>

## 5. PERVIVENCIA Y RETORNO



**Fig. 65.** Fotograma de película. Extraído de “Vals con Bashir” [Película], por Ari Folman, 2008, *Vimeo* <https://vimeo.com/334291938>



## 5.1 LOS EFECTOS DE LA GUERRA EN LO VITAL

Si hay pájaros sobrevolando una ciudad, el ejército ha huido.

Sun Tzu.

Las dinámicas de la Guerra contienen acciones puntuales y operaciones que pretenden menoscabar y damnificar el escenario en el que se despliegan, los asaltos no individualizan a los seres de la población que agreden, los ataques son una masa de violencia y odio contenido que se disemina sobre la existencia para aniquilarla. La Guerra no segrega.

Una gran cantidad de individuos podrían darse por sorprendidos e indignados con la sevicia de los actos que se perpetran en los campos de batalla, y podrían preguntarse ¿qué mente puede concebir tales ideas para llevarlas a cabo? Es la dinámica de la guerra en la que seres humanos, en nombre de lo que sea, matan a otros seres sintientes; entonces cabe cuestionar cómo un individuo desde su condición humana y que siguiendo a su naturaleza debe tener otros seres a su alrededor que conforman su red de afectos; es capaz de atentar contra otras vidas. ¿Qué permite en el sistema de la guerra que unas vidas sean tomadas por valiosas y otras no?

Primero, es fundamental saber que esta circunstancia es una verdad en la guerra y que obedece a las lógicas de la misma, que no varía y que es uno de sus fundamentos. Así, lo que corresponde es entender y aceptar esta inevitable verdad para a partir de esta actitud reaccionar. Según Susan Sontang (2011) una persona que permanece sorprendida y que se muestra desilusionada por la existencia de los horrores de la guerra y por la idea que un ser humano inflija crueldades horripilantes y directas sobre otros seres, no ha alcanzado una madurez moral o psicológica. Y sentencia: “a partir de determinada edad nadie tiene derecho a semejante ingenuidad y superficialidad, a este grado de ignorancia o amnesia” (p.50).

Bertolt Brecht (2019) lo presenta así en una de sus piezas:

“Os extrañáis de lo que no es extraño.  
Tomáis por inexplicable lo habitual.  
Os sentís perplejos ante lo cotidiano.  
Tratáis de poner remedio a los abusos  
pero no os dais cuenta de que el abuso  
es siempre la regla” (p.32).

Por otro lado, la esencia de la guerra se hace manifiesta y pasa de un plano incierto a un plano real cuando en sus múltiples efectos altera lo que es natural; es decir, cuando desde esa “humanidad” referida el ser usa sus impulsos vitales que deberían tender a la creación para por el contrario, sojuzgar y destruir. Se trata de la inflexión del acontecimiento del conflicto que se supone obedece a una causa valiosa pero se pervierte, creando un marco que contempla como aceptable todo lo que propenda por llevar a cabo el propósito de su causa, sin importar que esto conlleve iniquidad y por el contrario lo meritorio se encuentra en sostener la causa hasta la victoria; de esta manera es que se invierte la ecuación de lo “humano” y es posible contemplar el horror como asequible.

Judith Butler (2009) afirma:

Podríamos entender la guerra como eso que distingue a las poblaciones según sean objeto o no de duelo. Una vida que no es merecedora de ser llorada es una vida que no puede ser objeto de duelo porque nunca ha vivido, es decir, nunca ha contado como una vida en realidad. Podemos ver esta división del globo en vidas merecedoras o no de ser lloradas desde la perspectiva de quienes hacen la guerra con objeto de defender las vidas de ciertas comunidades y defenderlas contra las vidas de otras personas, aunque ello signifique arrebatarse las vidas de estas personas. (p.64)

Butler (2009) plantea la tesis de su texto *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*, desde las consideraciones y las condiciones para que la violencia se produzca lo menos posible, su texto aboga incesantemente para que las vidas sean equitativamente dignas de duelo y merecedoras de vivirse.

La perspectiva que abarca su análisis contempla *la vida* en el marco de la guerra, pero no únicamente como una acepción que se refiere a lo humano, sino como la energía que habita en los seres orgánicos y que por lo tanto también designa a los animales no humanos. Este enfoque apoya el planteamiento anteriormente expuesto que propone que la guerra como suceso tiende, como indicio originario, a desequilibrar y alterar lo natural. Así, la posiciona como una característica elemental y no menos importante que aquellas que involucran únicamente el factor humano en el conflicto de la guerra.

Nos equivocáramos si consideráramos el sufrimiento algo exclusiva o paradigmáticamente humano. Los humanos sufren, precisamente, como animales humanos. Y, en el contexto de la guerra, se podría, y sin duda se debería, sacar a relucir la destrucción de animales, de hábitats y de otras condiciones de la vida sintiente, citando, por ejemplo, los efectos tóxicos de las municiones de la guerra sobre los entornos y ecosistemas naturales y la condición de muchos seres que pueden sobrevivir pero que se hallan saturados de veneno. No obstante, no se trataría de catalogar las formas de vida dañadas por la guerra, sino de reconcebir la propia vida como una serie de interdependencias en su mayor parte no deseadas, incluso de relaciones sistémicas, lo que implica que la «ontología» de lo humano no es separable de la «ontología» de lo animal. No se trata sólo de dos

categorías que se solapan, sino de una co-constitución que implica la necesidad de una reconceptualización de la ontología de la vida como tal. (pp.111,112)

Un magnífico ejemplo de este postulado se da desde el campo de la narrativa en dos piezas que comparten una misma intensidad en el relato, y es hablar de la guerra del Líbano. Así, la primera escena del filme *Vals con Bashir* del director *Ari Folman*, presenta un numeroso grupo de perros feroces que corren por las calles de Beirut, dueños de las vías aterrorizan a los transeúntes, se dirigen a un lugar fijo, hacen parte de un sueño. “De noche los perros vagabundos invadían la ciudad” (Fallaci, 1992, p.9). Así da inicio la novela *Inshallah* de la escritora *Oriana Fallaci*, narrando como grupos de perros salen en las noches por las calles de Beirut en la búsqueda feroz de comida, y como al final de la noche esto resulta un acontecimiento que se suma a la guerra, otro episodio más de sangre y muerte.

Se puede tratar de una fortuita coincidencia en la narración de los dos autores, pues las dos piezas inician interpelando a lo animal para hablar del paisaje de la guerra; sin embargo, es posible reflexionar en torno a ella y apuntar que como se ha expuesto, al hablar de guerra también se habla de desequilibrio y la naturaleza prodiga la cualidad contraria, el equilibrio. Es interesante que las dos obras inicien a hilar la narración exponiendo el caos que se manifiesta en criaturas que por su naturaleza conviven en armonía; entonces, aunque parece que los autores parten de una idea muy básica en realidad están exponiendo la idea primigenia del relato, en la cual la guerra estropea lo armónico, altera los ciclos naturales y trae caos y espanto.

Pero en aquel momento comenzaba un tumulto nuevo y no menos aterrador: el de los gallos que locos de miedo habían perdido la noción del tiempo y en vez de anunciar la salida del sol se desgañitaban comentando aquellos sonidos con sus quiquiriquíes. Un cañonazo y un quiquiriquí. Una ráfaga de ametralladora y un quiquiriquí. Un disparo y un quiquiriquí. Desesperado, aterrador, humano. Un doble sollozo en el que te parecía reconocer la palabra socorro. (Fallaci, 1992, p.10)



Fig. 66. Fotograma de película. Extraído de “Vals con Bashir” [Película], por Ari Folman, 2008, *Vimeo* <https://vimeo.com/334291938>

Fallaci (1992) en su relato, haciendo referencia a un hecho real y escabroso, *la masacre de Sabra y de Chatila*, expresa: “Una matanza que había horrorizado incluso a quien no comprende que pintar la Capilla Sixtina y escribir Hamlet y componer el Nabucco y trasplantar corazones e ir a la Luna no nos hace superiores a los animales” (p.50).

Quizá la idea que el ser humano subyuga a la naturaleza y por lo tanto, puede hacer uso de ese poder para en sus escenarios poner a funcionar la máquina de la muerte, y sumado a esto se discrimina sobre el valor de la vida; es lo permite que el sufrimiento sin género alguno prefigure un principio de la guerra. Esta, una verdad nada esperanzadora. Señala Susan Sontang (2011) que en la actualidad, nadie, ni siquiera los pacifistas pueden creer en la abolición de la guerra, solamente es posible una aspiración a impedir el genocidio, a evitar guerras específicas por medio de la negociación y a presentar ante la justicia a los que violan las leyes de la guerra, y en seguida afirma: “pues la guerra tiene sus leyes”.

Resulta paradójico, pero sí, la guerra en su estructura tiene leyes y parece ser también un “arte”. Hace más de dos mil quinientos años Sun Tzu<sup>9</sup>, escribió el tratado *El Arte de la Guerra*; se dice que este libro inspiró a Napoleón, Maquiavelo y a Mao Tse Tung. No se trata de un libro sobre la guerra sino de una obra para comprender las raíces de un conflicto y buscar una solución. Una de las siete indicaciones que Sun Tzu refiere para trazar un plan de guerra se basa en la pregunta ¿qué ejército obtiene ventajas de la naturaleza y el terreno? De los trece capítulos del libro dedica cuatro para hablar exclusivamente de este aspecto, a saber: Sobre la distribución de los medios; Sobre la topología; Sobre las clases de terreno; Sobre el arte de atacar por el fuego.

Entre todos llama especialmente la atención el capítulo *Sobre la distribución de los medios*. Este apartado abarca las recomendaciones para planear las maniobras militares desde la movilidad de las tropas; esto requiere tener en cuenta los factores de la naturaleza para actuar y atacar de manera que se obtenga la victoria; con indicaciones muy específicas hace referencia a los accidentes geográficos, a la luz, a el agua, a los bosques, a la vegetación y a los animales. Indica el texto: “Si los pájaros alzan el vuelo, hay tropas emboscadas en el lugar. Si los animales están asustados, existen tropas atacantes” (Sun, 2018, p.37).

Entonces, es posible afirmar que vista desde diversos flancos la premisa que la guerra apela a la naturaleza, incide en ella y es inherente a ella, es consecuente; por lo tanto la recepción y la aceptación de este postulado supone o conlleva una responsabilidad. Butler (2009) determina esta responsabilidad en un marco de comunidad que ella denomina *responsabilidad global*, en el cual más allá del valor que se le otorga a tal o cual vida, o en la capacidad de sobrevivir en abstracto, se debe centrar en las condiciones sociales sostenedoras de la vida, especialmente cuando estas fallan. Así mismo advierte sobre el mal uso del término *responsabilidad global* cuando se formula desde una apropiación imperialista y de políticas de imposición; así que insta más bien por el desafío de repensar y reformular el término, y propone la transcendental consideración de extraer un

---

<sup>9</sup> General chino que vivió alrededor del siglo V antes de Cristo. Se le atribuye haber escrito la colección de ensayos sobre el arte de la guerra.

importante sentido de responsabilidad global de una política que se oponga al uso de la tortura en todas y cada una de sus formas.

Tal vez dicha responsabilidad sólo pueda empezar a realizarse mediante una reflexión crítica sobre esas normas excluyentes por las que están constituidos determinados campos de reconocibilidad, unos campos que son implícitamente invocados cuando, por reflejo cultural, guardamos luto por unas vidas y reaccionamos con frialdad ante la pérdida de otras. (p.61)

Un paso más allá en la intención de proponer cómo relacionarse con el fenómeno de la guerra y qué postura tomar hacia esta, podría remitir al concepto de Brian Massumi (2011) de *sintonía afectiva*, el cual plantea que a pesar de que los individuos hagan parte de un mismo conjunto y se vean afectados por algún acontecimiento colectivo, no hay garantía que reaccionen de la misma manera, aún si han sido programados para ello; así:

La sintonía afectiva encuentra diferencia en lo unitario y acuerdo en la diversidad, de modo que puede reflejar mejor la complejidad de las situaciones colectivas [...] No hay igualdad de afectos; existe una diferencia afectiva en un mismo acontecimiento, una individualización colectiva. (pp.28,29)

Esto puede explicar el porqué de posturas de indiferencia o falta de reacción frente al conflicto, y aunque efectivamente supone una respuesta a este comportamiento, el concepto no pretende tal cosa, pues en realidad este alude a lo valiosa que resulta la individualidad y la diversidad de percepciones, y como si estas en vez de censurarse se “sintonizan” pueden sobrellevar mejor el conflicto y reconocer medidas de acción frente al mismo.

La afirmación de Massumi (2011) de que *no hay igualdad de afectos* apoya la idea de Susan Sontag (2011) acerca de la *memoria colectiva*, que establece que tal no existe, pues toda memoria es individual, muere con cada persona y no puede reproducirse, a cambio lo que sí existe es la instrucción colectiva. “Lo que se denomina memoria colectiva no es un recuerdo sino una declaración: que esto es importante y que esta es la historia de lo ocurrido, con las imágenes que encierran la historia en nuestra mente” (Sontag, 2011, p.57).

Por lo tanto, la sintonía debería permitir una reflexión común desde el afecto individual que invalide la mirada habitual del sufrimiento en la guerra desde la compunción, y esa reflexión debe centrarse en admitir que los privilegios de los que no sufren la guerra se encuentran ubicados en el mismo lugar que el sufrimiento de los que la viven y la soportan de primera mano. Es decir, reconocer que los privilegios de unos pueden suponer el sufrimiento de otros y en este sentido vincula a unos y otros, no para sentir culpabilidad, pues esta es germen de la indiferencia; sino por el contrario para posicionarse en un lugar común y plantear de qué manera, desde una situación privilegiada es posible emitir ecos que resuenen a favor de los que están en la posición del sufrimiento.



**Fig. 67.** Imagen de un grabado. Extraído de “The Siege of a Fortress (El Asedio de una Fortaleza)” [Xilografía], por Alberto Durero, (s.d.), *The Met Museum* <https://www.metmuseum.org/es>. (OA) Dominio Público.

Entonces, ¿qué papel juega la memoria en el posicionamiento frente a la guerra?  
Sontang (2011) lista en su texto algunas guerras:

El exterminio total de los hereros en Namibia decretado por el Gobierno colonial alemán en 1904; la furiosa embestida japonesa en China, sobre todo la masacre de casi cuatrocientos mil y la violación de ochenta mil chinas en 1937, la llamada Masacre de Nanjing; la violación de unas ciento treinta mil mujeres y niñas (entre las que diez mil se suicidaron) por parte de los soldados soviéticos victoriosos cuando fueron desatados por sus comandantes en Berlín en 1945. (p.38)

Por nombrar algunas que dan cuenta sólo de una ínfima parte en la innumerable lista de guerras en la historia de la humanidad; sin embargo, cada guerra de manera individual le pertenece a un pueblo, posee un contexto, una delimitación en el tiempo y en el espacio y contiene una historia singular; así cada comunidad podría inscribir sus guerras, entonces la lista sería infinita. La palabra, la escritura y todo tipo de expresión tendiente a reseñar una guerra permite ilustrarla para dar cuenta de ella; desde la descripción que contiene vocablos como unidad lingüística, siempre la descripción de una guerra estará llena de verbos, a saber:

Exterminar, embestir, masacrar, violar, provocar, humillar, lastimar, matar, odiar, presionar, pervertir, punzar, acongojar, quemar, apresar, sacudir, separar, usurpar, trastornar, violentar, avergonzar, devorar, agredir, atormentar, compungir, amputar, deformar, engañar, empujar, maldecir, inhibir, emigrar, perseguir, prohibir, olvidar, abandonar, tachar, opacar, traicionar, turbar, exiliar, callar, llorar, abatir, despreciar, conmocionar, quitar, ofuscar, inhibir, extorsionar, expulsar, doblegar, desamparar, cohibir, asustar, temblar, torturar, pisotear, dañar, destruir, descomponer, acribillar, cortar, separar, subyugar, abusar, devorar, rasgar, desgarrar, romper, abrasar, desmembrar, arruinar, culpar, destripar.

Como tantas guerras existen, tantos verbos para describirlas, entonces la lista también puede ser infinita, el límite serían las palabras humanas que se agotarían; entonces aquello que excede los límites de las palabras, lo que no está al alcance de una descripción, solamente lo conocen los que han vivido la guerra en carne propia, estos seres conocen lo innombrable.

En lo que es posible nombrar, en ese universo de los vocablos para referirse a la guerra se puede elegir, por ejemplo, la palabra *destripar*, que sin ser la única puede abreviar en pocos fonemas un efecto más de la guerra. Destripar es quitar o sacar las tripas y estas, dicho de otro modo, son las vísceras y estas, a su vez, son cada uno de los órganos contenidos en las principales cavidades del cuerpo. Efectivamente, la guerra arremete contra lo vital. Pensar en este efecto de la guerra plantea una imagen en la cual, ésta con su maquinaria destructiva y ciega, por todos los contornos posibles hace presión con sevicia hasta lograr que por fuera de su límite se extienda lo vital para que se marchite y fenezca, pero no en silencio ni en paz, sino con un estruendo insoportable y un desparramamiento deforme y sucio.

Ahora bien, el cuestionar el concepto de memoria en un panorama como la guerra es delicado, puede tener varias acepciones y bifurcaciones; no es lo mismo interpelar por la memoria de un individuo que ha sufrido la guerra en su propio cuerpo, por quien la registra como espectador, o por quien percibe lejano el relato bélico y no le interesa como tal. Que la guerra *destripa* es verdad y ya se ha puesto de presente; al margen de la reacción y del vestigio en forma de memoria que este efecto tiene sobre cada ser, cabe de forma trascendental, de manera urgente, decir que es necesario hablar de ello, nombrarlo para que exista y como bien insta Sontang (2011) “Debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan” y explica: “Las imágenes dicen: Esto es lo que los seres humanos se atreven a hacer, y quizá se ofrezcan a hacer, con entusiasmo, convencidos de que están en lo justo. No lo olvides” (p.50).

Así, la memoria puede actuar como un dispositivo de evocación que provoque la introspección, la intensidad en la atención y el aprendizaje sobre el conflicto como acontecimiento. Este tipo de memoria permitiría el pronunciamiento ante la guerra, entendiendo que este se debe dar desde una sintonía afectiva que origine en diversos campos de acción actos a favor de las víctimas.

Sontang (2011) ofrece lo que puede significar una respuesta acertada respecto al papel que debería cumplir la memoria en el marco de la guerra: “simplemente hay demasiada injusticia en el mundo. Y recordar demasiado nos amarga. Hacer la

paz es olvidar. Para la reconciliación es necesario que la memoria sea defectuosa y limitada” (p.50).

En ese límite de la memoria deberían manifestarse todas las acciones que contradigan los efectos de la guerra, por ejemplo, la celebración entendida como una conmemoración, como una aclamación que en este caso invoca el milagro de la pervivencia. Es lógico celebrar la vida, pues en el fondo es en el fenómeno de la vida que radica el espíritu del acto de celebrar; y en el caso de la guerra este sentido de celebración es provocado al evocar las instancias que determinan que todo lo que ha sido afectado en sus límites vitales, aun así permanezca; este gesto deviene en necesario primero, para combatir y prevenir la indiferencia y la apatía, y después, para manifestar una actitud de respeto y a través de este abstraer un aprendizaje de los seres que acudiendo a sus impulsos vitales han sorteado la guerra.

Podríamos entonces preguntarnos qué es lo que explica, si es que hay algo que lo explique, la capacidad de supervivencia de aquellos cuya vulnerabilidad física ha sido explotada de esta manera [refiriéndose a la tortura]. Por supuesto, el hecho de que el cuerpo propio nunca sea plenamente propio, circunscrito y autorreferencial, es la condición del encuentro apasionado, del deseo, de la añoranza y de esos modos de abordar y ser abordados de los que depende el sentimiento de estar vivos. (Butler, 2009, p.85)

El deseo de vivir es inherente a toda especie, está en su naturaleza; pese a esto experimentar la guerra en la propia carne, en el cuerpo que es donde acontece la vida misma, supone hacer un registro del paso de ese cuerpo por el acontecimiento y este únicamente se puede hacer por dos vías: una en la que el cuerpo pervive o la otra en la que el cuerpo muere. De tal manera que ante la capacidad de pervivencia es posible celebrar, como bien se ha dicho, y ante la muerte la memoria como un mecanismo frente al dolor propone el duelo, que se manifiesta de manera individual e íntima o de modo colectivo mediante diversas expresiones.

Una de estas es el duelo abierto que según Butler (2009), está estrechamente relacionado con la indignación; estos dos hechos – el duelo abierto y la indignación – suscitan reacciones afectivas que están reguladas por regímenes de

poder; por lo tanto, el duelo abierto como práctica puede tener un potencial político enorme al persuadir a los individuos y trastocarlos, de manera que puede movilizarlos para a su vez trastocar formas sociales y políticas. En la práctica el duelo abierto reconoce poblaciones dañadas y destruidas por la guerra y dice algo al respecto, se manifiesta con el fin de dignificarlas de algún modo.

En junio de 2004 el artista Francis Alÿs en un acto poético y político, recorrió caminando 24 Km que atraviesan la ciudad de Jerusalén y bordean lo que hace parte de la denominada *línea verde*, que se trata de la frontera internacionalmente reconocida que separa el territorio del Estado de Israel del territorio reivindicado por el pueblo palestino. En su andar Alÿs llevaba en la mano un bote de pintura verde que goteaba y así creaba una marca de línea mientras caminaba por el espacio. El documento en vídeo de la acción dura algo más de 17 min, inicia con una consideración del libro *City of Stone. The Hidden History of Jerusalem*. De Meron Benvenist. La *línea verde*, el nombre que se le dio a la frontera, tiene su origen en el color del lápiz usado para demarcarla en el mapa el día que se dividió el territorio. Benvenist, en este apartado al que alude Alÿs pone en cuestión el territorio y su distribución, que es un asunto trascendental en el contexto del conflicto entre Israel y Palestina; así que la apertura del documento de Alÿs ya deja entrever las intenciones del artista.

El observador sigue a Alÿs atravesando carreteras, puestos de control, la periferia y la urbe, a veces ante la mirada atónita o curiosa de los transeúntes. Para un espectador desprevenido el registro de la acción del artista no ofrecería mayor emoción, sólo podría tratarse de un hombre quizá realizando una pintura de acción o una acción performativa; mas el ejercicio de Alÿs en esta pieza va mucho más allá de una acción artística, significa un acto político. La pieza en general encierra el espíritu de creación de Alÿs, silencioso pero poderoso.

El acto de caminar es poner el cuerpo en la obra, es ponerse en primera persona, es estar presente. Afirma Alÿs: "Caminar sin rumbo fijo, o pararse, es ya una especie de resistencia" (citado por Espejo; 2010). Por otro lado, el marcar su paso con la línea de pintura verde puede hablar de la fragilidad del concepto que acoge, pues seguramente la pintura permaneció varios días pero al cabo de otros tantos paulatinamente desapareció, así mismo se trata de un trazo que si bien

sigue un recorrido determinado por un inicio y un fin, es únicamente un gesto simbólico que fracciona un espacio, y en tanto figuración es susceptible de ser pisoteado, traspasado e ignorado.

La acción también habla de un aspecto importante en la obra de Alÿs, que es la atención a la anécdota: un suceso menor que puede albergar información valiosa, al respecto el artista opina: “Representa lo menor, lo periférico. Me interesan los incidentes colaterales, la mucha información que pueden encerrar los detalles” (citado por Espejo, 2010).

El registro termina mostrando al artista atravesar un puesto de control, nada más, no hay reflexiones finales ni una imagen potente que cuestione al espectador o a la acción, por el contrario, es posible tener la sensación que Alÿs continua su trayecto, que no ha terminado su recorrido pues el video no enseña al artista poniendo fin a la acción, simplemente la cámara deja de seguirlo y el registro finaliza. Las piezas de Alÿs, como ocurre con la creación artística, pueden ser interpretadas de diversas maneras y esto yace también en el propósito creador del artista: abrir nuevos ángulos de lectura y dejar la obra abierta.

Alÿs en su acción está diciendo *aquí estoy y aquí hay una línea*, es decir, está poniendo en evidencia un suceso real y simple pero que puede trascender si hay alguien que le dé un significado, o simplemente puede constituir un evento más, lo fundamental se encuentra en que al presentar un hecho, lo devela, lo evidencia y lo traduce para que sea inteligible.

Una gran parte de la producción artística de Alÿs se concentra en el tema de la guerra, que como ya se ha puesto en evidencia, es un tema vasto y complejo; el artista mediante sus propuestas de acciones sencillas, transforma la paradoja de un hecho brutal que está presente y vivo pero no se ve o no se quiere ver, en algo visible y perceptible. Su proceder trata de quitarle peso a lo que resulta tan complejo y por esa misma naturaleza genera una incapacidad de comprensión, lo trasvasa a una poética de lo simple que contiene un fuerte componente político, de manera que resulta traducido en un hecho reconocible y asequible.



**Fig. 68.** Fotograma de acción artística. Extraído de “The Green Line” [Vídeo], por Francis Alÿs, 2004, página web del artista <https://francisalys.com/prohibited-steps/>. (CC) Francis Alÿs.

En la concepción de proyectos cuya intención es hablar del conflicto, es de trascendental importancia que el artista o creador haga una inmersión espontánea y sin pretensiones en el contexto que pretende enunciar. En el caso de Alÿs (2015) es una constante en su obra, convivir en el espacio y vivir en el contexto de su obra. Viajar, observar, esperar, beber té, mirar, escuchar, sonreír, comunicarse por medio de dibujos y sobre todo compartir las comidas en los hogares de las gentes, son las descripciones que el artista utiliza para narrar como empezó a entender la ciudad en la que se encontraba – Kabul – para llevar a cabo por comisión de dOCUMENTA (13) una película sobre Afganistan.

Alÿs se Inserta en el entorno del que pretende hablar y con gestos propicios y domésticos es como realmente logra asimilar y aprender de este, por ejemplo, sentarse en rededor de la mesa o compartir los alimentos, en general son acciones

cotidianas pero muy poderosas, y sobre todo en el contexto de comunidades de Oriente Próximo pueden significar una inclusión significativa. En el ágape se alimenta el cuerpo pero también el ánimo, compartir los alimentos es una señal de cercanía, de fraternidad. Refiere Alÿs (2015) “[...] Siento que en la ausencia de una lengua común, el ritual de masticar sustituyó la función de hablar” (p.171). El corto *REEL- UNREEL*, se gestó así, compartiendo la mesa con los lugareños de Kabul.

*REEL-UNREEL* (2011) envuelve y desenvuelve. Se trata de una pieza visual, un corto inspirado en un clásico juego de niños en el que se debe mantener una rueda en constante movimiento con la ayuda de un palo, para este caso la rueda es un carrete de película y los que juegan son dos niños afganos por el paisaje de Kabul. La estética del corto es plausible, el contraste entre los tonos tierra del paisaje urbano y los colores azul y rojo de los carretes paseando por toda la ciudad, los sonidos propios de la urbe, la cotidianidad de los habitantes y la agitación de la ciudad; también se percibe una tensión en medio del paisaje árido y arruinado, tomas de helicópteros sobrevolando la ciudad y niños que los miran a lo lejos. Todo comprendido en la obra que resulta sugestiva en conjunto por el cuidado visual que refleja la pieza, pero también porque su contenido más trascendental explota en los detalles, hay información valiosa durante los 19:32 minutos que dura el corto, de manera que la lectura es permanente y reflexiva.





Fig. 69 y 70. Fotogramas de una película. Extraído de “Reel-Unreel” [Película], por Francis Alÿs, 2011, *página web del artista* <https://francisalys.com/reel-unreel/>. (CC) Francis Alÿs.

La temática del corto aborda una reflexión sobre la concepción que Oriente tiene de Afganistán y que principalmente está dada por los medios de comunicación de occidente. Expone Alÿs (2015):

El título *REEL-UNREEL* alude a la imagen real-irreal de Afganistán que transmiten los medios en occidente: como el modo de vida afgano, junto con su gente, ha sido deshumanizado poco a poco y, luego de décadas de guerra, se ha convertido en una ficción occidental. (p.175)

Las obras de Alÿs tienen un gran componente silente e imperturbable con una carga política potente, poseen la habilidad de enunciar y señalar un conflicto para hacerlo visible e interpelar al espectador. En una acción sencilla, alude a la percepción del espectador para invitarlo a observar y a preguntar, y esto ya es un acto político, hacer que un individuo perciba o al menos registre lo que acontece a su alrededor y que se cuestione sobre ello, es un acto revolucionario pues contribuye a opacar la apatía. En este contexto, las acciones de Alÿs, no por revolucionarias quebrantan los marcos culturales de las poblaciones en las que interviene. “Circunnavegamos los puestos de control con los que nos topamos en el camino y los transeúntes se veían más divertidos que suspicaces. Conocíamos los límites impuestos por los códigos culturales locales y actuábamos en consecuencia” (Alÿs, 2015, p.171).

El artista entiende como una unidad la obra, es decir, no aísla su vida personal de la creación y sólo la delimita a una esfera de trabajo o producción; Alÿs se sumerge de lleno en sus obras y las aborda desde sus intenciones más elementales, así que su modo de proceder da cuenta de su propósito de creación al incluirse en una comunidad para generar una obra. Resulta difícil creer en esas acciones que dicen ondear la bandera de la divergencia y abogar por la justicia y las causas de los que sufren, pero agreden y violentan el contexto en pro de sus objetivos. Existe una frágil creencia que para hacer denuncia hay que arremeter sin límites, este proceder se asocia al éxito de las acciones y sugiere que cuanto más implacable resulte la intervención, la reacción también contendrá el mismo grado de intensidad; pero lo cierto es que no es posible combatir los efectos de la guerra con métodos violentos, bien apunta Sontang (2011) que nadie puede pensar y golpear a alguien al mismo tiempo. Alÿs más bien recurre al intercambio, al dialogo y al aprendizaje de las comunidades que visita, es su forma de abordar un proyecto tan delicado como hablar de la guerra.

Los escenarios que abarca Alÿs son propios de la guerra, el conflicto acontece allí y los que están allí lo sufren y han pervivido a este; su narrativa es real y acoge un marco en el cual deviene la vida, la cotidiana, la que puede ser común en cualquier punto del planeta. Así dignifica la vida de los que conocen la guerra en su propia carne, Alÿs los está nombrando, los está señalando para decir que en los límites que la guerra impone también articulan y conciben su vida y que en ese sentido la vida acontece como fenómeno aquí y allí igualmente; está diciendo que la vida de las víctimas de la guerra es tan valiosa y merece ser vivida y llorada si se pierde, como la vida de aquel que contempla en la pantalla los sucesos de Oriente Próximo.

Para entender en esencia esta característica de la creación artística de Alÿs hay que detenerse sobre todo en su serie de obras *Children's games*: una serie de más de 20 piezas de video realizadas en un periodo de más de diez años, entre 2007 y 2023; en ellas muestra a niñas y a niños de varias partes del mundo (Marruecos, México, Paris, Bélgica, Baja California, Jordán, Afganistán, Venezuela, Iraq, Nepal, etc.) jugando, una actividad tan fundamental e inherente al ser humano, juegos universales que sin importar las particularidades de cada grupo de niños se dan

de manera muy similar. En las piezas de vídeo no hay más narración que la propia del acontecimiento expuesto, es el acontecer de una actividad lúdica que se puede dar de la misma forma en cualquier lugar y para los niños que deben vivir la guerra como para los que no. Con este planteamiento Alÿs está recordando que lo esencial de la vida sucede para todos los seres humanos por igual.

De esta manera Francis Alÿs logra inscribir su obra y el discurso que esta contiene en los actos de duelo abierto.

Todas mis acciones tienen cierta tensión socio-política, y la intención de abrir nuevos puntos de vista. De ofrecer otras lecturas posibles. Lo que pretendo es que la gente sienta la posibilidad, aunque sea por unos minutos, de que es posible un cambio. Ya sea por el absurdo, por lo poético, por lo lúdico. (citado por Espejo, 2010).

Para 2007 en la Galería David Zwirner de la ciudad de New York Alÿs expuso toda la obra alrededor de la pieza de video *La línea verde* (2004) bajo el título: *A veces hacer algo poético puede ser político y a veces hacer algo político puede ser poético*. El *New York Times* en su edición del 13 de marzo de 2007 reseña la exposición y registra lo que pueden significar las preguntas vitales en la obra de este artista:

The following questions appear in capital letters on one wall of the gallery: "Can an artistic intervention truly bring about an unforeseen way of thinking? Can an absurd act provoke a transgression that makes you abandon the standard assumptions on the sources of conflict? Can those kinds of artistic acts bring about the possibility of change?" (Cotter, 2007).

[Las siguientes preguntas aparecen en mayúsculas en una de las paredes de la galería: "¿Puede una intervención artística aportar realmente una forma de pensar imprevista? ¿Puede un acto absurdo provocar una transgresión que le haga abandonar las suposiciones habituales sobre las fuentes del conflicto? ¿Puede ese tipo de actos artísticos traer la posibilidad de cambio?"].



**Fig. 71.** Pintura sobre papel. Extraído de “Taxonomías Comparativas” [Pieza de arte], por Asunción Lozano, 2009, página web de la artista <https://asuncionlozano.com/>



## 5.2 LA BELLEZA PERTURBADORA



**Fig. 72.** Intervención en papel. Extraído de “Sands Treams - Tide Marks” [Pieza de arte – Serie], por Alice Fox, 2013 - 2014, página web de la artista <https://www.alicefox.co.uk/>. © 2024 · Alice Fox

El escenario es Beirut Oeste, septiembre de 1982, el acontecimiento la masacre en los campos de refugiados de Sabra y Chatila.

De un lado al otro de una calle, doblados o arqueados, los pies empujando una pared y la cabeza apoyada en la otra, los cadáveres, negros e hinchados, que debía franquear eran todos palestinos y libaneses. (Genet, 1991, p.13)

¿Es posible olvidar un panorama como este? Se reduce a las palabras, a la descripción que podría parecer frívola ante una realidad tan penetrante, tan poderosa. El texto pertenece al relato *Cuatro horas en Chatila* escrito por Jean Genet, quien tuvo la oportunidad de visitar el lugar de los hechos tan sólo horas después de perpetrarse la masacre. Un texto sobrecogedor pero que también puede producir un malestar hasta la náusea si se lee con empeño.

Es que la guerra es nauseabunda, desde el punto que se observe, sus trazos, sus rastros son desagradables; basta con fijar la atención en una guerra puntual y escrudiñar en ella, buscar sus imágenes, sus relatos, sus vestigios y es posible percibir la capacidad humana para infligir dolor y perpetrar la maldad.

Genet es un testigo del conflicto y brinda imágenes muy precisas a través de su relato, sin embargo, no es el único autor que se vale de algún tipo de narración para poner de presente la Guerra del Líbano. Oriana Fallaci, escritora, periodista, corresponsal de guerra y autora de la novela *Inshallah*, apunta:

Los personajes de esta novela son imaginarios. Imaginarias, sus historias, imaginaria la trama. Los acontecimientos con que se inicia son auténticos: Auténtico el paisaje, auténtica la guerra en la que se desarrolla el relato.

El autor dedica esta labor suya a los cuatrocientos soldados americanos y franceses asesinados en la matanza de Beirut por la secta Hijos de Dios. La dedica a los hombres, a las mujeres, a los viejos, a los niños asesinados en las otras matanzas de esa ciudad y en todas las matanzas de la eterna matanza llamada guerra. (Fallaci, 1992, p.5)

Antes de ser un premiado director de cine Ari Folman fue soldado al servicio de Israel para la Guerra del Líbano; a través del documental de animación Vals con Bashir logra narrar por medio de su experiencia algunas de las vicisitudes de ser soldado. En una entrevista acerca del filme refiere como el rodar el documental le provoco un violento trastorno psicológico, al buscar en su memoria recuerdos tan traumáticos descubrió situaciones muy duras que tuvo que afrontar y que en un momento de su vida tuvo que olvidar por su fuerte carga emotiva, al respecto dice:

He rodado VALS CON BASHIR desde el punto de vista de un soldado cualquiera, y solo puede concluirse que la guerra es terriblemente inútil. No tiene nada que ver con las películas estadounidenses. No tiene nada de glamouroso ni de glorioso. No son más que hombres muy jóvenes, que no van a ninguna parte y que disparan contra desconocidos, les disparan desconocidos, y que vuelven a su casa intentando olvidarlo todo. Algunas veces lo consiguen. Pero no ocurre en la mayoría de los casos. (citado en Vals con Bashir, 2008)

El filme presenta esta misma idea que expone el director pero bajo la narración de uno de sus compañeros de escuadrón, quién intentando ayudarle a reconstruir la historia de su participación en la matanza de Sabra y Chatila le cuenta como se embarcó en la guerra con 18 años, queriendo demostrar que era un héroe y como fue llevado en barco a una ciudad que no sabía cuál era y como nada más desembarcar de puro miedo y ansiedad debió disparar con histeria sin saber a quién ni porqué lo hacía, confiesa que aún después de dos años de entrenamiento tenía un miedo incontrolable.

A lo largo del filme la referencia al sinsentido de los ataques es constante:

Un soldado pregunta a otro soldado al mando:

- ¿por qué no nos dices que hacer?

- ¡Disparar!

- ¿A quién?

- ¡Yo qué sé, dispara!

Es posible que la conciencia de lo estéril que resulta la guerra sea más perceptible por los seres que la viven y que la sufren en carne propia bajo el estigma de la fortaleza, como es la figura del soldado.

Narra la novela *Inshallah*, refiriéndose a un curtido soldado:

La guerra no sirve para nada, decía, no resuelve nada. Nada más acabar una guerra, te das cuenta de que los motivos por los que estalló no han desaparecido o se les han sumado otros nuevos a consecuencia de los cuales estallará otra en la que los antiguos enemigos serán los amigos y los antiguos amigos los enemigos. La guerra es hija de la violencia que a su vez es hija de la fuerza física, y ese trinomio no engendra sino iniquidades. (Fallaci, 1992, p.74)

*Vals con Bashir* como documental, *Cuatro horas en Chatila* como testimonio escrito e *Inshallah* como novela escrita, poseen dos puntos de convergencia: su narración se establece a partir de la Guerra del Líbano y uno de sus ejes transversales es la experiencia de los soldados en la guerra. A través de estos tres relatos es posible vislumbrar un panorama de la guerra, para este caso una guerra puntual, pero puede significar cualquier guerra, los efectos y el horror pueden ser los mismos.

Anota en uno de sus textos el escritor Haruki Murakami (2006) "La guerra es un ser vivo perfecto" (p.462), por tanto, es posible presumir que es dinámica, palpitante, orgánica y con múltiples mecanismos y sistemas, todos complejos y dispuestos para considerar, o cabe cuestionar la afirmación del autor y proponer ¿acaso un ser vivo perfecto no es bello? y entonces ¿es bella la guerra?

Tácitamente la guerra como acontecimiento, vista desde lejos, no es bella, es decir, los motivos por los que se emprende una guerra, todo lo que desencadena y

sus consecuencias en esencia no son bellas; ya se ha ilustrado a través de los tres textos citados escenarios reales de la guerra, no hay belleza en los hechos que se describen. Empero, coexiste una belleza que pese a lo que se podría estimar es amplia y multiforme. De los tres textos expuestos *Cuatro horas en Chatila* es el más descarnado, no hay cautela en la descripción precisa que Jean Genet hace como testigo de la barbaridad, por este mismo motivo su análisis es agudo y va más allá de un sólo acontecimiento, su visión de los hechos abarca años de observación e identificación con la causa palestina. Genet (1991) así como ofrece el espanto ofrece la siguiente perspectiva:

Haría falta tal vez reconocer que las revoluciones y liberaciones se dan (en el fondo) con el fin de encontrar o reencontrar la belleza, es decir, lo impalpable, lo que sólo se puede designar por este término. O más bien no: por belleza entendemos una insolencia reidora a la que desafían la miseria pasada, los sistemas y los hombres responsables de la miseria y de la vergüenza, pero una insolencia reidora que percibe que el estallido, lejos de la vergüenza, era fácil.  
(p.42)

A partir del postulado de Genet es posible entender que la belleza en la guerra se trata de una secuela de la iniquidad y tiene que ver directamente con la capacidad de los seres vivos de restaurarse, de pervivir – en este caso – combativamente.

Hace un tiempo NatGeo publicaba en una de sus redes sociales “la foto del día”, la imagen es inefable, en la composición aparece el tronco de un árbol sumergido en un río, solamente una parte del tronco sobresale del agua y de este emerge un pequeño árbol – un bonsái – perfectamente formado y vital, un micro mundo pervivía allí. La foto fue realizada por la fotógrafa Sam Snaps quien al respecto comentó: “Este pequeño árbol me recuerda que puedes crecer y florecer en circunstancias imposibles, con un poquito de determinación” <sup>10</sup>

Esta imagen contenida en la naturaleza refleja belleza y esta a su vez está dada por una capacidad de pervivencia; así como en los elementos de la naturaleza, en los seres humanos también habita tal capacidad que es manifiesta en los momentos más urgentes y agónicos como es vivir la guerra en carne propia.

---

<sup>10</sup> Recuperado de la cuenta de Instagram @natgeo.la - cuenta oficial de National Geographic Latinoamérica.

Entonces en la capacidad de pervivencia puede habitar la belleza en la guerra, y aunque sea un concepto un tanto difícil de asimilar pues en general guerra y belleza se suponen opuestos, habría que cambiar de perspectiva, que no es más que la elección que se hace sobre lo que se acepta como verdadero; ciertamente es más predominante la monstruosidad de la guerra, así que ante esta inevitable realidad resulta más fácil elegir aquella perspectiva en la cual la guerra de principio a fin es horrenda, sin embargo, esta elección conlleva algo de indiferencia, pues en honor a las víctimas reales de la guerra habría que reconocer el coraje de cada ser que ha pervivido y este gesto tan sólo puede brotar como resultado de una consideración reflexiva. Bien afirma Elie Wiesel: “Lo contrario de la belleza no es la fealdad, es la indiferencia”.

Por ejemplo, es fundamental que se reconozca la belleza que inexorablemente habita en las mujeres sobre las cuales generalmente recae el peso del hogar durante y después de la guerra; así mismo en acciones tenaces como alimentar a la familia a pesar de la escases, en el esfuerzo para crear un hogar sobre los escombros, en salvar una vida en medio del fuego, en crecer en un ambiente de miedo y de constantes bombardeos y aún procurar jugar y divertirse, en casarse y festejar a pesar de lo escabroso de la muerte que es el pan de cada día de una guerra, si se quiere habría mil ejemplos. La vida continua para aquellos que viven y perviven en la guerra y hay belleza en ello y merece que se reconozca como tal, pues la guerra pretende todo lo contrario, destruir, arrasas y arruinar. El reconocimiento también es hacer frente a la guerra.

Ari Folman a pesar de su traumática experiencia también logro ver belleza en lugar de indiferencia en el escenario de la guerra, así lo expresó en una entrevista sobre su filme:

Los cuatro años que trabajé en VALS CON BASHIR me provocaron un violento trastorno psicológico. Descubrí cosas muy duras de mi pasado y sin embargo, durante esos cuatro años nacieron mis tres hijos. Puede que lo haya hecho para mis hijos, para que cuando crezcan y vean la película les ayude a saber escoger a no participar en ninguna guerra. (citado en Vals con Bashir, 2008)

En los términos de la guerra visualizar el futuro con la esperanza en la reparación, es la propuesta de hallar en medio del horror lo que haga más benigno al ser humano, volver la mirada hacia lo que se ha ignorado o tenido en poco; seguramente de esta forma fue que los autores de los textos aquí citados los dieron a luz, recabando en su alma para crear a partir del horror de la guerra y de las cicatrices que en ellos dejó, una pieza digna de hablar del conflicto pero con un mensaje implícito y visceral para todo aquel que se acerque a ella, se podría decir que la obra fue su catarsis.

Así, Inshallah, es una novela que narra a partir de los sentimientos más vehementes y puros del ser humano, el amor, la repulsión, el coraje, la esperanza, etc; Ari Folman engloba en un texto audiovisual su propia experiencia, comprometida y reflexiva; y Cuatro horas en Chatila es un texto crudo pero que rescata la belleza en medio del caos y la violencia.

Estos tres ejemplos sirven como referente de como suscitar la introspección en los individuos de manera que a partir de la revisión del hecho de la guerra, se agudice el sentido global que se le da a esta y no se trate como un episodio más en la historia, sino como un reflejo de la capacidad humana de generar crueldad o bondad. ¿Y qué hacer con ello? Susan Sontang (2003) argumenta: “Quizá las únicas personas con derecho a ver imágenes de semejante sufrimiento extremado son las que pueden hacer algo para aliviarlo o las que pueden aprender de ellas. Los demás somos mirones, tengamos o no la intención de serlo” (p.40).

La sentencia parece sencilla “aprender” – aprender de la guerra – pero no lo es, para aprender en este caso se requiere la intensidad en la atención y un sentido de alteridad genuino. Hay que tener disposición para aprender y considerar que la reflexión sobre el conflicto también representa la afirmación de lo afortunado que se es al no estar viviendo la guerra en primera persona, y a no lidiar con la hostilidad del olvido que esta presupone, esto no para sentir alivio y sentirse a salvo pues esto perpetúa la indiferencia; no se trata de un gesto egoísta, ni siquiera agradecido, tiene que ver más bien con permitirse pensar en el otro y contemplar conscientemente otras realidades.

El reconocimiento y la disposición por aprender es un primer paso, es un acercamiento, más allá parece imposible empezar a entender la guerra y hallar un rasgo de belleza en ella. El texto de Susan Sontang (2011) en sus últimas líneas precisa: “En verdad no podemos imaginar cómo fue aquello. No podemos imaginar lo espantosa, lo aterradora que es la guerra; y como se convierte en normalidad. No podemos entenderlo, no podemos imaginarlo” (p.54).

Antonio Pampliega, periodista español especializado en zonas de conflicto, en marzo de 2019 en su cuenta de Instagram publicaba tres fotografías crudas y descarnadas que daban cuenta de la barbaridad de la guerra en Siria, y al respecto comentaba:

Deteneos un segundo a mirar cada una de las tres fotos. Son terroríficas, horribles, dantescas [...]Pero la realidad de una guerra es así. Pensad en Siria. Por ellos, los que sufren, pero también por vosotros y pensad en los afortunados que sois.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Recuperado de la cuenta de Instagram @apampliega De Antonio Pampliega.



**Fig. 73.** Pintura de objeto. Extraído de “Broken Bowl” [Pintura], por Miwa Ogasawara, 2023, *página web de la artista* <https://www.miwaogasawara.de/>



## 5.3 RETORNAR AL JARDÍN

Naturaleza, afecto y reparación



**Fig. 74.** Dibujo astronómico. Extraído de “The great nebula in Orion” [Cromolitografía], por Etienne Léopold Trouvelot, 1875-76, *The New York Public Library* <https://digitalcollections.nypl.org/>. Dominio Público.

¡Cómo nos diviniza la naturaleza, con unos pocos y baratos elementos! Dadme la salud y el día, y toda la pompa de los emperadores se me tornará ridícula. La aurora es mi Asiria, el crepúsculo y el claro de luna son mi Pafos e inimaginables reinos de fantasía; el ancho mediodía será mi Inglaterra de los sentidos y del entendimiento; la noche, mi Alemania de la filosofía mística y los sueños.

Ralph Waldo Emerson.

La guerra como espacio es por antonomasia el más lúgubre y sórdido de los escenarios, es extenso, inmenso en el tiempo y en el espacio que ha ocupado en los territorios y en la memoria histórica de la humanidad y el planeta. A pesar de su crudeza y brutalidad la guerra conserva un testimonio persistente de la vida, pues al ser lo vital lo que trastorna y desvirtúa, es también aquello en lo que pervive un vestigio narrativo que hace posible la conformación de una poética desde la cual estudiar este fenómeno. La poética descubre la vida agónica en el marco de la guerra que para el cuerpo no tiene un límite establecido, la guerra no termina cuando se deja el campo de batalla o cuando termina la pugna, la guerra trasciende y se lleva en el cuerpo como herida y como cicatriz. Así la lucha del cuerpo, el desafío más intenso en este marco es pervivir y la tendencia natural es conservar algo vital. Recuerda Sofía Mirónovna Vereschak, integrante de una organización clandestina durante la Segunda Guerra Mundial: “Morir es lo más

sencillo, decían. Pero vivir... ¡Cuántas ganas de vivir teníamos!” (Aleksiévich, 2015, p.167). Pero ¿cómo persigue el cuerpo lo vital en un medio atestado de muerte? Francis Hallé, reconocido botánico especialista en bosques primarios, en la pieza documental *Il était une forêt* (Érase una vez un bosque), enseña: “¿Quién puede reconstruir la vida? La vida misma” (Jacquet, 2013, 10m20s).

La vida y sus mecanismos son en esencia complejos, sin embargo el ser humano como parte de tal estructura posee una capacidad inherente de aprehensión hacia estímulos propios vitales, Waldo Emerson (2014) lo explica asegurando que: “Nunca podemos ser extraños o inferiores en la naturaleza. Es carne de nuestra carne y hueso de nuestro hueso” (p.160). Esta premisa puede interpretarse mediante el análisis de la reiterada alusión contenida en los *relatos de guerra* hacia los espacios biológicos como vehículo de curación. Estos relatos están sustentados en una estética que privilegia la belleza, si ésta es entendida como la categoría que procura un gozo a los sentidos y se advierte que en situaciones hostiles el cuerpo tiende al restablecimiento del bienestar, y una vía para ello puede ser el consuelo que proporcionan los elementos de la naturaleza. “Una hoja, un rayo de sol, un paisaje, el océano causan una impresión análoga” (Waldo Emerson, 2014. P.52). Sólo la vida puede reconstruir la vida – retornando a Hallé – y la entidad que por excelencia prodiga vida, sin duda es la naturaleza; esto no se trata de una premisa vacua, en realidad existe un sentido estético, de afecto y psicológico muy real en la relación del cuerpo en la guerra, su pervivencia y el entorno natural.

María Isabel Matamala <sup>12</sup> víctima de tortura y violencia durante la dictadura de Adolfo Pinochet, refiriéndose a la interacción que tuvo con la naturaleza durante su cautiverio recuerda: “El contacto que tuve con ese lugar, que lo recuerdo como el lugar de la fuerza mitigadora que tiene la belleza frente al sufrimiento” (Matamala, s.d.). La belleza funciona como el opuesto de la fealdad, la paz de la guerra y a su vez estos binomios configuran una estructura estética para tratar el fenómeno del conflicto, en la cual estos términos suponen también el tránsito del cuerpo por los afectos en este escenario. “[...] día noche, invierno verano, guerra paz, hartura

---

<sup>12</sup> Su testimonio se recoge en el capítulo 3 *Cartografías del Cuerpo*.

hambre, todos los contrarios juntos: este es el pensamiento”<sup>13</sup>. Kant (2010) expone lo bello bajo la siguiente idea:

La contemplación de campiñas floridas, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos de rebaños pastando; la descripción del Elíseo o la pintura del cinturón del Venus en Homero, proporcionan también una sensación agradable, pero alegre y sonriente. Para que aquella impresión ocurra en nosotros con fuerza apropiada [...] es preciso el sentimiento de lo bello. (p.92)

Entonces lo bello procura la impresión de los sentidos, un sentimiento de alivio y de placidez, el cual es consecuente con el afecto que sucede al cuerpo en el contacto con la naturaleza. Waldo Emerson (2014) declara que “La naturaleza satisface una necesidad más noble del hombre: el amor a la belleza” (p.46). Y explica que lo que tienen en común los elementos de la naturaleza, es la belleza, y en tanto el afecto que proporcionan es equivalente; es decir lo que trasmite al cuerpo un rayo de luz, de sol, por ejemplo, es en efecto la misma cualidad, luz, calor; que puede ser interpretado como una impresión para los órganos, para los sentidos o bien para el espíritu, pero siempre leído bajo la armonía y la perfección que se encuentra en la naturaleza y que al ser transmitida al ser humano le procura el sentimiento de lo bello. Así, para Waldo Emerson (2014) el modelo de la belleza es: “el circuito completo de las formas naturales, la totalidad de la naturaleza” (p.52). Al respecto Sontang (2003) también refiere:

Nuestro modelo de lo desinteresado proviene de la belleza de la naturaleza, una naturaleza que está por encima de nosotros, que no se puede poseer y es distante [...] Lo que es bello nos recuerda la naturaleza como tal –aquello que está más allá de lo humano y lo fabricado–, y por lo mismo estimula y profundiza nuestro sentido de la cabal extensión y plenitud de la realidad, tanto palpitante como inanimada, que nos circunda. (p.9)

Sontang discurre ampliamente sobre *la belleza* y expone las limitaciones de esta categoría tanto en el arte como en la vida misma, sin embargo parece concluir que a pesar de la problemática que comprende *lo bello*, se trata de un juicio necesario y real en la comprensión del mundo. Sontang (2003) reconoce que esto se trata de una capacidad de interacción con *lo bello* que es “asombrosamente fuerte y

---

<sup>13</sup> Heráclito, Fragmento B6 de Diels-Katz, en García-Borrón 1998, p. 76.

sobrevive en medio de las más arduas distracciones. Aun la guerra, aun la perspectiva de una muerte segura, son incapaces de erradicarla” (p.9).

Entonces, en contextos límite tal afecto en el cuerpo ciertamente puede ser suscitado por la naturaleza y sus elementos, no en vano están documentados numerosos testimonios de personas que en un marco como la guerra encontraron en ésta un motivo de afecto que impresionó intensamente sus espíritus. Waldo Emerson (2014) precisa que:

Podemos usar la naturaleza como un modelo conveniente y el contador de nuestro ascenso y caída. Tiene esta ventaja como testigo: no puede ser corrompida. Cuando el hombre perjura, la naturaleza aún declara la verdad y el amor. Por tanto, podemos estudiar a salvo el espíritu en la naturaleza. (p.160)

Esta parece una elucidación del porqué la naturaleza puede ofrecer un espacio de refugio, consuelo o sanación. El autor propone que el arquetipo que manifiesta la naturaleza no miente, no finge, el hecho natural sencillamente sucede. Lefebvre (2013) se aúna a la premisa de verdad contenida en la naturaleza cuando explica:

Por supuesto, ni esa roca sobre la montaña ni esa nube ni el cielo azul, ni ese pájaro o aquel árbol mienten. La naturaleza se muestra tal cual es: cruel y generosa a un mismo tiempo. La naturaleza no pretende engañar, y puede reservarnos las más tristes venturas sin mentirnos jamás. (p.137)

“En ausencia del hombre nos volvemos a la naturaleza” observa Waldo Emerson (2014), y Lefebvre (2013) también señala que “La naturaleza no puede operar conforme a la misma finalidad que el ser humano”. Entonces, cuando ha desaparecido toda muestra de humanidad y el medio es hostil y violento, la plenitud contenida en los hechos naturales puede proveer un refugio para el ser humano. En la naturaleza no hay fingimiento, esta no corresponde a una representación de la vida o un simulacro de reparación, “quién dice naturaleza está afirmando la espontaneidad” (Lefebvre, 2013). Por tanto y según estas observaciones, el hombre agredido en sus límites y afectos puede acceder al espacio de la naturaleza con la seguridad de adentrarse en un terreno *real*, lejos de lo que parece ser su opuesto, la *realidad social*, que como bien lo explica Lefebvre (2013) es dual, múltiple, plural y en este sentido incapaz de garantizar una realidad.

En una carta escrita por un soldado alemán que montaba guardia en medio del invierno ruso, a finales de diciembre de 1942, se lee:

La Navidad más bella que he visto nunca, hecha enteramente de emociones desinteresadas, y desprovista de todo tipo de adornos chillantes. Yo estaba completamente solo bajo un enorme cielo estrellado, y recuerdo una lágrima caer por mi mejilla congelada, una lágrima que no era de dolor ni de alegría, sino de la emoción creada por una experiencia intensa. (Sontang, 2003, p.9)

Así, es posible entender que sólo las impresiones intensas o los procesos agónicos para el cuerpo pueden inclinar al ser humano hacia la contemplación y la aceptación de la naturaleza como un espacio de refugio, consuelo o curación; por demás el espacio natural puede ser entendido como una *mera ficción* o una *utopía negativa*, como lo expresa Lefebvre (2013): “es considerada meramente como la materia prima sobre la que operan las fuerzas productivas de las diferentes sociedades para forjar su espacio” (p.90). Este escenario está vigente y es la razón por la cual, en la actualidad, el reconocimiento de la naturaleza como ente primigenio, punto de partida y retorno, y su disposición de unificación con el ser humano es difusa y comporta serias dificultades en la cultura contemporánea. Al respecto Hallé (2020) insta a la humanidad a volver su mirada a la naturaleza, a los bosques – ente originario – y especialmente precisa la observación hacia los árboles, estos seres que él encuentra sumamente útiles para la especie humana, comenta: “son discretos, a veces un tanto callados, y totalmente pacíficos. Todas estas son cualidades en las que deberían inspirarse nuestras sociedades actuales” (p.7). Hallé (2019) en su dedicado estudio hacia estos fabulosos seres y su insistencia por visibilizar el excelente y lúcido modelo que proporcionan a la humanidad escribe el siguiente *pliego de peticiones*:



Fig. 75. Ilustración de un árbol. Extraído de "Sophora Japonica" [Tinta y acuarela sobre papel], por Francis Hallé, 2019, ArtNexus <https://www.artnexus.com/es>. ©Francis Hallé.

Supongamos que me he dirigido a un arquitecto famoso, Portzamparc, Celnik, Nouvel, Ebersolt o Chemetov: la flor y nata de la profesión, en una oficina ultramoderna en la que, entre plantas verdes y luces tamizadas, trabajan decenas de personas. Imaginemos un diálogo de este tipo:

- "Buenos días, maestro. Si le pido que me construya una torre de 60 metros de altura, ¿le parecería a usted posible?"

- Por supuesto, sé hacerlo, hice cientos de ellas durante los sesenta y, a decir verdad, no es demasiado difícil. Pero ya sabe usted, las torres de quince pisos están algo pasadas de moda; me dicen que son desagradables para vivir y que generan inseguridad. ¿Le interesaría que trabaje especialmente la cuestión de la fiabilidad de los ascensores?"

- Creo que no me entiende, maestro, no se trata de una torre para habitar. Entre otras cosas, no es hueca sino maciza, y la superficie sobre el suelo debe ser circular, con un diámetro de 2 metros.

- ¡Vaya! ¿en serio? Veamos, déjeme pensarlo... 60 metros de altura y 2 metros de diámetro basal... ¡su torre va a parecer más una antena de telecomunicaciones que un verdadero edificio!

- De ningún modo, he olvidado decirle que en la parte alta -digamos, los 20 metros superiores- tiene que llevar una amplia superficie, delgada, finamente recortada pero fijada con solidez y que alcance un total de 15 hectáreas con un diámetro de alrededor de 30 metros. Ya que estamos, ¿podría pedírsela en color verde manzana?"

En este momento siento que el diálogo ha dado un vuelco. Es el propio maestro el que se ha vuelto verde.

- "¿Cómo?", grita, «¿tiene la más mínima idea del empuje que generaría el viento sobre semejante superestructura? Sería necesario profundizar a más de 15 metros para cimentarla.

- Lo siento, maestro, pero la profundidad de los cimientos no puede superar los 3 metros. Debo añadir que tengo la intención de poner mi torre en un suelo blando y muy húmedo, en un país de clima ecuatorial donde caen más de 3 metros de agua al año.

- ¿Cómo? ¡Está usted loco! No le encuentro ningún sentido a su construcción. ¿Se imagina la corrosión, con semejante pluviometría? Debería utilizar materiales ultrasofisticados, del tipo de composites de titanio y plástico enriquecido con tungsteno, que son excesivamente costosos. Le va a salir por un ojo de la cara, ¿lo había pensado?"

- ¡Claro que lo había pensado! Pero por desgracia para usted, maestro, el material debe ser vulgar, ligero, capaz de flotar en el agua y de un precio realmente atractivo, algo así como unos 500 euros el metro cúbico todo lo más, y mucho menos que eso si es posible.

- ¡Tal edificio no existe ni existirá jamás!, rugió el maestro. ¡Ya basta, me está haciendo perder el tiempo! Váyase a la...”

Me marchó. No valía la pena seguir con esto. Y eso que no había terminado con mi Pliego de condiciones y todavía no había expuesto lo más grave: si, por una desgracia, el viento dañaba las superestructuras, mi torre debía estar equipada para autorrepararse en un plazo de unos meses. Además, yo quería que, con el tiempo, fuera capaz de rodearse de pequeñas torres, idénticas a la primera, que brotaran espontáneamente.

La moraleja de esta historia es que el ser humano, a pesar de todas las proezas tecnológicas de las que se siente tan ufano, sigue siendo incapaz, a comienzos de este tercer milenio, de construir un gran árbol. Tampoco uno pequeño. Hoy por hoy, todo lo que sabe hacer es talarlos, y no se priva de hacerlo.

El árbol es bastante más impresionante de lo que se cree; está íntimamente mezclado con nuestra vida, nuestra historia, nuestra visión del mundo e incluso, según creo, con nuestro origen como especie. He querido mostrar que, para nosotros, el árbol se extiende más allá del extremo de sus ramas, y más profundamente que sus raíces. (pp.289,290)

La demanda de Hallé expone su fascinación por el mundo natural, pero también exhibe una verdad producto de una amplia investigación sobre los bosques primarios y su transcendental importancia para la vida humana. El comportamiento humano y la dinámica de las sociedades tendrían otra disposición si existiese un arraigo y una observancia hacia los principios de la naturaleza, el entendimiento de la interdependencia y la interconexión entre los seres “del más minúsculo hasta el más gigantesco se teje progresivamente la tela que une a todos seres vivos entre sí” (Jacquet, 2013, 34m40s).

Ahora bien, este modelo de la naturaleza que encarna también el misterio de la belleza y que es capaz de afectar al cuerpo que transita la guerra, es de alguna manera arcano y silente para el humano; en él habita una permanente sinergia animal y vegetal, una vitalidad orgánica que contiene un sentido primigenio que se

articula con el ser – si este así lo permite – en la extensión de sus sentidos, su corporalidad, su carne, sus energías y su afecto.

Por ejemplo, para Ceric (2018) quien se ha dedicado a estudiar los jardines como entornos singulares y vitales, pero sobre todo, en el trayecto de su vida ha logrado moldear una excepcional concepción de la naturaleza y su interrelación con el ser humano; plantea que los hombres de manera espontánea buscan la luz y rehúyen la sombra, quizá como recuerdo del *Edén*. Ceric además confiado en su propia experiencia, le atribuye a la luz de la naturaleza un don de restauración, de sanidad, exclama: ¡Cuánta gracia, en aquella luminosidad, capaz de curar cualquier herida, de aliviar cualquier pena! (p.70). Olivares (2018) también alude al jardín y la fascinación que genera como un indicio del origen, el sentido primigenio ya mencionado. “Todos tenemos un jardín en nuestra memoria” afirma, y continúa diciendo:

El jardín está en el origen del hombre, los jardines de hoy son simples recuerdos inconscientes del paraíso: aquel jardín en el que se vivía libremente y se podía ser feliz. Por esto mismo, en la idea de jardín, se mezcla el bienestar, la tranquilidad y la felicidad, el silencio y la soledad, la libertad y el pecado. (p.8)

El jardín responde a una creación artística y cultural, como también la concepción de la belleza en la naturaleza, y aunque el jardín es una creación que circunda el espacio natural y el paisaje como construcción humana, el interés en este objeto cultural se centra en su capacidad de afecto como espacio que contiene vida y naturaleza. El jardín dentro de esa evocación al Edén es por definición un espacio cercado, separado, en efecto un espacio propio apartado del mundo, un trozo de naturaleza personal.

Jardín llega al castellano desde el francés antiguo *jart*, cuyo significado era ‘huerto’ y que provenía, del franco *gart*, ‘cercado’, es decir, espacio que está delimitado por una cerca. Resulta que si rastreamos el origen de la palabra paraíso, llegamos hasta el persa, *pairidaêzã*. *Pairi* significa “alrededor”, y *daêzã*, quiere decir, entre otras cosas, recinto, o cerramiento. Es decir, el paraíso, es un recinto cerrado, separado del mundo, igual que el jardín. (AGI ARCHITECTS, s.d.)

Ceric (2018) opina que plantar un jardín es algo que siempre vale la pena; en su magnífico libro *Jardines en tiempos de guerra* escribió una serie de artículos acerca del *jardín*, espacios llenos de vida que para él se convirtieron en la antítesis absoluta de la guerra de la cual huía; la naturaleza en su curso silente, cíclico y tan palpitante le ayudó a pervivir. Al respecto y sobre los textos que componen su libro apunta:

Los escribí, creo, movido por la gratitud que aún siento hacia esos jardines que antaño, cuando me encontré solo, falto de referencias [...], me hicieron entrever la posibilidad de un lugar en esta tierra en el que podía sentirme en casa. Un espacio al que no hubieran llegado las guerras. (p.105)

Y más adelante ampliando este sentido de afecto hacia el jardín, comenta:

Los jardines – todos los jardines, desde el parque de Versalles hasta el huerto más pequeño de cualquier suburbio – nacen del amor más desesperado que existe, el amor por una vida que ya no hemos conocido pero que nos es familiar, querida como una madre, y que nunca cesa de llamarnos. Nacen de un deseo que, allí, entre las plantas, se alivia, ya no quema y se convierte en una promesa. (p.106)

Para Ceric el jardín se constituye como el espacio que le salvó de la guerra, no sólo por el consuelo que le proporcionó el entorno natural con toda la dinámica de vida que allí acontece; también devino en un sentimiento, en el afecto que rememora el hogar, o sea el lugar de refugio por excelencia y en el recuerdo de una vida sin la guerra. Y en este sentido representa algo más que un espacio físico, el jardín es un dispositivo del afecto, una geografía emocional.

Sin embargo Olivares (2018) bajo la premisa de *Yi-Fu Tuan* propone otra mirada, expone la idea que el jardín también es una versión humanizada de la naturaleza y en este sentido dice: “No es un fragmento de naturaleza que crece libre, sino una naturaleza customizada, creada por el hombre, y no hay nada más alejado de la naturaleza que todo lo que crea el hombre” (p.8). Esta puede ser una descripción totalmente contraria al espacio de afecto que representa el jardín para Ceric, pues lo señala como un objeto artificial creado por el hombre; y si bien es cierto que el jardín es una creación la cual moldea e interviene el hombre, esta intervención no puede ser leída como un artificio a la idea vital que habita en el jardín; más bien es posible entender el producto de esa intervención como el ingenio que traslapa

vida en entornos y circunstancias a veces insospechadas, el jardín y la vida que contiene proporciona el contraste que revela su valor.

Al respecto Ceric (2018) recrea su experiencia en *el jardín de Odile*, un sorprendente y oculto jardín de helechos en medio de una caótica ciudad, que describe como “una Amazonía en medio de los miles de muros de hormigón que lo rodeaban”. Y se pregunta: “Pero sin esas paredes que lo encierran, ¿hubiera podido existir el jardín de Odile? ¿Sin el ruido incesante, habría silencio? ¿Sin muerte, hay vida? ¿Sin amargura dicha?” (p.101). El jardín como espacio de afecto sólo es posible como contradicción a su opuesto; Ceric encontró afecto en el jardín porque huía de la guerra y en la vitalidad de la naturaleza que emana en la idea de jardín, halló la contraposición a la muerte. Lamentablemente sin el factor de la guerra quizá no hubiese encontrado tal fuerza en el micromundo del jardín, la catástrofe de la guerra puso en valor el espacio de la naturaleza, aportó el contraste entre la muerte y la vida y ciertamente le permitió experimentar la premisa que enunció Hallé acerca de la reconstrucción de la vida. Si la idea de un afecto violento de cualquier tipo no precede al jardín, puede ocurrir que la mirada depositada sobre éste sea la de un producto artificial, que sólo sirve a los intereses y la comodidad del hombre. Mas Ceric (2018) afirma:

Si disponemos de poco tiempo, si alrededor de nosotros el mundo vacila y la muerte, en todas sus formas avanza, lo único que podemos hacer es transformar una parcela de tierra, no importa cuál, en un lugar acogedor, un lugar que acoja más vida. (p.30)

La vivencia de Nelson Mandela también recoge la figura del *jardín* como una evidencia del poder de afecto de la naturaleza sobre el ser humano en el contexto del conflicto:

Nelson Mandela pasó 27 años encarcelado en la isla Robben, frente a Ciudad del Cabo. Según él, si consiguió sobrevivir y mantenerse con buena salud, fue porque los guardianes de la prisión comprendieron que le gustaban las plantas y le daban bidones aserrados por la mitad llenos de tierra fértil. En ellos cultivaba hortalizas, primero para sus compañeros de celda, más tarde para toda la prisión y finalmente para la isla Robben. También cultivaba árboles frutales. En su autobiografía,

escribe esta frase extraordinaria: "Estoy en prisión, pero mis plantas son libres".  
(Hallé, 2020, p.9)

Para Rosa Luxemburgo, pensadora, teórica y militante del marxismo, quien pasó por continuos períodos en la cárcel a lo largo de su vida, quien conoció el exilio y en general vivió bajo un panorama socialmente adverso y violento; la naturaleza y sus elementos le otorgaron la felicidad de la libertad que no poseía, pero que intuía y vivía como propia a través de la plenitud del espacio natural que no le interponía restricciones de tiempo o espacio. A Rosa la naturaleza le proporcionó el contraste entre el encierro y la libertad, el aislamiento y la compañía; esto es lo que puede deducirse con toda claridad a través de las cartas que escribió en prisión. Resulta sencillo descubrir el afecto suscitado por la naturaleza en la emoción de sus palabras:

Sophie, ¿sabe usted dónde estoy?, ¿dónde le escribo esta carta? ¡Estoy en el jardín! He sacado una mesita y me he sentado, escondida, entre unos arbustos verdes. A mi derecha está el grosellero amarillo, que huele a clavo, y a mi izquierda hay una alheña. Por encima de mí, un arce y un castaño joven y esbelto entrelazan sus grandes manos verdes, y delante el gran álamo blanco, serio y tranquilo agita lentamente sus hojas blancas. En el papel que le estoy escribiendo, las sombras ligeras de las hojas bailan con los círculos de la luz del sol, y desde el follaje mojado por la lluvia cae de vez en cuando una gota sobre mi rostro y mis manos. En la capilla de la cárcel se está celebrando la misa; el sonido del órgano sale sin claridad, tapado por el murmullo de los árboles y por el luminoso coro de los pájaros, que hoy están todos alegres; a lo lejos llama el cuclillo. ¡Qué hermoso es esto! ¡Qué feliz soy! Casi se siente ya la alegría del Día de San Juan, la madurez plena y exuberante del verano y la embriaguez de la vida. (Alonso, 2018, s.p.)



Anemone  
" vom Gärtner.  
Der Kelch ist tief  
32. 2 Zwerchblätter  
tiefes u frei am  
Stempel (wie  
bei der Kuh-  
schelle, pulsa  
L. H.)  
N! Der Kelch ist  
am Grunde gleich  
angehaucht mit  
denselben Fäden wie  
die Krone.  
Die Staubbeutel  
u der Staub sind  
bei allen Blüten  
mittelblau.

Von Frau  
Marta Kosch. u. Stern

Fig. 76. Imagen de herbario. Extraído de "Anémoma de Jardín – Cuaderno XI" [Flores secas sobre papel], por Rosa Luxemburgo, 1915, *El Malpensante* <https://elmalpensante.com/>

Rosa produjo a lo largo de su vida un amplio herbario compilado en 18 cuadernos, hojas y flores con apuntes del origen de estos elementos y escuetos dibujos que complementan la colección. Por ser una figura tan controvertida, alrededor de estos compilados herbáceos se han creado múltiples lecturas, por ejemplo, interpretaciones que establecen un nexo entre la faceta social y política de esta revolucionaria y su afición vegetal, de manera que la una puede dar cuenta de la otra. Por el contrario, otra consideración al respecto puede ser más rudimentaria, a la vez que esencial: Rosa Luxemburgo privilegiaba la naturaleza, se recreaba en su contemplación y en su efecto reparador como parte de su substancia más íntima y humana, sin hacer una distinción o un paralelo con su militancia, más bien el espacio natural le era transversal, franqueaba su vida como elemento connatural; más aún y según sus declaraciones, si tuviese que hacer una elección, su verdadera devoción y su disposición originaria se encontraban plenamente en la naturaleza. Rosa Luxemburgo desde la prisión de Wronke, escribe a Sophie Liebknecht, el 2 de mayo de 1917:

Tengo a veces la sensación que no soy un verdadero ser humano, sino también un pájaro o cualquier otro animal en forma humana inadecuada; interiormente me siento aquí en un pedazo de jardín o en un campo entre abejorros y hierba mucho más en mi patria que – en un congreso de partido. A Vd. le puedo decir tranquilamente todo esto: Vd. no olfateará inmediatamente traición al socialismo. Vd. sabe que yo espero morir en el puesto: en una lucha callejera o en prisión. Pero en lo más profundo de mí pertenezco más a los pájaros carboneros que a los ‘camaradas’. (citado por Schütrumpf y Sonnenberg, 2020, p.114)

En la actualidad los cuadernos de Rosa Luxemburgo son objetos de contemplación hacia la figura que representa dentro de la historia; pero bajo otra comprensión, estos compilados botánicos también son lecturas de la vida natural y su conservación, es decir ofrecen una lectura particular del espacio y del tiempo orgánico y en tanto traducen una necesidad expresiva de su autora; conforman el vestigio narrativo, el testimonio persistente de la vida que permea cada conflicto. La vida estática pero manifiesta de las plantas que Rosa guarda en estos herbarios puede ser una afirmación de su deseo de vivir, de permanecer o de trascender. La naturaleza le era tan íntima que la disposición de coleccionar, de ordenar, de clasificar, de señalar y provocar la perennidad de estos elementos

naturales, puede ser entendida como un gesto de contraposición a sus carencias. Rosa vivía a través de la experiencia de la naturaleza lo que era contrario en su propia vida, la libertad, la paz, el sosiego. Su herbario narra el tiempo contenido y suspendido que vivía con intensa alegría, recoge su aspiración de una vida en paz lejos de la guerra que le suponía la militancia política. Sin poder saber a ciencia cierta si Rosa pretendía legar estos compilados vegetales con alguna intención instructiva o personal, sí que es evidente que para ella constituían un libro de memorias, un objeto de afecto y un epítome de su intensa experiencia con la naturaleza.

En la naturaleza, el tiempo se aprehende dentro del espacio, en el corazón, en el seno del espacio: la hora del día, la estación, la elevación del sol por encima del horizonte, la posición de la luna y de las estrellas en el cielo, el frío y el calor, la edad de cada ser natural. Antes de que la naturaleza fuera localizada en el subdesarrollo, cada lugar mostraba su edad y, como el tronco de un árbol, la huella del tiempo que lo engendró. (Lefebvre, 2013, p.150)

Quien vive a través de la naturaleza vive en el tiempo de la misma, por lo tanto, experimenta el tiempo más bien como el espacio visible en la naturaleza. Por este indicio propio de la naturaleza, en los cuadernos de Rosa ha permanecido consignada su impronta y hoy devienen en piezas narrativas acerca de su vida y de su quehacer. En estos objetos el tiempo quedó contenido, captado en los elementos naturales allí depositados y en tanto se registra como un tiempo activo, en vigor y que se actualiza hasta hoy, permitiendo leer el tiempo y el espacio personal que ocupó su autora.

Bajo esta caracterización se podría indicar que la naturaleza *cuestiona el tiempo*, o por lo menos esta lectura es la que desde la perspectiva humana es posible registrar, mas habría que precisar que existe una distinción entre el pensamiento humano y la “inteligencia” de la naturaleza. Lefebvre (2013) lo explica muy bien cuando expone la labor de la araña en el espacio:

La telaraña presenta simetrías y asimetrías, estructuras espaciales (punto de sujeción, redes, centro y periferia). ¿Sabe la araña cómo son esas estructuras? ¿Tiene sobre ellas un conocimiento comparable al nuestro? Por supuesto que no;

se limita a producir, a tejer. Y no es que lo haga sin «pensar», pero no se trata desde luego de un pensamiento cómo el nuestro. (p.221)

Después de esta salvedad, es importante determinar que esa propiedad de “cuestionar el tiempo” que refleja la naturaleza es un elemento común y un detonador afectivo en los relatos anteriores, el potente afecto que provoca el espacio de la naturaleza en el ser humano se debe en gran parte a tal noción. En efecto, en la naturaleza el humano reconoce un tiempo que le es insondable y que no puede dominar, este tiempo cíclico con sus variantes y sus recomposiciones prosigue su curso a pesar de las temporadas violentas de muerte y destrucción de la guerra. En el espacio natural habita el poder, la libertad y la belleza de la que carece el hombre en el dominio que ha fabricado para la guerra y para su propia destrucción, así, cuando los límites del cuerpo son agredidos es posible encontrar consuelo en el afecto de la naturaleza. “Sí, el jardín no cura” asegura Ceric (2018) y explica en cuanto a las plantas: “porque aunque ellas no sepan vencer la muerte, pueden consolar” (p.27). La naturaleza encarna un misterio que fascina al hombre y a la vez le resulta un paradigma del cual quiere de alguna forma tomar parte.

Como Jardinero, más aún que como artista [refiriéndose a Derek Jarman].

Exploraría el misterio de ese límite extremo de la vida que vulgarmente se llama muerte, y que no es más que una faceta de ese otro misterio, aún más grande: el ciclo de las estaciones que determina, con regularidad inexorable, que al invierno le sucede la primavera, que las plantas florecen y luego se mustian. Y después todo vuelve a comenzar. (Ceric, 2018, p.22)

El *Crambe marítima*, otra vez, renace, cada primavera después de haberse secado en invierno, y que se aferra a una tierra árida para producir flores y luego frutos, con el único, insensato objetivo de hacer que la vida prosiga. (Ceric, 2018, p.27)

El misterio atiende al atributo que refiere Ceric: la renovación cíclica que ocurre en la naturaleza y que ciertamente obedece a un tiempo distinto al convencional de la humanidad, la cual se ha trazado un ritmo acelerado e implacable. En los relatos anteriormente recogidos es posible entender que el afecto que produce la naturaleza proviene de ese tiempo, y quienes han logrado captarlo son aquellos que han advertido su propio tiempo en disrupción, lo que la naturaleza les ha otorgado es la contemplación y el concurrir a otra realidad que contiene la

expectativa de la renovación. Esta es una “promesa”, es la voluntad velada que enseña la naturaleza y que el ser humano admite como bella o lenitiva porque aunque en la naturaleza también hay muerte y “crueldad”, persiste una señal de permanencia a través de lo cíclico y de la restauración.

El jardín [la naturaleza] se adscribe a otro tiempo, sin pasado ni futuro, sin principio ni fin. Un tiempo que no divide los días en horas punta, pausa para el almuerzo, último autobús para volver a casa. En cuanto se entra en un jardín, se penetra en ese tiempo, pero uno no es consciente del instante en el que eso sucede. El paisaje se transfigura a nuestro alrededor. Es el amén, más allá de la plegaría.  
(Ceric, 2018, p.28)

El tiempo que las criaturas humanas han moldeado para desarrollar sus vidas se podría asociar a lo lineal, mas el tiempo de la naturaleza en una de sus formas, se presenta cíclico y en este sentido enigmático para la lectura usual del hombre. Por ejemplo, frente a la idea del tiempo se encuentra la diada *efímero – permanente*; entonces, *lo efímero* bajo la perspectiva temporal de las sociedades humanas remite a la brevedad y a la fragilidad que comportan los sistemas sociales, las estructuras políticas o las civilizaciones, y en general se asocia a lo breve, a lo que sólo dura un día; pero el tiempo de la naturaleza propone otra perspectiva, pues sucede paradójico frente a *lo efímero* y su opuesto *lo permanente*, Capel (2002) lo expone así:

Una reflexión sobre lo efímero y lo permanente puede contar con la misma etimología de estas dos palabras. Si lo efímero, del griego *ephemeros*, es inicialmente lo “que sólo dura un día” (derivado de *heméra*, día), lo permanente, del latín *permanere* es “lo que se mantiene sin mutación en un mismo lugar, estado o calidad”.

De acuerdo con la etimología, lo efímero por excelencia, el patrón mismo de lo que es efímero, sería el Sol, ya que es él quien crea el día y la sucesión de los días. Pero el Sol, es al mismo tiempo, no sólo el paradigma de lo efímero, sino también de lo permanente. Algo que observó bien el filósofo Heráclito, uno de cuyos fragmentos conservados dice así: “nuevo cada día el sol, y siempre el mismo”.  
(p.27)

Esta percepción del tiempo escapa a lecturas ordinarias mediadas por un tiempo lineal, empero desde los lenguajes del arte que en efecto, reconocen y movilizan

los tiempos, por tanto los evidencian y los ponen de presente de múltiples y complejas formas, estas señas de la naturaleza son susceptible de amplias traducciones. Borges en sus numerosas reflexiones sobre el tiempo y sobre este carácter de lo efímero y lo permanente, en su poema *La dicha* declara: “Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno”.

Por su parte el artista argelino-francés Kader Attia toma la siguiente premisa señalada por Serge Gruzinski como directriz para su trabajo: “Desde la antigüedad, hemos creído que construimos, deconstruimos y reconstruimos, cuando lo único que hacemos es reparar” (citado por Attia, 2013b, p.4). Attia a través de su extensa investigación sobre el tema de la *reparación* ha entendido que este es un principio constante en la naturaleza, es decir que esta premisa tiene su origen y fundamento en el modelo de la naturaleza.

Francis Hallé hace la siguiente denuncia: “Vi a hombres usurpar en pocos días árboles milenarios. Sólo se necesita un momento para destruir para tomar, para cortar, para abatir ¿pero cuántos siglos se necesitan para reconstruir? (Jacquet, 2013, 08m55s). Y a continuación explica: “el bosque nos sobrevivirá. Tiene la capacidad de renacer, pero con una sola condición: que los hombres lo dejen en paz durante más de siete siglos” (Jacquet, 2013, 12m53s). Esto es la lección del hombre sobre la naturaleza y de la naturaleza sobre el hombre; que la humanidad sufre por su propio poder y en su ritmo desenfrenado destruye sin proyectar el futuro, pero la naturaleza repara, renueva, regenera y crea. La “inteligencia” que habita en la naturaleza se anticipa a los tiempos y siempre está en función de engendrar vida y de asegurarla para el futuro, de hecho trabaja incansablemente en ello. Maeterlinck (2013) ya en su tiempo lo pudo describir así:

Todas – las plantas y flores – se aplican al cumplimiento de su obra; todas tienen la magnífica ambición de invadir y conquistar la superficie del globo multiplicando en él hasta el infinito la forma de existencia que representan. Para llegar a ese fin, tienen que vencer, a causa de la ley que las encadena al suelo, dificultades mucho mayores que las que se oponen a la multiplicación de los animales. Así es que la mayor parte de ellas recurren a astucias y combinaciones, a asechanzas que, en punto a balística, aviación y observación de los insectos, por ejemplo, precedieron con frecuencia a las invenciones y a los conocimientos del hombre. (pp. 17, 18)



**Fig. 77.** Dibujo de plantas y árboles. Extraído de “Okurayama” [Dibujo a lápiz y pigmentos], por Yukiko Suto, 2012, página web del artista <https://www.yukikosuto.com/>. Copyright © Yukiko Suto. All Right Reserved.

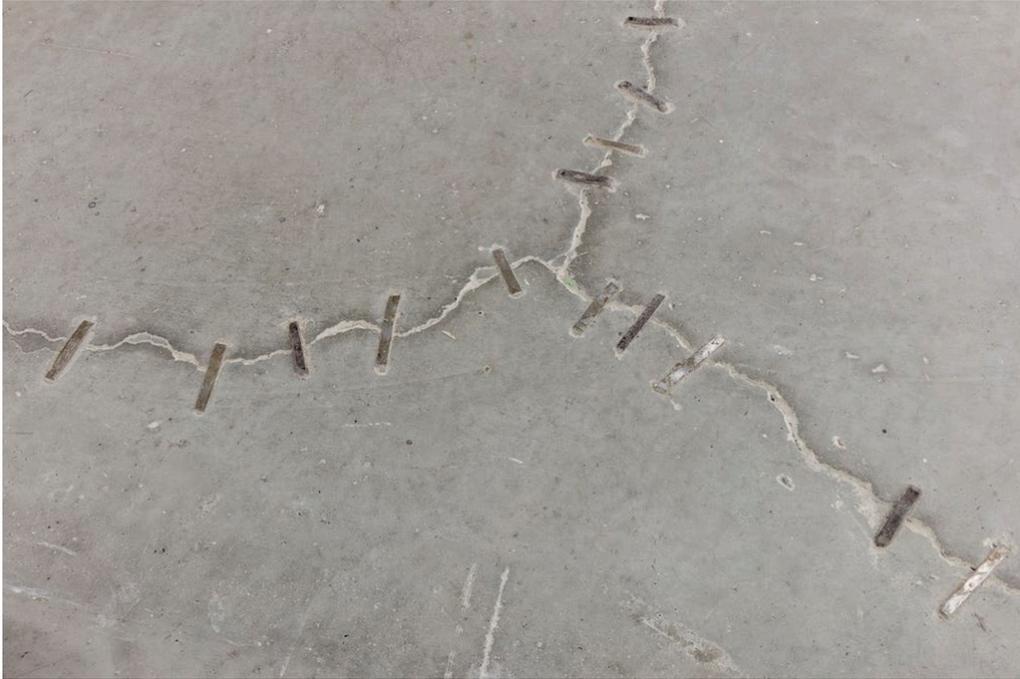
La lección que expresa este proceder tanto en el ser humano como en la naturaleza es que “inteligente es quién siembra la semilla”. En el documental referenciado Hallé informa sobre esto: en medio de un escenario gris y devastado por mano humana, el autor expone que los árboles que antes de la destrucción vivían allí, temporada tras temporada, por si acaso, sembraron en el suelo una multitud de semillas y tras el daño son estas las que van a reparar el bosque mutilado. Esta es sólo una mínima referencia a las grandiosas capacidades de restauración de la naturaleza; desafortunadamente el ser humano que es parte de tal grandiosidad, en el contexto de la guerra y de la destrucción, ha perdido esta disposición de proyectar el futuro, resguardar la vida y habilitar la reparación de los elementos, en tanto la guerra siempre ha constituido la máquina más brutal de la muerte que el ser humano ha ideado.

Entonces la reparación se presenta como otra lectura del tiempo en la naturaleza, Attia (2013a) encuentra en esta un oxímoron sin fin, pues “lleva ambas nociones, la de destrucción y la de reconstrucción, dentro de la misma terminología” (s.p). Si bien el ser humano como criatura de la naturaleza y parte inherente de la misma participa de los tiempos propios de este ente, también ha logrado intervenir y trastocar estos tiempos al punto de no reconocerlos ni admitirlos; Attia observa que el origen de este proceder se encuentra en *el poder*, que actúa como contrario al vínculo consustancial con el espacio de la naturaleza. En este sentido Attia (2014) se refiere al “orden natural de las cosas” y lo explica como aquello que liga al hombre con su genealogía humana oculta y en tanto le permite participar por ejemplo, de los procesos de reparación propios de la naturaleza:

En cualquier lesión menor en la carne humana, en cualquier lesión biológica o cuando se rompe cualquier elemento natural, el cuerpo instintivamente se “autorepara” como si la lesión fuera insignificante. Lo que hace la mente humana cuando se repara es simplemente seguir la lógica de la naturaleza. Es más evidente cuando la ruptura es muy grande, pero al final lo único que hace la mente es continuar con una especificidad natural, que es una reparación sin fin [...] En realidad aquí no deberíamos decir que la mente humana “hace”, porque no es sólo un acto pensado conscientemente por la mente. Es un proceso natural. (s.d)

La reparación resulta ser un concepto fuertemente ligado a la humanidad pero no sólo en un sentido biológico, sino también cultural. En primer lugar el autor indica que ciertamente *el poder* ha sido la búsqueda perpetua del hombre, y en este camino desmedido se ha apropiado del espacio vital sometiéndolo y desvitalizándolo. En los términos de la guerra esta consideración parece obvia, pues el territorio configura un elemento de ingente valor que está dominado por los lenguajes de poder. En consecuencia, el espacio ya no es el medio de desarrollo y progreso de la magia y la cultura de la humanidad inmerso en la naturaleza, este rasgo se ha ido perdiendo paulatinamente hasta el punto que los lenguajes de la naturaleza le son ilegibles y contrarios al ser humano. Francis Hallé lo expresa así:

En otros tiempos vivíamos en paz con los árboles, nuestros ancestros los consideraban dioses respetables y benévolos, hoy sufrimos por nuestro propio poder. Miremos los árboles, en su serenidad inmóvil están las raíces de lo que fue nuestro origen y nuestra prudencia. (Jacquet, 2013, 1h11m11s).



**Fig. 78.** Instalación in situ; grapas metálicas, alambre, hormigón. Extraído de “Traditional Repair, Immaterial Injury” [Instalación], por Kader Attia, 2014-2018, página *web del artista* <http://kaderattia.de/>



**Fig. 79.** Lienzo cosido. Extraído de “Mirrors” [Pieza de arte], por Kader Attia, 2018, página *web del artista* <http://kaderattia.de/>

Así que el fenómeno de la reparación que en la naturaleza es una propiedad vital, en la cultura, según Attia (2014), deviene en un gesto que procura la desaparición no sólo de una herida, sino también de la marca propia de la reparación y en este sentido viene a ser una señal de poder del hombre sobre la naturaleza, “la fantasía más antigua” la de controlar la naturaleza, pues:

En ambos casos el resultado ético afirma un deseo de superioridad de la cultura sobre la naturaleza, es decir, sobre una especificidad propia de un orden natural de cosas. La herida de un cuerpo, así como la de un objeto, es el resultado de una debilidad natural, y el acto de repararla es cultural, por lo tanto ético y político. (s.d)

Esta caracterización en la cultura el artista la aborda desde diversos puntos, haciendo una diferenciación entre las *culturas occidentales* y las *culturas tradicionales*, pues la reparación no comporta el mismo significado en unas y en otras. Para las culturas occidentales la reparación tanto de los objetos como del *cuerpo humano* contiene implícita la idea del *fallo*. Entonces, la naturaleza “falla” con relación a lo que se ha conceptualizado como códigos de belleza, por lo tanto, es necesaria una nueva configuración o reparación para alcanzar tal orden; y para el caso de los objetos, la tendencia es restituir a un estado original aquello que se ha estropeado, las cicatrices o marcas del fallo se deben invisibilizar y si esto no es posible, el objeto se debe desechar pues es defectuoso y no se halla valor en él. Por otra parte, en las culturas tradicionales la reparación representa la configuración de una estética común o se entiende como la posibilidad de crear una nueva realidad. En cuanto al trato con el cuerpo, Attia (2013b) con relación a su investigación lo recoge así:

A pesar de reflejar los diversos objetivos sociales de grupos étnicos diferentes, las prácticas de escarificación, las transformaciones labiales y las alteraciones craneales plantean una recreación de la historia de la naturaleza. Todos esos cambios dan lugar a un signo estético compartido por el grupo como una identidad estética, como indicación de la pertenencia del individuo al grupo. (p.17)

En la idea de reparación recae un valor singular que no es detectado en el pensamiento de las culturas occidentales, se trata del acto de resaltar y celebrar la lesión. En el cuerpo, esto se identifica como una señal de pertenencia que contiene toda una red de signos estéticos que cohesionan personas y grupos

humanos, y en los objetos como un rasgo que otorga una nueva vitalidad, una belleza inédita y una lectura renovada del tiempo.

Estas observaciones son preliminares y la base de una noción más amplia que este artista e investigador ha ido desarrollado a lo largo de su creación más contemporánea, y que considera la relación entre la *reapropiación* y la *reparación* como sistemas conexos. Attia afirma que “Hoy en día solemos creer que la reparación es la reparación de un elemento o situación rota; pero en realidad la reparación es también el cambio o evolución de un sistema” (Kent y Attia, 2019, p.113). El artista encuentra que los procesos de reapropiación en la cultura son sustancialmente sistemas de reparación que funcionan como un mecanismo de mejora o una sucesión de estado, “cualquier sistema de la vida es un proceso de reparación infinito. La reparación posibilita su continuidad” (Attia citado por Soto, 2018, s.p.).

De tal manera para Attia, un fenómeno cultural o social puede tener su origen en los actos de reapropiación de una persona o un grupo, este tipo de manifestaciones trascienden a lo largo del tiempo conformando la historia, creando adaptaciones y concatenando culturas, eventos, objetos, lugares y personas. Así, un acto de reapropiación, es en esencia un acto de reparación de un sistema que puede ser mejor; más “el punto más alto de la reparación es el arte –la creación– motivada por este instinto de urgencia que nos empuja constantemente hacia el futuro” (Kent y Attia, 2019, p.114). “Me gustaría entender el arte y la práctica artística en este contexto como cualquier forma de creación, que tiene como objetivo mejorar un estado de ser y/o transformar un espacio/tiempo de muerte en uno de vida” (Attia, 2013a, s.p.).

De manera que si en la naturaleza la reparación sucede de forma orgánica permitiendo la continuidad de la vida, pero en la cultura se muestran importantes obstáculos para concebir esta noción con toda su vitalidad y capacidad de creación; el arte se presenta como la manifestación que entiende y refleja los procesos de reparación en la cultura y en tanto también puede sustentar procesos de reapropiación. Estas consideraciones se ven reflejadas en la producción artística de Attia, que expone su investigación en torno a estos conceptos como un documento para pensar la historia de la humanidad, no como una línea recta y

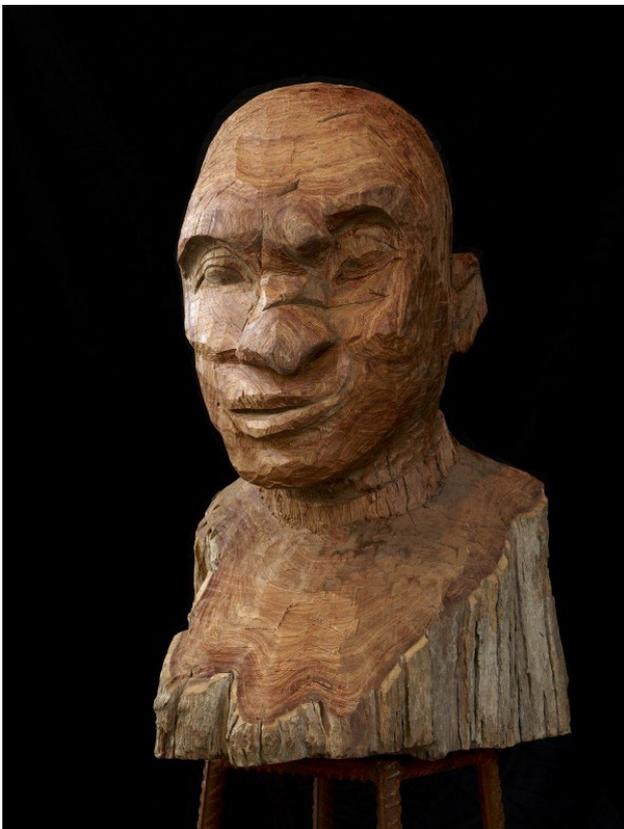
horizontal en el tiempo, sino como un rizoma, un fenómeno anacrónico o una suerte de *universalismo* que “organiza las apropiaciones transculturales y las migraciones no en forma de una coexistencia armoniosa, sino como yuxtaposiciones impactantes” (Kernbauer, 2021, p.198).

Es el caso de *The Repair*, la obra que el artista exhibió para dOCUMENTA (13). La instalación contó con objetos mixtos como esculturas de mármol negro y blanco que representan a miembros de tribus, hombres y mujeres con atuendos tradicionales o modificaciones corporales; también bustos de madera tallados por el artista, que rememoran las lesiones corporales sufridas por soldados en la Primera Guerra Mundial; máscaras primitivas; objetos de trinchera o arte de trinchera como se conoce a las piezas creadas por soldados a partir de casquillos de cartuchos o municiones de artillería; revistas y libros antiguos, en su mayoría de arte, historia y medicina; proyecciones de diapositivas de fotografías históricas, obras gráficas y objetos históricos; también ilustraciones médicas e imágenes de soldados de la Primera Guerra Mundial desfigurados atrozmente en combate y las “reparaciones” que se les procuraron mediante la incipiente cirugía plástica de la época; así mismo estas imágenes de “cuerpos reparados” se dispusieron junto a fotografías de “objetos reparados”. Este ítem dentro de la exposición es transcendental para entender el asunto del cuerpo y la reparación, que en la obra de Attia, en general es reiterativo y fundamental; para esta instalación en particular el artista propone la lectura de múltiples cuerpos:

Los cuerpos traumatizados, los cuerpos para exposiciones, los cuerpos reparados, los cuerpos fetichizados, los cuerpos estetizados, los cuerpos cosificados, los cuerpos de personas, los cuerpos blancos, los cuerpos negros, los cuerpos de africanos, los cuerpos de europeos, los cuerpos tallados en madera, los cuerpos cosidos en ropa, los cuerpos enmascarados, los cuerpos tatuados, los cuerpos huecos, los cuerpos que sobresalen y los cuerpos encerrados en cajas como estereotipos. (Diawara, 2014, p.60)



**Fig. 80.** Busto de hombre con modificación corporal. Extraído de "The Repair's Cosmogony" [Escultura], por Kader Attia, 2013, página *web del artista* <http://kaderattia.de/>



**Fig. 81.** Busto tallado en madera de hombre herido en la guerra. Extraído de "Culture, Another Nature Repaired" [Escultura], por Kader Attia, 2014, página *web del artista* <http://kaderattia.de/>

En primer lugar, destaca el contraste entre los rostros brutalmente desfigurados por la guerra, sus toscas reparaciones y el aparataje bélico altamente avanzado que provocó estas lesiones. Attia (2013b) lo explica de la siguiente manera:

Al inicio de la guerra, el uso de armamento moderno contrastó con la crudeza de las tácticas de combate del siglo XIX, en las que los soldados se encontraban totalmente desnudos en mitad del infierno que se desarrollaba a su alrededor. Los heridos que lograban sobrevivir eran salvados en condiciones terribles, reparados en pleno campo de batalla, generalmente por jóvenes médicos o enfermeras totalmente desbordados. La reparación de sus marcadas y devastadas caras planteó un enorme desafío a la ciencia moderna europea. (p.14)

Lo que el artista detectó y puso de presente al crear analogías visuales entre objetos reparados, y cuerpos heridos – reparados, fue un tema objetual; en primer lugar, la similitud entre las rústicas reparaciones de artefactos africanos y las toscas reparaciones de cuerpos traumatizados por la guerra, que con el desarrollo de las prótesis y la cirugía plástica, paulatinamente fue transformándose en una intensión estética de belleza y perfección, entendidas estas como el retorno a la pieza (rostro, cuerpo) original; sin embargo para las comunidades africanas la reparación evidenciaba la creación de una nueva estética o la reconfiguración del objeto que le dota de una nueva vitalidad. Y en segundo lugar, la acotación de este encuentro transcultural deja ver la significación otorgada al cuerpo y la reparación en cada cultura. Los cuerpos de los soldados heridos encarnan el oxímoron sin fin al que hace alusión Attia; la destrucción y la reparación de estos cuerpos mediados y contrastados por la tecnología por un lado, y acentuando la consideración de Virilio (1996) que “La guerra no es sólo un enfrentamiento de poblaciones o de hombres [sino que además], es un asalto de tecnologías” (p.66). De tal manera que estos combatientes sufrieron en su carne la crueldad del sistema de la guerra y su progresiva preocupación por la tecnificación, en contraste con la deficiencia de las técnicas quirúrgicas en aquel momento, incipientes y rudimentarias. Así, cuerpos humanos frágiles y reparados con tosquedad en oposición a la vasta tecnología dedicada a la contienda bélica, revelan los propósitos de la cultura que entiende la reparación como un accesorio de corrección o de belleza.

Así es que Kader Attia, según Gruzinski (2014) “se convierte en historiador, arqueólogo, antropólogo y etnólogo en busca de objetos que puedan mostrarnos cómo las sociedades se reconstruyen, se enfrentan, se entrecruzan y se responden” (p.217). El artista presenta un estudio diferencial pero también analógico del asunto de la reparación, que propone una lectura rizomática del tiempo, de las culturas y del mismo fenómeno de la reparación. “Un enfoque artístico hacia la historia: contextos “falsamente” conectados entre sí se encuentran junto a analogías históricas plausibles” (Kernbauer, 2021, p.197).

En general, *The Repair* se sustenta bajo el concepto epistemológico que formula el historiador Serge Gruzinski (2014) en el cual:

Reparar es, por tanto, también conectar—tiempos, personas, cosas [...] —y por eso cualquier historia global de la humanidad debe prestar una profunda atención a este gesto aparentemente simple y cotidiano que a menudo consiste en inventar una manera de insertar un mundo en otro [...]. (p.217)

Esa idea de inserción es la que se circunscribe al objeto de estudio de la exposición, es decir la noción de lesión y de reparación, las heridas y las cicatrices; se presentan como elementos relacionables e intercambiables en la cultura, pues toda civilización está atravesada por la violencia y por la lucha, pero también por los modos de compensación y recomposición, así no se produzcan de la misma forma y en el mismo espacio de tiempo, sufren similitudes que crean encuentros que el artista se ha encargado de sincronizar y transmitir a través de las piezas que componen su montaje. Attia consigue configurar una nueva categoría historiográfica a través de la lectura de los elementos dispuestos en el espacio expositivo, estos no están organizados de acuerdo a categorías convencionales sino bajo un motivo anacrónico como es el concepto de *reparación*, “el anacronismo es [...] la propiedad (o el potencial) de las obras de arte de unir varias temporalidades contradictorias y, por tanto, de desordenar las categorías históricas (artísticas)” (Kernbauer, 2021, p.200). Entonces, la configuración que crea se despliega más bien, entre personas y objetos – lesión y reparación, y entre estos crea paralelismos anacrónicos, los hechos presentados, los objetos o los cuerpos exhibidos hacen parte de historias disímiles de las culturas occidentales y tradicionales, pero que están entreteljidas o vinculadas en varios niveles. Y este es

el ejercicio que propone Kader Attia: pensar el mundo de manera global, desdibujar los límites creados en la cultura no sólo a través de las fronteras físicas, sino también a través de la historia del cuerpo y de los objetos, visibilizar las analogías y pluralidades de las culturas que conforman una misma historia de la humanidad, en palabras de él mismo:

Consistirá en crear encuentros entre mundos occidentales y extraoccidentales, en momentos emblemáticos, crueles o gloriosos, de su historia. Sin embargo, más allá de estas yuxtaposiciones, este trabajo pretende presentar una lectura de la existencia a través de "universalidades", más que una confrontación bipolar entre Occidente y el mundo de Ultramar. (Attia citado por Gruzinski, 2014, p.217)



Fig. 82. Imágenes analógicas de reparación. Extraído de "Open your eyes" [Diapositivas], por Kader Attia, 2011, página web del artista <http://kaderattia.de/>

Lo medular de la investigación y el trabajo de creación de Attia, se encuentra en esa noción que Gruzinski (2014) ha caracterizado como “omnipresente” y de la cual apunta: “Operación modesta, a menudo borrada de las fuentes y, en teoría, hecha para permanecer invisible” (p.2015). Se refiere a *la reparación*, un motivo presente en cada aspecto de la cultura y de la historia si se entiende como un gesto de continuidad, pese a esto y a su trascendencia, “lo remendado y lo reparado” como lo denomina el mismo autor, no es un tema recurrente de amplias investigaciones o debates en campos como la antropología o la historia, por ejemplo; quizá las áreas más preocupadas al respecto son las ciencias de la naturaleza y el arte. Kader Attia ha reconocido el arte como el punto máximo de la reparación, al provocar y activar la creación y la actualización de sistemas, y ha identificado *el conocimiento* como un proceso continuo de reparación. En su obra titulada *Continuum of Repair: The Light of Jacob's Ladder* (2013) para la Galería Whitechapel desarrolló esta noción. El *continuum de reparación* es la idea del proceso continuo que opera el conocimiento, sin duda la primera imagen que sugiere esta premisa es la de la Biblioteca, un habitáculo que contiene en sí mismo y de múltiples formas el conocimiento, pero que a su vez recae en un espacio utópico:

La obra de Attia subvierte la idea modernista de la biblioteca como un espacio integral, un transportador neutral de información total o infinita. Attia, como la historia de Borges, muestra que el vano intento de la humanidad de alcanzar la iluminación, ya sea a través del estudio de lo infinitamente pequeño (biología, física cuántica...) o de lo infinitamente grande (astronomía, cosmología, filosofía...), nunca captará el conocimiento en su totalidad. Así, la idea del conocimiento total resulta insostenible e insondable. (Butler, 2014, s.p.)

Para este montaje el artista recurre al mismo sistema que uso en *The Repair*, paneles con libros, por supuesto, pero también con objetos mixtos como herramientas astronómicas o instrumentos científicos, y en estos la idea insistente de la universalidad. El conocimiento tipifica un estado común en la historia de la humanidad, por tanto su carácter puede ser entendido como infinito, sin embargo ha sido también utilizado como arma de poder y sujeción. “La exposición es a la vez una celebración y una crítica de la biblioteca’, como escribió Michel Foucault en su *Arqueología del conocimiento*: ‘cuanto más sabes, más controlas’” (Attia

citado por Butler, 2014, s.p.). Lo que expone Attia es que el conocimiento es un sistema de reparación infinito, por eso acude a la imagen de la *escalera de Jacob*, una construcción que une lo divino con lo terrenal en un ritmo incesante y cíclico como los ángeles que suben y bajan por ésta, así el conocimiento en su trayectoria universal y en su cualidad de iluminación no cesa, se renueva constantemente reparando y dando continuidad a la historia.



**Fig. 83.** Escaparate y paneles de la Exposición. Extraído de “Continuum of Repair: The Light of Jacobs Ladder” [Instalación], por Kader Attia, 2013-2014, página web del artista <http://kaderattia.de/>

En el centro de la exposición se encuentran dos espejos cuyo reflejo crean una escalera de luz infinita que evoca el artefacto celestial, se podría leer en este gesto del artista la alusión a una biblioteca infinita, borgiana si se quiere. Attia acude a esta noción de infinitud para cuestionar una biblioteca de tal carácter, pues esta institución no actúa como un espacio neutral, ni es un sistema que posea la capacidad de capturar el conocimiento en toda su extensión; sin embargo en esa

imagen de infinitud creada, también – como el mismo artista refiere – es posible reconocer una celebración al conocimiento como un sistema persistente que puede reparar la historia y posibilitar la continuidad de las ideas y la creación, situado acaso en un medio divino, en la medida que sobrepasa el límite interpuesto por un espacio físico o por un tiempo determinado y lineal. Quizá la idea que formula Attia es la de un conocimiento rizomático como el acto de la reparación, es por esto que ambos conceptos se vinculan hasta devenir el uno en el otro.

La historia de la humanidad atravesada, sin duda, por la violencia exhibe portentosas cicatrices, pero también franqueada por el conocimiento arroja claridad y la expectativa en la renovación. La obra de Kader Attia se ha dedicado a estudiar este fenómeno, que entre la desfiguración y la consecuente reparación, propone una lectura renovada del tiempo y sitúa al ser humano, la historia de su cuerpo, sus objetos, sus vínculos y sociedades, en un bucle anacrónico que de ninguna manera busca uniformidades en la historia, sino sincronías que bien pueden unir eventos o crear disrupciones en la historia. Attia reconoce que la diferencia puede ser en sí misma la única analogía que comparten dos cosas, pero en esa condición puede existir una coexistencia que permita la identificación, la corresponsabilidad y el entendimiento en los tiempos de la humanidad. En el fallo de los hechos históricos, en la herida permanente y la cicatriz punzante, Attia ha encontrado el motivo y ciertamente su investigación y su obra es también la propuesta de una forma de pensarse y relacionarse entre seres humanos desde la concordia y la aceptación efectiva. A este punto y en consonancia con Attia es necesario recordar el pensamiento de Édouard Glissant:

Lo que Glissant tenía que decir sobre la "reparación" es igualmente profundo. Para él, una reparación larga y permanente, más allá de las acciones políticas y cívicas, es posible si buscamos al otro y temblamos con él. Construyendo lo que él ha venido llamando "la pensée du tremblement" (el pensamiento del temblor), Glissant sostiene en *Philosophie de la relation* que, ante las desgracias que azotan a diario a las personas de todo el mundo, un pensamiento tembloroso podría abrir la puerta a una reparación a largo plazo, empezando por cambiar los imaginarios del mundo. Afirma que el mito y la poesía encuentran su condición de posibilidad en el pensamiento tembloroso y dubitativo. Incluso las buenas filosofías deben encontrar

su vocación en pensamientos inciertos, tímidos, intuitivos y opacos al principio. Para Glissant, los pensamientos que no tiemblan son congelados, sistemáticos y estériles. Un pueblo que sólo se abraza a sí mismo y su cultura como única cultura, no abraza a nadie ni a nada. (Diawara, 2014, pp.61,62)

Ahora bien, a la luz de estas disertaciones acerca de la reparación es preciso cuestionar: ¿por qué la reparación es fundamental? en la cultura, en las sociedades, en la historia de la humanidad y en la naturaleza, ¿qué importancia comporta la reparación?, ¿qué revela, qué explica, qué puede enseñar?, ¿por qué hablar de reparación?

De vuelta a la naturaleza, esta tiene una gran lección que enseñar. Francis Hallé documenta que la enredadera *passiflora* es un excelente ejemplo de cómo el bosque tiene la capacidad de multiplicar nuevas especies, de multiplicar la vida de manera ingeniosa a través de la reparación, así relata:

En el bosque la *passiflora* sólo tiene un enemigo: las larvas de la *mariposa heliconius* que desde hace generaciones devoran sus hojas. Un día por azar en una mutación una *passiflora* se volvió muy venenosa, liberada de sus predadores esta nueva especie de enredadera empezó a prosperar hasta que apareció una nueva especie de larva inmune al veneno de la planta, al mismo tiempo la mariposa se vuelve tóxica para sus depredadores y con mucha habilidad esta nueva *heliconius* empieza a devastar a las *passiflora*. Surgen entonces otro tipo de enredaderas que cambian las formas de sus hojas para engañar a las mariposas, la estrategia funciona a las maravillas hasta que la mariposa descubre una flor con un polen muy nutritivo que la hace vivir más tiempo, el suficiente para aprender a reconocer las hojas camufladas de la *passiflora*. Una nueva *passiflora* aparece, se pone a fabricar huevos falsos para hacerle creer a las mariposas que el lugar ya está ocupado. Y me detendré aquí, pero en este juego de ataque y contraataque 45 especies de mariposas *heliconius* y 150 especies de enredaderas *passiflora* aparecieron a lo largo de diez años y hay millones de especies, grandes y pequeñas que nacen de la misma forma, tantas historias particulares que participan en la elaboración de la gran historia del bosque. (Jacquet, 2013, 24m58s).

La misión del sistema de la naturaleza es preservar la vida y asegurar su continuidad, este ejemplo que ofrece Hallé demuestra que la reparación es uno de

los mecanismos más eficientes que utiliza este sistema para lograr su cometido, no es posible imaginar el fenómeno de la vida sin el fenómeno de la reparación operando permanentemente. La reparación como efectivamente lo ha entendido Attia permite la continuidad; bien de la historia o del conocimiento en la cultura, por tanto la del ser humano; o bien de las especies y la vida en general en la naturaleza. La reparación contiene inherentemente un germen de vitalidad, de vida, que es activado cada vez que se pone en funcionamiento un mecanismo de reparación; en la naturaleza este gesto de activación se da generalmente de forma espontánea, obviamente los individuos humanos como criaturas de la naturaleza participan de esta manifestación para múltiples de sus funciones, sin embargo en aspectos de la cultura, el cuerpo y los modos de vida que son susceptibles de ser moldeados e intervenidos por su propio dominio, este gesto tiene mayores dificultades y trabas.

La renovación y la regeneración se producen de forma natural en el mundo de las plantas, pero la reparación psicológica no nos llega con igual naturalidad. Aunque la mente tiende de modo intrínseco a crecer y a desarrollarse, su funcionamiento no está libre de deficiencias. Muchas de nuestras respuestas automáticas ante el trauma y la pérdida —como la evasión, la insensibilización, el aislamiento y el dar vueltas y más vueltas a pensamientos negativos— en realidad dañan las posibilidades de recuperación. (Stuart-Smith, 2021, p.33)

Sue Stuart-Smith (2021) psiquiatra y psicoterapeuta, quien ha desarrollado una extraordinaria investigación sobre la neurociencia y la psicología de la jardinería, aboga por la observación y el involucramiento en los procesos de la naturaleza producidos al erigir y cuidar un jardín, como un asunto creativo que puede tener múltiples beneficios a nivel de salud física y mental. Esta autora, apoyada además en su propia experiencia de presenciar y recibir las bondades de la consecución de un jardín, de trabajar la tierra y contemplar la vida de la naturaleza, entiende estos procesos como reparadores a múltiples niveles en el ser humano. La dinámica que se establece entre la naturaleza y su cuidado contiene una relación con un elemento vivo, “siempre se trata de una relación viva”, por tanto, los procesos de reparación, el alivio o el consuelo que un ser humano encuentra y experimenta en el contacto con la naturaleza, cuando su propio ritmo ha sido perturbado, quebrantado, fisurado y violentado, provienen de inmiscuirse y

participar del ritmo vital de la naturaleza que transcurre sin cesar, pues la naturaleza no suele posponer sus tiempos, las estaciones llegan cíclicamente y con ellas la renovación de un período de vida.

El contacto con la naturaleza nos afecta a varios niveles; a veces nos llena por completo y nos damos cuenta del todo de sus efectos, pero también influye en nosotros de un modo lento y subconsciente que puede ser de especial utilidad para las personas que sufren traumas, enfermedades y la pérdida de seres queridos. (Stuart-Smith, 2021, p.25)

Por ejemplo, la perspectiva de la guerra sin lugar a dudas es un territorio horrendo, lleno de sufrimiento y dolor, y para aquellos que la han pervivido, sus vivencias, heridas y consecuencias se convierten en un desafío de reparación. Y reparar en su sentido etimológico también es compensar, emparejar y retornar; Gruzinski (2014) así mismo explica que reparar es “a menudo la voluntad de conservar todo o parte de la cosa, asegurando así una apariencia de continuidad: es por tanto cultivar una conexión especial con el tiempo [...]” (p. 216). Entonces, al evocar este sentido de la reparación es posible entender que el desafío de restauración para una persona que ha sufrido las atrocidades de la guerra, consiste en el retorno; retornar para buscar el vestigio de la persona que era antes de la guerra, recuperar un indicio y dar continuidad a la vida, esta es la conexión especial con el tiempo de la que habla Gruzinski, la voluntad de retornar. Y en este proceso la actuación de la naturaleza es facilitar y mediar el trayecto para quien así quiera incorporarlo, no porque como ente su objetivo sea este, pues como enseña Stuart-Smith (2021) “la naturaleza no se altera con nuestros sentimientos y al no haber contagio podemos experimentar una especie de consuelo” (p.17). Simplemente la naturaleza deviene y el ser humano, si quiere, toma de ella el camino para el retorno.

El significado emocional de la reparación suele pasarse por alto en el mundo en el que vivimos, pero desempeña un importante papel en nuestra salud mental. [...] La recuperación de los sentimientos de afecto y generosidad crea un círculo virtuoso que conduce a la esperanza en lugar de a la ira y a la desesperación. Este aspecto de nuestra psicología es el equivalente mental del ciclo de la vida en la naturaleza, en virtud del cual el crecimiento y la renovación suceden a la destrucción y a la descomposición. (Stuart-Smith, 2021, pp.39,40)



**Fig. 84.** Paisaje. Extraído de “A farm entrance near my house in Somerset” [Fotografía], por Don McCullin, 2008, Hauser & Wirth <https://www.hauserwirth.com/es/>. © Don McCullin.

Don McCullin es un reconocido fotógrafo británico, especializado en fotoperiodismo y uno de los más respetados fotógrafos de guerra de todos los tiempos. En la opinión de Susan Sontag “nadie ha sobrepasado lo directa, lo íntima e inolvidable que es la obra ejemplar y visceral de Don McCullin” (Evans, Harold y Sontag, 2015, p.28). Tras pasar más de 60 años documentando escenarios de guerra, ni su cuerpo, ni su alma han quedado indemnes a la brutalidad del conflicto, pues la guerra no es un lugar que se pueda atravesar y retirarse incólume. El autor confiesa que el miedo siempre le ha perseguido, desde niño, durante su infancia paso por muchas penurias y por esto logra sentir afinidad con la gente que tiene poco y vive con miedo; reconoce que quizá esta sea una de las razones por las que se ha expuesto al peligro constantemente para documentar la guerra, y bajo su experiencia también aclara, que la guerra no se trata solamente de los escenarios bélicos extremos a nivel mundial y de nación contra nación de los que la gente suele tener noticia.

Muchos jóvenes me mandan cartas y me llaman, me dicen que quieren hacer esto o aquello, y lo que más me molesta es cuando dicen que quieren ser fotógrafos de guerra. Yo les contesto: "Muy bien, si quieres ser fotógrafo de guerra, vete a los barrios marginados de Inglaterra. No tienes que subirte a un avión y viajar a Oriente Medio ni a cualquier otro lugar". Hay guerras sociales en nuestras propias ciudades: personas sin hogar, gente pobre, gente mendigando en la puerta de los bancos. Ahí está la pobreza más desoladora y esa es una guerra tan grande como cualquier otra. (Clark, s.f., s.p.).

Retirado del arduo trabajo de documentar tragedias, McCullin aún sigue activo en el medio, pero su trabajo a virado a escenas rurales, ruinas de lugares sagrados, rituales, festivales y arquitecturas locales. Es notable una sincera decantación por el paisaje natural, mas es necesario entender que no se tratan de simples fotografías de árboles, ríos o caminos, pues como afirma Harold Evans "McCulling es un esteta" y su obra posee una poética y una destreza cinceladas con los años de trabajo disciplinado, la observación y el sentido de responsabilidad hacia la captura de imágenes. Sin embargo, más allá de su refinada estética, en las fotografías de entornos naturales subsiste un lenguaje bélico, pero no en un sentido violento o sombrío sino como un relato personal del afecto de la guerra que se traduce en una estética particular en su obra. Al respecto Mark Holborn considera "Cuando miras sus crudas fotografías de los niveles de Somerset [la campiña en la que vive McCullin y que fotografía asiduamente], sientes con qué fuerza perdura su recuerdo del campo de batalla" (Evans, Harold y Sontag, 2015, p.14).

Este autor admite que enfrentarse a la guerra ha sido una dura experiencia que lejos de volverlo insensible, le ha dejado serias cicatrices:

SG: Cuando vuelves a mirar las fotografías, ¿te has vuelto insensible? DM: En absoluto. Si lo hiciera, no podría producir estas imágenes. Sólo pude producir estas imágenes por el dolor que sufro y la vergüenza que sufro. Vivo en esta casa con 60.000 negativos en estos archivadores y varios miles de copias, y todas ellas están basadas en temas bastante desagradables. He sentido que cuando estoy durmiendo arriba por la noche estos fantasmas salen de los archivadores y contaminan la casa.

SG: ¿Revisitas las experiencias de tu pasado? DM: Mentalmente, sí, lo hago. Particularmente la Batalla de Hue. Entro en esta batalla todas las noches. No puedo construir paredes o puertas lo suficientemente fuertes como para mantener estas cosas alejadas de mi dormitorio. Cuando estoy acostado en la cama por la noche tratando de dormir, tengo que desconectarme. He encontrado una manera de decir no pienses, no pienses, deja esta especie de espacio en blanco para dormir. Y funciona. Nunca tengo una noche en mi vida sin sueños intensos, pero no tantos como antes. En los viejos tiempos soñaba con gente apuntándome con un arma a la cara y apretando el gatillo, pero ya no. (Grant, 2019, s.p.)



**Fig. 85.** Familia en duelo. Extraído de “Turkish woman mourning the death of her husband, Cyprus” [Fotografía], por Don McCullin, 1964, TATE <https://www.tate.org.uk/> . © Don McCullin.

Stuart-Smith (2021) expone el jardín como un espacio “intermedio”, un lugar de encuentro y coexistencia entre el mundo interior y el mundo material. “El jardín encarna el espacio de transición «intermedio» entre el hogar y el paisaje que se encuentra más allá” (p.28). Al ampliar la noción de jardín y tomar su esencia de paisaje habitado por la naturaleza que tiene la capacidad de difuminar los límites entre los mundos, se podría entender un espacio de la naturaleza como un medio

que establece una comunicación entre la herida – el mundo y sus experiencias -, y el lugar seguro que es el hogar; entonces un derrotero para retornar al hogar, por tanto un espacio místico, de afecto y de reparación. Para McCullin la naturaleza ha sido el camino de regreso al hogar después de pervivir la guerra, asevera “los paisajes me liberaron de la basura emocional que llevaba” (Grant, 2019, s.p.).

Se podría pensar que un fotógrafo o un artista en la guerra sólo ejecuta un oficio mecánicamente y que no puede ser afectado por el conflicto, pero no es así, por el contrario, en la época en que el fotoperiodismo tuvo mayor vigencia por su contenido documental y porque de alguna manera era la única forma de administrar la “verdad” de los acontecimientos mundiales a la población, los fotoperiodistas – como McCullin – “[...] los principales practicantes de la fotografía de conflictos y el sufrimiento masivo – que se cree que practican una forma de periodismo – rara vez se han considerado observadores neutrales o desapasionados” (Evans, Harold y Sontag, 2015, p.28). Quizá en la actualidad el sentimiento no esté vigente, pues el fotoperiodismo languidece y cada vez menos los medios de comunicación se interesan por publicar imágenes de agonía o sufrimiento, McCullin lo entiende así: “Los periódicos y las revistas están mucho más interesados en los ricos, los glamurosos, las ‘celebridades’ [...]. El fotoperiodismo no ha perdido su rumbo, ha sido convenientemente apartado” (Clark, s.d., s.p.). Lo cierto es que el serio compromiso emocional que manifiesta este fotógrafo con su profesión y en consecuencia con el sufrimiento de las personas que registra con su cámara, y como tal su estancia y permanencia en el espacio de la guerra, ejercieron un afecto sobre su vida que es manifiesto en la totalidad de su obra.

El libro que se ha publicado como homenaje a la carrera profesional de McCullin en su cumpleaños número 80, y que recoge algunas de sus principales obras, inicia con una excepcional fotografía de un paisaje pastoril que indica: Dew-Pont, Somerset, 1988 y finaliza con otro paisaje, se trata de un camino que recorre la imagen y se pierde en el horizonte bien marcado, arriba un cielo luminoso, limpio y turbio a la vez, e indica The battlefields of the Somme, France, 2000. Por supuesto en medio de estas dos fotografías está contenido todo un relato de guerra y tragedias humanas, que se lee por fracciones y poco a poco, pues resulta difícil

de digerir, un libro estremecedor y espléndido en su estética y en su poética. Más no es un detalle menor la forma en la inicia y termina el volumen, más que un compendio de fotos este libro es un recorrido por la obra del fotógrafo y el afecto que esta entraña, es una línea en el tiempo, pero no recta, su obra también es rizomática y más bien es un trazo en el tiempo, un bucle en el que el punto de partida y retorno es el hogar. "He estado en cientos de lugares del mundo, por todo el planeta, y todo vuelve aquí [refiriéndose a su hogar en Somerset]. Creo que esto se ha convertido en mi hogar espiritual" (HAUSER & WIRTH, 2020, s.p.).

McCullin junto con todos los artistas y fotógrafos dedicados al registro y el relato de guerra, juegan un papel histórico de capital importancia, la realidad de la guerra no sería digerible en alguna dosis si no fuese por la labor que estos han desempeñado a lo largo del tiempo. Muchas de las imágenes de McCullin son cuestionables, incluso es controversial hablar de la belleza y la estética que representa su trabajo, empero es necesario manifestar y hablar en voz alta del poderoso afecto que subyace en las imágenes de guerra. Si aun con un amplio archivo de imágenes la guerra tiende a ser un evento lejano e impersonal, sin ellas simplemente no habría registro, ni memoria fehaciente de la historia de la humanidad. Sontag señala que "la fotografía es como una cita; o una máxima o un proverbio. Fácil de retener [...] Las fotografías identifican eventos. Las fotografías confieren importancia a los acontecimientos y los hacen memorables" (Evans, Harold y Sontag, 2015, p.28). Condenar las imágenes de guerra es rehusar la reflexión y admitir que al omitir un fragmento traumático de la realidad, también se está suprimiendo de la historia. La importancia de los eventos personales, sociales u históricos no puede recaer solamente en sentimientos de añoranza o deleite; la evocación y la reiteración del recuerdo debe pasar también por la barbarie de la historia, pues traer al presente un hecho es la manera de darle forma a la realidad que es lejana y de la cual no se tiene experiencia directa – como es el caso de la mayoría de guerras o desgracias –. "Ver la realidad en forma de imagen no puede ser más que una invitación a prestar atención, a reflexionar, a aprender, a examinar las racionalizaciones del sufrimiento masivo que ofrecen los poderes establecidos" (Evans, Harold y Sontag, 2015, p.29). Y esta es una vía segura para la reparación: pensar, reconocer y poner de presente los acontecimientos, ya que no es posible dar continuidad a un sistema histórico,

social o cultural, si primero no se identifica y se proyecta en este el deseo de prolongación, pues no se puede remendar lo que no se reconoce como estropeado. Así pues, como insta Sontag:

Dejemos que las imágenes atroces nos persigan. Incluso si son sólo símbolos y no pueden abarcar toda la realidad de la agonía de un pueblo, siguen desempeñando una función inmensamente positiva. La imagen dice: mantén estos eventos en tu memoria.

El hecho de que no estemos totalmente transformados, de que podamos dar la vuelta, pasar página, cambiar de canal, no impugna el valor ético de tales imágenes. (Evans, Harold y Sontag, 2015, p.29)



**Fig. 86.** Manos. Extraído de “Jean’s hands” [Fotografía], por Don McCullin, 1980, TATE <https://www.tate.org.uk/>  
© Don McCullin.

Esto pone en valor la obra de McCullin que documenta la guerra, su mirada y su capacidad de transmitir un hecho atroz bajo una estética establecida, activa la realidad y de alguna manera le permite al observador acercarse, pensar e interactuar en cierto límite y no tener que enfrentarse a una realidad tan brutal que le haría volver la mirada en repulsión. “Existen argumentos válidos para afirmar

que la estetización del conflicto nos protege del verdadero horror de los acontecimientos” (Evans, Harold y Sontag, 2015, p.15). El fotógrafo capta una parte de la realidad, señala un lugar, un evento, una persona y le indica al espectador que “eso” ocurrió, el afecto en la imagen esta justo en la frontera de la “verdad”. La elección del fragmento de la realidad obedece a la mirada del fotógrafo, su disposición al captar la imagen es la que configura su estética particular; y sin duda las fotografías de McCullin discurren en la estética de una belleza perturbadora, que ilustran el misterio de la belleza cuando ocurre en momentos de grandes sufrimientos, este fotógrafo ha enseñado a través de su obra que el arte puede concebir a través de una imagen, de una fotografía, una potente mezcla humana de dolor y belleza.

A su vez, la obra de McCullin coadyuva en el proceso de reparar el tiempo fracturado en la historia de la humanidad, y sin embargo su cuerpo y sus afectos han pagado un alto costo por el trabajo estético y documental. “Siento que he pasado toda una vida cubriendo guerras – 60 años – y no creo ni por un segundo que mi trabajo haya ayudado a detener ninguna guerra, o que alguna vez lo haga. Tan pronto como se termina una, comienza otra. Es justo lo que hacemos los humanos” (Kennedy, 2019, s.p.). Entonces reparar parece un procedimiento eficaz ante la atrocidad de la guerra sin fin; McCullin lo ha incorporado pretendiendo alinearse con el tiempo mediante el gesto poético que captura los espacios naturales a través del dispositivo fotográfico, aboga en esta etapa de su vida y de su obra por ampliar la visión sobre los hechos naturales y de la vida del planeta, esta es su forma de recogerse y refugiarse en la naturaleza como vía de pervivencia y restauración.

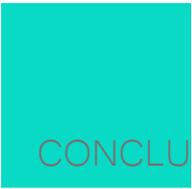
McCullin reflexiona:

“Nada permanece igual en la vida” [...] Siempre debes esperar el cambio. Miro el paisaje y puedo ver que se formó hace miles de años por la actividad volcánica, y es el hombre quien ha llegado y ha moldeado el paisaje según sus necesidades. Lo único que hago ahora es alinearme con el tiempo, registrando lo que hay allí.  
(HAUSER & WIRTH, 2020, s.p.)

*El campo de batalla de Somme* es la fotografía con la que culmina el libro homenaje a Don McCullin, han pasado más de 100 años desde una de las batallas más cruentas de la Primera Guerra Mundial y esta fotografía captura el tiempo de la naturaleza en ese espacio: lo que un día fue un paisaje bélico, hoy es un vasto campo que parece no tener memoria del horror, es un camino que se estrecha hasta fundirse en la línea del horizonte y que recuerda el retorno, pues al final quizá esté el hogar.



**Fig. 87.** Campo. Extraído de “The battlefields of the Somme, France” [Fotografía], por Don McCullin, 2000, TATE <https://www.tate.org.uk/> © Don McCullin.



## CONCLUSIONES

Discurrir en el asunto de la guerra ha planteado un acercamiento a este fenómeno desde un punto de vista intrínseco pero poco nominado por las investigaciones; la guerra se proclama asiduamente como un acontecimiento inherente al desarrollo de la humanidad, lo cual es verdadero; sin embargo, más allá de su estudio histórico generalizado, desde la crítica del arte es importante destacar que la guerra en sus formas constitutivas alberga manifestaciones naturales de su origen de iniquidad que recaen sobre el cuerpo y el ambiente en el que se revela y desarrolla, de tal forma tiende a damnificar y eliminar lo vital que habita en estos. Tal postulado revisado desde el afecto, la poética y una concepción capital del cuerpo como el origen, el soporte y el fin mismo en el que dichas manifestaciones acontecen, en tanto la guerra misma; es el que se ha pretendido poner de presente en la investigación aquí planteada, que a su vez ha permitido expresar las siguientes conclusiones:

La guerra como acontecimiento que abarca la esfera de lo humano es proclive a ser abordada y estudiada desde todos los ámbitos posibles del conocimiento; de tal forma que su análisis es factible de ser constituido desde la investigación artística y abordado desde teorías que estudian la imagen, el afecto, la naturaleza, aspectos sociológicos, la primitividad del cuerpo, la estética del conflicto, la historia y la creación artística.

Al delimitar un campo de estudio específico como es el afecto y la poética para la presente investigación, es posible elaborar un estudio pormenorizado que aúne la noción particular del conflicto, las concepciones teóricas de autores y estudiosos del tema, y la creación de artistas contemporáneos que tratan en algunos de sus trabajos el conflicto como motivo de investigación y producción de obra.

La teoría generada a través del estudio del cuerpo respecto al afecto, el carácter poético de la guerra y la creación artística que estudia el conflicto bélico como fenómeno humano; encuentran una oportunidad de unión para concebir un sólo concepto en el documento de la presente investigación.

Así también, de manera específica cada capítulo de esta investigación es susceptible de arrojar conclusiones fundamentales, entre las que es posible destacar:

## Capítulo 1.

El cuerpo deviene en vital y es visceralmente sentido en los casos de afectación extrema, la forma en que el individuo siente el cuerpo con mayor intensidad es en los límites y en los extremos, pues en la vivencia habitual el cuerpo no es necesariamente reconocido como palpitante o imprescindible, por lo menos no de forma consciente.

Es posible referir al arte como un fenómeno de cenestesia o euforia de los sentidos, y en tanto se entiende la creación artística como una manifestación corporal dada por la impresión extrema de los sentidos, pues es el cuerpo en su unidad el que necesariamente participa en toda actividad de creación, entendiendo este no sólo como un ente físico sino también desde su dimensión psíquica y afectiva.

La creación artística precisa de algún tipo de exaltación corpórea, pues sin esta el cuerpo estaría directamente en el margen de lo cotidiano; mas a diferencia de este estado de ímpetu generado por la creación, el cuerpo que transita el conflicto de la guerra y que atraviesa las condiciones más desmesuradas a las que se puede someter el cuerpo, no experimenta sensaciones de espontaneidad o placer; sin embargo esta idea permite entender que en cualquier caso el cuerpo es territorio común para todo estado de furor de los sentidos.

Al referirse al conflicto bélico es necesario hablar de heridos, de violencia, de hambre, de desastres, de sangre; aun cuando se habla de victoria, todo sucede en el cuerpo. Entonces, es posible entender que el cuerpo y sus características particulares son evidencia de la condición de ser humano, pero en la guerra la tendencia es despojar al individuo de tal condición, sustraer de él todo aquello que lo dignifica.

La guerra se recorre de forma individual, pues ciertamente ocurre en el cuerpo, siempre en el cuerpo y se ha de acentuar que el cuerpo es propio, así, dentro del conflicto subsiste para el individuo un escenario que es privado e íntimo por el cual la experiencia del conflicto resulta inalienable.

Para referirse a lo comunal primero hay que pasar por el cuerpo individual, por la sensación visceral en su unicidad, esa que comunica la cenestesia.

La referencia a algún tipo de experiencia estética dentro del marco del campo de batalla no se refiere a una práctica artística como tal, sino a la capacidad de afecto de alguna manifestación susceptible de ser adquirida o vivida por un individuo en este escenario. Estas manifestaciones estéticas afectan el cuerpo y resultan ser una afirmación del acto creativo en las dimensiones más catastróficas del ser humano.

El sentido de la creación artística que expone la guerra puede relatar el cuerpo en estados límite, pues tratar con la guerra es tratar con las fronteras del espíritu, y en este contexto todo arte ha de estar en los límites del mismo y de la propia representación; las manifestaciones artísticas deben propender hacia la memoria y la reparación de los caídos, la obligación del arte de posguerra debe ser salvaguardar el testimonio del conflicto y debe ejercer como memorial y práctica contra el olvido.

El sujeto poético puede originar expresiones artísticas solamente cuando se vincula a una experiencia universal compartida, lo cual quiere decir que la creación artística debe estar sujeta a la vivencia corporal individual que se integra y recorre conscientemente una experiencia colectiva, por lo tanto participa de una sintonía afectiva.

Discurrir sobre las formas de representación de la guerra resulta complejo debido, entre otras causas, a la homogeneización del relato que intuye los acontecimientos y por lo tanto el afecto del cuerpo que vive o ha pervivido el conflicto; bajo esta creencia ha actuado la cultura en el campo de representación y de tal manera ha unificado las experiencias, las ha banalizado y se ha limitado a reproducir numerables clichés.

Posiblemente los únicos individuos autorizados para hablar con propiedad acerca del cuerpo en el conflicto bélico son los que lo viven o lo han pervivido.

Resulta efectivo apelar a la poética del cuerpo como una vía para la escucha consiente, que a través de un elemento estético como la cenestesia puede revelar el afecto del cuerpo en estados de emergencia como la violencia, el miedo o el duelo.

La importancia de contemplar el cuerpo como concepto indispensable en la investigación artística sobre el conflicto de la guerra, recae en que el cuerpo es el territorio en el que acontece la existencia, así también la guerra y sus efectos. Por lo tanto, es posible aludir al cuerpo como soporte de las guerras de orden bélico mundial, pero también como soporte de guerras de orden personal que repercuten en el orden familiar, social y público. Así, es posible establecer que el cuerpo transita por la guerra bien sea con heridas, en duelo, con cicatrices o sanando, pues este es el marco que el conflicto proporciona.

Existe un término por el que todo cuerpo atraviesa y es la experiencia, los devenires de la vida misma desde el nacimiento hasta la muerte suceden en el cuerpo, configurando así la identidad corporal de cada individuo.

La primitividad proviene del origen, es una raíz, un pulso, una latencia en cada ser humano, no puede ser modificada y es la que configura el cuerpo cultural, a su vez, participa como vehículo de manifestación en la manera como cada individuo asume las afecciones corporales.

Cada individuo es poseedor de una primitividad que le asiste a posicionarse en el terreno del dolor, esta primitividad es un indicio de que aunque el cuerpo es un territorio individual, a su vez hace parte de una configuración más amplia y es producto de un constructo cultural y social.

El cuerpo es primitivo, cultural, social y político y como este se asume frente al dolor también conlleva esta carga.

La noción de guerra no solamente obedece a la acepción que generalmente se tiene de esta como un fenómeno de orden mundial, sino también, como un fenómeno violento que arremete en lo privado, en lo íntimo y en lo cotidiano de cada ser.

Referirse a lo humano es también señalar el mundo de los objetos y su capacidad de afectación y correlación con el individuo. Los objetos están presentes en los procesos de curación, en ellos puede recaer una carga afectiva para mitigar la ausencia o el dolor, sirven como dispositivo de la memoria y se configuran como vehículos de sanación.

Para dar respuesta a la pregunta ¿de qué manera pueden las piezas de arte afectar los procesos de curación? Es necesario poner de presente que:

- a. El arte es un bloque de sensaciones esperando a ser reactivadas por el espectador o el participante.
- b. El espectador debe ponerse en situación, disponerse o activar el afecto.
- c. El afecto se entiende como la capacidad del cuerpo de afectar y ser afectado.
- d. Es necesario percibir el arte desde su efecto sanador y recibir la intensidad de su afecto.

La teoría de los afectos que expone Brian Massumi y Simon O'Sullivan, configura un soporte teórico que apoya y establece la idea que el arte puede constituirse como un elemento sanador y como tal puede contribuir en los procesos de reparación y dignificación de las víctimas del conflicto. Afirma O'Sullivan (2011): "El arte, por tanto, sería un lugar donde uno podría encontrar el afecto" (p.13).

## Capítulo 2.

El conflicto bélico no sólo ataca al frente de batalla ni a la retaguardia, también asalta a los que no ponen el cuerpo en el campo de batalla propiamente dicho pero que igual libran el ataque.

Las afecciones del cuerpo están contenidas y moldeadas en un marco cultural y social, y por ende también existen usos sociales de estas.

Para los usos del miedo hay que distinguir entre el miedo quimérico y el miedo ante el sufrimiento del cuerpo propio y ante la huida del daño desproporcionado que produce la misma especie, mas en ambos casos se considera la lectura del cuerpo en riesgo.

El miedo de forma general es personal, y el miedo colectivo sólo sucede en la unicidad de los cuerpos que mediante la sintonía afectiva en el acontecimiento generan una percepción común.

En la guerra el cuerpo pasa por estados de profunda alteración que en cualquier caso corresponden y parten de disposiciones individuales, como explica Le Breton (2019) "Todo dolor remite a un sufrimiento, y por tanto a un significado y a una intensidad propia del individuo en su singularidad" (p.18).

Cada individuo es gestado en una cultura, por lo tanto la manera de relacionarse con el miedo o el dolor, ya sea como receptor o espectador, tiene que ver directamente con todo un entramado cultural del cual es heredero.

La percepción y en general la relación que establecen los individuos con los actos de violencia, están mediados por manifestaciones de la cultura como el lenguaje, los sistemas económicos y políticos, así como por los medios de información.

En los procesos de alivio del dolor en cualquier contexto se ha encontrado que existen modos de asistencia que ayudan o aceleran el proceso, por ejemplo, la relación con la naturaleza y los vínculos afectivos; contrario, la soledad y el miedo pueden agravar el dolor y crear una interferencia en los procesos de sanación o alivio. Lo que indica que la capacidad de afecto que posee el cuerpo, bien sea de afectar o ser afectado repercute en el alivio del dolor.

El dolor evidencia estados orgánicos a la vez que relaciones simbólicas del individuo con el mundo, por tanto la manera de mitigar o aliviar el dolor también proviene de la relación de afecto que establece el ser humano con el medio.

En el marco del conflicto la tendencia es ocultar la herida, no hablar del miedo o del dolor, y esto tiene que ver de forma muy determinada por cómo desde la cultura históricamente se han abordado las narraciones sobre la guerra.

La obra de Joseph Beuys pone en cuestión el anterior postulado, pues su obra apela constantemente a la herida que implica sanación. Su ejercicio creativo se podría interpretar como resultado o como respuesta al aprendizaje obtenido en su paso por la guerra. En su performance *I Like America and America Likes Me* (1974), mediante un gesto crea una ausencia del cuerpo hacia el territorio y esto expone sus concepciones acerca de la capacidad de narración del cuerpo; Beuys pretende relatar que todo pasa por el cuerpo y que efectivamente el cuerpo es capaz de dar cuenta de todas las cosas que lo hieren y lo transforman, y que el cuerpo alejado y en repulsión puede transmitir una queja silente. El artista a través de lo vivido moldea la acción artística que actúa como un dispositivo cargado de información, preparado para afectar al espectador que se permita activarlo. Lo que permite establecer que un acto silente puede inducir al espectador a pensar la guerra desde el afecto.

Es necesario poner en cuestión qué obras en el arte que pretenden hablar sobre la guerra y sus consecuencias, pueden registrarse como “validas” en la medida que cumplen con la función de interpelar a la atención intencionada del espectador.

En todo relato que expone la guerra como antecedente de creación, debe subyacer y ser reflejado el trato sutil, intencionado y respetuoso con las víctimas, que las arroje y las vincule desde la verdad, y que exponga como deber y como único fin la reparación y el aprendizaje intencionado sobre el conflicto y sus víctimas.

Hay que denunciar que actualmente una gran cantidad de planteamientos desde los lenguajes del arte dejan en evidencia un falso sentido de urgencia que constantemente se está trasmitiendo a los espectadores; numerosos artistas contemporáneos presentan la barbarie de la guerra pretendiendo dialogar con el espectador, pero lejos de la intercomunicación o la revelación, la crueldad y el ruido parecen ser el reclamo del arte contemporáneo.

La creación artística sobre la guerra refleja un constante ruido, lo que Virilio conceptualiza como sonorización. Con gestos de esta índole los artistas tocan y agreden un delicado límite de la representación, y de tal manera es que sólo acceden al campo de presentación, cruel e indiferente con el cuerpo ajeno que sufre o ha sufrido la guerra.

En la obra de arte no hace falta mostrar elementos evidentes o intentar profundizar en la realidad de una situación, valiéndose de escenarios ficticios para expresar la verdad, mas acudir al lenguaje poético puede ser la vía para expresar y comunicar el alcance real de la crueldad humana.

Es de resaltar dentro del lenguaje poético o el cuerpo poético al que se ha hecho referencia en esta investigación, la inclinación al silencio como un primer signo de piedad artística y como un estado de contemplación ante el afecto en el cuerpo.

Si en el marco de la guerra el cuerpo se sitúa en un escenario violento y extremo, se podría decir, en un estado de ruido constante; al silencio corresponde el procesamiento de tal ruido y la creación de un espacio en el que pueden exteriorizarse las afecciones y buscar el alivio.

El arte contemporáneo se encuentra cargado de "procedimientos estéticos terroristas", los elementos mediadores hacia el espectador desde la poética y el afecto, se han dejado de lado para enunciar a través de la obra de arte el atentado a signos de piedad artística en nombre de la libertad de la representación artística. Por el contrario, el fértil espacio de representación en el arte debería reivindicar la creación que conmueve, que integra y desarrolla la política del silencio, y dentro de ésta el derecho al silencio tanto del creador como del espectador.

El arte que dialoga acerca de la crueldad de la guerra debería ofrecer consuelo, ser refugio y ente sanador, proporcionar un espacio de contemplación para que el espectador piense el conflicto; debe ser capaz de perturbar o modificar el registro establecido en la realidad de los individuos y debe actuar como un dispositivo de transformación.

Se precisa cuestionar los espacios de representación de la guerra y abogar por una política del silencio que permita al ser humano encontrar el afecto en estos; eliminar la "necesidad" de sonorización del arte contemporáneo y permitir como indica Virilio "la implosión de la estética, la explosión del espanto y la de un arte mundial del nihilismo y de una política del odio" (Armitage, 2002, pp. 12,13).

Respecto a los espacios de silencio en el arte, en la obra del artista Alfredo Jaar acerca del genocidio de Ruanda, este se vale de su posición para hacer un enérgico llamado de atención para que el mundo mire a Ruanda y se produzcan estrategias comprometidas con aliviar y ayudar a las víctimas. En el acto de nombrar a los sobrevivientes, de identificarlos con sus nombres y apellidos, Jaar utiliza el poder de la palabra para nombrar y hacer existir, y así subvertir el lenguaje cotidiano de la política y los medios que omitieron y silenciaron el genocidio.

### Capítulo 3.

El cuerpo es sustancialmente individual, mas existe una diferencia abrumadora entre el cuerpo como elemento de individuación y el cuerpo como una imagen de sí del individuo compuesta por material circundante de la naturaleza, el cosmos y la comunidad, que bajo esta esencia establece una cohesión con los cuerpos que le rodean y participa de un entramado de interacciones, entonces este es el cuerpo que se podría entender como mapa.

Se puede interpretar el cuerpo que es mapa y en contraste el que obedece al calco al considerar que:

- a. El mapa se establece en la interacción.
- b. El cuerpo es un entramado de conexiones sociales y cósmicas totalmente permeable al mundo que habita.
- c. El problema del cuerpo contemporáneo es la pretensión de individualidad por sobre la afirmación de correspondencia con una comunidad.
- d. Existe una idea de identidad que reduce el cuerpo a un límite o frontera.

Según Harley el territorio no es de representación particular o privada, y por tanto se puede interpretar gráficamente con un significativo valor solamente desde la idea de lo comunitario. Así pues, la comprensión del mapa como dispositivo social se activa en la dinámica misma de lo social, es decir, en el flujo de encuentros, de intercambios y de cooperación.

Desde la comprensión del rizoma el cuerpo puede leerse como un paisaje corporal nutrido de variados elementos sociológicos, y en este sentido es mapa y es capaz de originar múltiples imágenes.

El hombre existe como parcela del cosmos y el cuerpo que es la parte material del hombre es una de las tantas semillas del universo.

En la actualidad el amplio archivo existente demuestra que múltiples sociedades humanas han registrado gráficamente mapas del cuerpo, y que estos han expuesto aspectos sociológicos y dogmáticos de las culturas, y en general han brindado una comprensión más amplia del ser humano y sus interacciones.

Lo que permite la lectura y la recepción sensorial del mapa, es el afecto, este abre la experiencia corporal y actualiza el potencial de la imagen cartográfica de modo que el cuerpo pueda percibir el componente orgánico del mapa; se podría decir entonces, que la afectividad es lo que media entre el calco y el mapa para crear una experiencia geográfica en la que participa el cuerpo.

El poder creativo y la aptitud de mapear los mundos que se habitan, es decir, la disposición de registrar la situación cartográfica corporal es lo que prolonga la capacidad conceptual del mapa, su conocimiento y su lectura.

Reconocer las relaciones emocionales con el espacio como una forma de cartografía, es afirmar el rizoma que conforma el mapa, la idea abierta que acoge los espacios representativos de la afectividad del cuerpo, sus complejidades somáticas y el potencial que estas poseen para crear nuevos mapas de significado, nuevos discursos y prácticas que siempre pueden dar cuenta de las complejas interrelaciones del ecosistema social.

En la idea de mapa recae una necesidad de narrar el espacio, el espacio es una prolongación del cuerpo y el cuerpo extensión del cosmos; de tal manera se podría entender que las narraciones contenidas en los mapas tienen que ver con el cuerpo y sus movimientos, de ahí que pueda hacerse referencia a los mapas corporales, entonces mapa corporal es mapa del espacio por extensión, habitado o imaginado.

El espacio es sensible de ser cartografiado acaso porque primero existe el cuerpo que hace un registro, que mide y explora lo adyacente con relación al espacio interno también, entonces la capacidad de percepción y el entendimiento de un espacio social o geográfico están dadas primero por el conocimiento intrínseco del paisaje del cuerpo.

Cartografiar el cuerpo resulta ser una estrategia para la producción de conocimiento sobre el mismo, además una forma para el individuo de posicionarse en el mundo física, psíquica y culturalmente.

Respecto a la obra de Richard Long, en la cartografía que propone traslada el afecto de sus experiencias en documentos estéticos que el espectador puede leer y experimentar sensorialmente, y aquel que lee el mapa traza el suyo propio a través de la experiencia y en este sentido se proyecta la cartografía, se tejen redes, se establece el rizoma.

El mapa afectivo conlleva la posibilidad de desplegar constelaciones narrativas atravesadas por la dimensión desestabilizadora y performativa de los afectos.

Los mapas afectivos complejizan la relación del tiempo con el cuerpo y sus movimientos, a la vez que generan un territorio y configuran un potente registro para narrar el cuerpo y sus afectos.

Las acciones artísticas de Francis Alÿs caminando por diversos espacios o mapeando territorios se pueden entender como mapas afectivos.

Desde las prácticas artísticas los mapas del cuerpo pueden servir como artefactos de contemplación o como dispositivos estéticos de memoria para concebir el conflicto del cuerpo en la guerra y develar su poética.

Los afectos que suceden al cuerpo en la guerra permiten esbozar mapas detallados del conflicto que registran la experiencia histórica y la dimensión emocional de las víctimas.

El cuerpo que padece la guerra también dibuja una cartografía del sufrimiento que quizá es la más amplia y multiforme.

En los relatos de la guerra persiste una referencia a la naturaleza abrumadora y como espacio también de guerra, es necesario revisarla. La guerra refleja que en la naturaleza habita un estado intrínseco inquebrantable que sólo se ve fisurado con la violencia.

La profusa cartografía del cuerpo en la guerra debería escrutarse asiduamente, desde esta investigación se insta para que las cartas corporales sean documentos para la historia de la humanidad, para intentar entender la guerra y aprender de ella.

## Capítulo 4.

La ruina existe porque primero la vida se manifestó de alguna manera en un espacio, lo habitó y después decayó. Sin la presencia de la vida ocupando el espacio sólo se podría hacer referencia a una irrealidad geométrica.

La ruina contiene siempre un relato del tiempo y quizá la aproximación del cuerpo a tal narración en parte incierta y fracturada, es lo que produce el grado de asombro y atracción.

La ruina en la guerra es provocada, es un daño colateral y no obedece a un proceso connatural o fluido, por tanto su comprensión debe ser abordada desde otras coordenadas.

La ruina obedece al orden del tiempo traumático o disruptivo, es la realidad de la pérdida humana o la vida interrumpida; la ruina alude inevitablemente al pasado fracturado, es un vestigio vital y agónico del tiempo.

La categoría cultural que abarca la ruina como patrimonio incómodo, entiende que su presencia recuerda inevitablemente las pérdidas humanas que se produjeron. Por tanto, para dejar de lado la estetización de la ruina, posesionarla como un espacio de afecto y recogerla como objeto privilegiado de una categoría cultural, es necesario estudiarla como vestigio de lo vital.

La ruina no debe sublimarse para convertirse en un objeto artístico esplendido dotado de divinidad, la ruina debe ser tratada con la observancia que merece la vida de las víctimas, debe ser contemplada como cicatriz y como patrimonio de afecto.

La ruina revela el tiempo pasado, deja entrever la vida doméstica y anuncia lo que ya no será.

La exposición de la ruina bajo un marco de representación en el arte, es posible y valioso siempre y cuando se aborde desde la realidad del fenómeno, en este caso, como un producto de la violencia de la guerra, no como un artefacto dotado de encanto; de esta manera la creación artística puede y debe tener la palabra para subrayar los espacios de afecto y de silencio frente a la barbarie de la contienda bélica.

La inquietud y el desconcierto que producen las ruinas se encuentra directamente relacionado con esa aura sacra que expide la Casa, y en efecto con la destrucción violenta del espacio sagrado.

La ruina del patrimonio cultural también puede deberse a los daños colaterales de la guerra, sin embargo, en este conjunto de bienes recae una violencia aún más específica y premeditada. Se trata de la guerra contra la cultura o la destrucción injustificada de bienes culturales; estos por ser objetos de afecto, de poder, señas de identidad y de memoria histórica, son susceptibles de ser identificados como objetivos de guerra y generalmente dentro del conflicto bélico su destrucción no es accidental sino un objetivo principal.

Los objetos que se erigen alrededor del ser humano van más allá de un sentido material susceptible de su función y su carácter temporal y mutable.

Los actos criminales y de violencia contra los espacios comunitarios y sociales constituyen la disrupción sino la destrucción de la cultura, que dentro de la comunidad se traducen en un malestar y un sentido de pérdida irremediable.

La ruina intencionada configura:

- a. Para la arqueología de los conflictos armados, un dispositivo de gran valor histórico y un documento de guerra.
- b. Para la comunidad damnificada se constituye como patrimonio incómodo
- c. En su reconstrucción puede redimirse como un objeto de contemplación, un modo de recordar los muertos y una posibilidad de reescribir la historia.

La ruina constituye un símbolo de poder: destruir una ciudad, reducirla a escombros significa haber vencido con armas más poderosas al enemigo.

El vestigio casi primitivo pero a la vez tan actual, que permanece atemporal como rastro de la guerra y a pesar del desarrollo armamentístico no muta, es la ruina; la guerra siempre tiende a la ruina, es parte inherente de su sistema y su capacidad de permanencia.

Existe una clase de ruina originada por la destrucción y otra por la descomposición y el abandono, esta última en la actualidad se ha denominado como superestructuras, piezas que se relacionan directamente con el pasado traumático y son reconocidas como patrimonio incómodo dentro del paisaje cultural.

La guerra no discrimina y entre sus víctimas siempre están los seres humanos, que si consiguen pervivir llevan en el cuerpo la tragedia y las cicatrices de una u otra manera, y en este contexto es posible referir a lo que se ha denominado como ruinas humanas.

La obra de Martín Roemers reconoce y evidencia que, ya sea la terrible ruina humana o la ruina de espacios u objetos, esta noción siempre deviene en lo humano.

La guerra también comporta un tipo de paisaje que aborda y complejiza el tiempo a través de la ausencia, se trata de lugares que no contienen la presencia física de algún objeto o vestigio de ruina, pues a diferencia del patrimonio incómodo en este tipo de paisaje no recae el peso de toda la memoria histórica sobre un solo elemento o un conjunto de estos, más bien es el territorio integral el que compone el concepto de ruina.

Bien sea la ruina como imagen de la catástrofe, como monumento arquitectónico o como paisaje en el que se deposita la memoria, en la ruina habita lo humano y este es el factor trascendental en la comprensión de este elemento como vestigio de la guerra y parte imperante del paisaje bélico.

Las construcciones o espacios para resguardar la vida o para el ocultamiento en la guerra, actúan como estructuras vivas dentro del conflicto que contienen relatos nefastos de violencia y ocupación, la evocación que les sucede es de sufrimiento y de pérdida, y son lugares o construcciones se habitan en contraste con el hogar pues representan su antítesis.

Los espacios de este carácter que han sido conservados, en la actualidad representan, por un lado, un crudo testimonio de la guerra y por otro, coadyuvan a pensar el espacio bélico como un ente vivo colmado de afecto.

Al presente la humanidad cuenta con numerosos museos, centros de memoria, monumentos, contramonumentos y todo tipo de espacios dedicados para las experiencias y el ejercicio de la memoria, la restitución y la sanación después de la guerra.

Un espacio de esta índole es constituido por La Casa Keret, que se erigió como espacio de arte y pieza arquitectónica, principalmente para restituir un espacio al pueblo judío y renovar su presencia en Varsovia. La casa recibe el nombre por el escritor israelí Etgar Keret cuya familia es de origen polaco y testigo del Holocausto Judío. La construcción y en general el proyecto constituye un monumento a la familia y bajo esta función de memoria también propone una lectura de contraste con los espacios de la guerra.

La Casa Keret como espacio pequeño o como rincón tiene la capacidad en su concepto de recordar los rincones de la guerra pero a la vez de contradecirlos; contribuye a pensar desde lo afectivo en los espacios bélicos, y pone en evidencia la brutalidad de la guerra a través de la contradicción del espacio como acto de protesta y reparación.

Inquirir acerca del carácter poético de la guerra ofrece consideraciones sobre el conflicto que al ser estudiadas e interpretadas, sugieren elementos críticos que contribuyen para generar propuestas con tendencia a intervenir y modificar las posturas de indiferencia y apatía que pueden ser asumidas por los espectadores del conflicto, tales propuestas pueden identificarse como marcos de reconocimiento y actos de proximidad.

Ante el conflicto de la guerra es necesario asumir una posición de resistencia pacífica que invalide la indiferencia y la apatía; los postulados que ofrecen Boltanski (1996) acerca de las utopías de proximidad, Butler (2009) acerca del duelo abierto y la crítica social, Massumi (2011) sobre la ecología de prácticas y la sintonía afectiva, y el postulado de Sontang (2011) "Quizá se le atribuye demasiado valor a la memoria y no el suficiente a la reflexión" (p.50). Son un aporte importante a tener en cuenta para la comprensión y la concepción de dicha resistencia.

La palabra y su uso constituye una potente arma para la resistencia pacífica en el marco de la sintonía afectiva que propone Massumi (2011); esta enuncia que a través de la diversidad de afectos en una comunidad es posible hallar acuerdos y mejorar la complejidad de las situaciones colectivas; por lo tanto el uso de tal sintonía permite una reflexión común en torno al conflicto, que habilita el uso de los marcos de reconocimiento y los actos de proximidad como acciones intencionadas y dirigidas para aliviar a las víctimas.

Desde las prácticas del Arte Contemporáneo existen creadores que desde la puesta en marcha de sus disciplinas favorecen e impulsan la resistencia pacífica. Es el caso de Francis Alÿs y sus actos de resistencia y de poética de lo simple; Shirin Neshat y su sentido artístico de pertenencia y compromiso hacia su comunidad; Doris Salcedo y su creación de espacios que contribuyen al proceso

de sanación de las víctimas; Joseph Beuys y su proclamación de la herida y la vulnerabilidad desde el efecto, como elementos que al ser expuestos pueden concitar la sanación y la reparación; Alfredo Jaar y su poderosa poética y política del silencio para abordar desde el arte las tragedias humanas; Richard Long y su exposición del cuerpo como extensión de la naturaleza; Rania Matar y su visión poética de los espacios atravesados por la tragedia de la guerra; Martin Roemers y su impecable estudio del espacio físico y corporal de la guerra; Bleda y Rosa y su obra que provoca la contemplación del tiempo y los paisajes bélicos desde una perspectiva inusual; Etgar keret y su experiencia familiar de la guerra que deviene en un documento estético para revisar la memoria del conflicto; Jenny Holzer y su intención artística de redirigir la atención y la reflexión del espectador hacia el conflicto; el colectivo Boa Mistura y su sentido de responsabilidad con el entorno y los tiempos de violencia multiforme que se viven; Kader Attia y su prolífica investigación sobre la herida y la reparación; y Don McCullin y su testimonio gráfico y experiencial sobre la guerra, que arroja valiosas consideraciones para leer el conflicto y discurrir sobre él.

## Capítulo 5.

La guerra como suceso tiende, como indicio originario a desequilibrar y alterar lo natural, estropea lo armónico, altera los ciclos naturales y trae caos y espanto.

La guerra apela a la naturaleza, incide en ella y es inherente a ella.

La sintonía afectiva explica lo valiosa que resulta la individualidad y la diversidad de percepciones, y como si estas en vez de censurarse se “sintonizan” pueden sobrellevar mejor el conflicto y reconocer medidas de acción frente al mismo.

Las obras de Francis Alÿs contienen un gran componente silente e imperturbable con una carga política potente, poseen la habilidad de enunciar y señalar un conflicto para hacerlo visible e interpelar al espectador.

La belleza en la guerra se puede interpretar como una secuela de la iniquidad, pues tiene que ver directamente con la capacidad de los seres vivos de restaurarse y de pervivir a pesar del horror de la guerra.

La vida continua para aquellos que viven y perviven en la guerra, hay belleza en ello y merece que se reconozca como tal, pues la guerra pretende todo lo contrario, destruir, arrasar y arruinar. El reconocimiento también es hacer frente a la guerra.

Como individuos y habitantes del mismo espacio en el que se desarrolla el conflicto de la guerra, presentes en el mismo estamento de aquellos que sufren en primera persona la guerra; es preciso y necesario entender y aprender del fenómeno de la guerra desde la intensidad en la atención y un sentido de alteridad genuino, que permita pensar en la otredad y reconocer conscientemente otras realidades.

A pesar de su crudeza y brutalidad la guerra conserva un testimonio persistente de la vida, pues al ser lo vital lo que trastorna y desvirtúa, es también aquello en lo que pervive un vestigio narrativo que hace posible la conformación de una poética desde la cual estudiar este fenómeno.

Lo bello se ha tornado condenatorio para quien lo refiere y ha pasado a ser un término sumamente complejo de emplear, sobre todo con relación a temas que producen consternación como la guerra. Al recuperar el vestigio narrativo de lo vital se entiende que lo bello posee la capacidad de trascender la monstruosidad del conflicto, pues tiene su auténtico fundamento en lo humano y sus interacciones con el medio.

La reiterada alusión contenida en los relatos de guerra hacia los espacios biológicos como vehículo de curación, puede ser entendida si se advierte que en situaciones hostiles el cuerpo tiende al restablecimiento del bienestar y una vía para ello puede ser el consuelo que proporcionan los elementos de la naturaleza.

Lo bello procura la impresión de los sentidos, un sentimiento de alivio y de placidez, el cual es consecuente con el afecto que sucede al cuerpo en el contacto con la naturaleza.

Sólo las impresiones intensas o los procesos agónicos para el cuerpo pueden inclinar al ser humano hacia la contemplación y la aceptación de la naturaleza como un espacio de refugio, consuelo o curación; por demás el espacio natural puede ser entendido como una mera ficción o una utopía negativa.

El Jardín representa algo más que un espacio físico, es un dispositivo de afecto y una geografía emocional.

El jardín como espacio de afecto sólo es posible como contradicción a su opuesto; entonces, si la idea de un afecto violento de cualquier tipo no precede al jardín, puede ocurrir que la mirada depositada sobre éste sea la de un producto artificial, que sólo sirve a los intereses y la comodidad del hombre.

En el espacio natural habita el poder, la libertad y la belleza de la que carece el hombre en el dominio que ha fabricado para la guerra y para su propia destrucción, así, cuando los límites del cuerpo son agredidos es posible encontrar consuelo en el afecto de la naturaleza.

El afecto que produce la naturaleza tiene que ver con la expectativa de la renovación, esta idea es la que el ser humano admite como bella o lenitiva porque aunque en la naturaleza también hay muerte y "crueldad", persiste una señal de permanencia a través de lo cíclico y de la restauración.

La humanidad sufre por su propio poder y en su ritmo desenfrenado destruye sin proyectar el futuro, pero la naturaleza repara, renueva, regenera y crea.

La reparación resulta ser un concepto fuertemente ligado a la humanidad, pero no sólo en un sentido biológico sino también cultural.

El espacio social ya no es el medio de desarrollo y progreso de la magia y la cultura de la humanidad inmerso en la naturaleza, este rasgo se ha ido perdiendo paulatinamente hasta el punto que los lenguajes de la naturaleza le son ilegibles y contrarios al ser humano.

Según Kader Attia los procesos de reapropiación en la cultura son sustancialmente sistemas de reparación que funcionan como un mecanismo de mejora o una sucesión de estado.

El arte se presenta como la manifestación que entiende y refleja los procesos de reparación en la cultura y en tanto también puede sustentar procesos de reapropiación.

El ejercicio que propone Kader Attia es pensar el mundo de manera global, desdibujar los límites creados en la cultura no sólo a través de las fronteras físicas, sino también a través de la historia del cuerpo y de los objetos, y visibilizar las analogías y pluralidades de las culturas que conforman una misma historia de la humanidad.

La historia de la humanidad atravesada por la violencia exhibe portentosas cicatrices, pero también franqueada por el conocimiento arroja claridad y la expectación en la renovación.

La observación y el involucramiento en los procesos de la naturaleza producidos al erigir y cuidar un jardín, pueden tener múltiples beneficios a nivel de salud física y mental.

Si aun con un amplio archivo de imágenes la guerra tiende a ser un evento lejano e impersonal, sin ellas simplemente no habría registro ni memoria fehaciente de la historia de la humanidad.

Condenar las imágenes de guerra es rehusar la reflexión y admitir que al omitir un fragmento traumático de la realidad también se está suprimiendo de la historia.

una vía segura para la reparación es pensar, reconocer y poner de presente los acontecimientos, ya que no es posible dar continuidad a un sistema histórico, social o cultural si primero no se identifica y se proyecta en este el deseo de prolongación, pues no se puede remendar lo que no se reconoce como estropeado.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. (1984). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus
- AGI ARCHITECTS. (s.f.). Traduciendo entre jardín y paraíso, atlas de arquitectura. [Entrada de blog]. Recuperado de <https://www.agi-architects.com/blog/traduciendo-entre-jardin-y-paraiso/>
- Aleksiévich, S., Dobrovolskaya, Y., & García González, Z. (2015). *La guerra no tiene rostro de mujer*. Barcelona: Debate.
- Allendes, M. A. (1962). El lenguaje poético. *Revista de filosofía*, 9 (3), 23-47.
- Alonso, L. (2018). Un jardín por entregas: El herbario de Rosa Luxemburgo. *El Malpensante, Edición 199*. Recuperado de <https://elmalpensante.com/articulo/4046/un-jardin-por-entregas>
- Altaió, V. (1994). Land of the Avenging Angel. *Jaar, Alfredo (Hg.): Let there be light. The Rwanda project, 1998*.
- Alvar Beltrán, C. (2017). *Arqueología del objeto encontrado*. (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de València, Valencia.
- Alÿs, F. (2014). *Pacing / Francis Alÿs*. Ivory Press.
- Alÿs, F. (2020). *Salam Tristesse, Irak, 2016-2020* [Catálogo de Exposición]. (M. F. Ariza (Ed.)). Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Colombia. Recuperado de [http://francisalys.com/ebooks/FrancisAlÿs\\_SalamTristesse\\_EspacioArteMemoria\\_2020/#page=1](http://francisalys.com/ebooks/FrancisAlÿs_SalamTristesse_EspacioArteMemoria_2020/#page=1)
- Alÿs, F., Medina, C. y Taussing, M. (2015). *Francis Alÿs: relato de una negociación: una investigación sobre las actividades paralelas del performance y la pintura* [Catálogo de Exposición]. Museo Rufino Tamayo, México. Recuperado de [http://francisalys.com/ebooks/FrancisAlÿs\\_AStoryOfNegotiation\\_TamayoBook\\_2015/#page=1](http://francisalys.com/ebooks/FrancisAlÿs_AStoryOfNegotiation_TamayoBook_2015/#page=1)

- Anisimova, S. [@sasanisimova]. (15 de enero de 2023). *There could have been many warm evenings, talking's, delicious breakfasts, and tea in this kitchen* [ilustración]. Instagram. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/CnciKPLtaDS/?igshid=NzBmMjdhZWRiYQ%3D%3D>
- Antelme, R. (2001). *La especie humana*. Madrid: Arena Libros.
- Armitage, J. (2002). Art and Fear: an introduction. En P. Virilio, *Art and fear* (p. 1 – 14). Bloomsbury Publishing Plc. Recuperado de <https://ebookcentral.proquest.com/lib/ugr/detail.action?docID=5309604>.
- Attia, K. (2013a). *Mimesis as Resistance*. Recuperado de <http://kaderattia.de/mimesis-as-resistance/>
- Attia, K. (2013b). Reparación: arquitectura, reapropiación y cuerpo reparado. *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, (53), 4-21.
- Attia, K. (2014). *In Conversation. Kitty Scott and Kader Attia*. Recuperado de <http://kaderattia.de/interview-kitty-scott-and-kader-attia/>
- Audero, G. (2015). *Bocaditos en palabras*. Santa Fe, Argentina: Ediciones UNL. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/ugr/78514>
- Bachelard, G. (2011). *La poética del espacio* (2ª ed.). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R., & Dufetel, D. (1985). El cuerpo de nuevo. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 21 (3 (123)), 3-7. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/27935017>
- Baseman, A. (marzo 02 de 2011). Canary yellow mug with 46 staples, c.1820. [Entrada de blog]. Recuperado de <http://blog.andrewbaseman.com/?p=5319>
- Boa Mistura. (junio 3 de 2012). *Boa Mistura "LUZNAS VIELAS"* [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LI0bjw3RulI>
- Boltanski, C. (1996). *Christian Boltanski: adviento y otros tiempos*. Centro Galego de Arte Contemporánea.

- Brecht, B. (2019). *La excepción y la regla*. Biblioteca Virtual OMEGALFA.  
Recuperado de <https://omegalfa.es/autores.php?letra=&pagina=4#>
- Brito, L. (s.d.). *La flor* [fichero de audio]. Recuperado de  
<https://villagrimaldi.cl/ayuda-memorias/>
- Bruno, G. (2002). *Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film*. Verso.
- Butler, E. (2014). Kader Attia: the infinite library. *Continuum of Repair: The Light of Jacob's Ladder*. Recuperado de <http://kaderattia.de/kader-attia-the-infinite-library/>
- Butler, J. (2009). *Marcos de Guerra: Las vidas lloradas*. Madrid: Espasa Libros.
- Canal LSChannel. (diciembre 30 de 2017). *La destrucción de la memoria* [Documental]. Recuperado de  
<https://www.youtube.com/watch?v=W2ZEI2NHkww>
- Canogar, D. (2006). El placer de la ruina. *Exit: imagen y cultura*, (24), 24-34.
- Capel, H. (2002). Lo efímero y lo permanente, o el problema de la escala temporal en geografía. *Anejo del Boletín de Estudios Geográficos*, (97), Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 19-67.
- Ceric, T. (2018). *Jardines en tiempos de guerra*. Barcelona: Editorial Elba.
- Clark, D. (s.f.). *Conversación con: Sir. Don McCullin a sus 82 años*. Recuperado de  
<https://www.canon.es/pro/stories/don-mccullin-interview/>
- Cotter, H. (marzo 13 de 2007). Thoughtful Wanderings of a Man With a Can. *The New York Times*. Recuperado de  
<https://www.nytimes.com/2007/03/13/arts/design/13chan.html>
- Craine, J., & Aitken, S. C. (2009). The emotional life of maps and other visual geographies. In *Rethinking maps: new frontiers in cartographic theory* (pp. 149-166). Taylor & Francis Group.
- De La Villa, R. (2010). Tres furores. *Exit Book: revista de libros de arte y cultura visual*, (13), 163-165.

- Del Casino Jr, VJ, Del Casino Jr, J. y Hanna, SP (2005). Más allá de los 'binarios': una intervención metodológica para interrogar los mapas como prácticas representacionales. *ACME: Revista internacional de geografías críticas*, 4(1), 34-56.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2013). *Rizoma: (introducción) / Gilles Deleuze, Félix Guattari* (1a ed., 8a reimpr.). Valencia: Pre-textos.
- Diawara, M. (2014). Kader Attia, une poétique de la réappropriation. *Littérature*, 174, 53-62. Recuperado de <https://doi.org/10.3917/litt.174.0053>
- Espejo, B. (2010, diciembre 17). Francis Alys. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Francis-Alys>
- Evans, Harold., & Sontag, S. (2015). *Don McCullin*. Jonathan Cape.
- Fallaci, O. (1992). *Inshallah*. Bogotá: Printer Latinoamericana Ltda.
- Fernández López, J. A. (2006). En los límites de lo indecible: Representación artística y catástrofe. *A Parte Rei: revista de filosofía*, (48), 1-12. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4079597>
- Fernández, M. P. (marzo 24 de 2022). Joseph Beuys: heridas y caricias. *Exit Media*. Recuperado de <https://exitmedia.net/ensayo-y-critica/joseph-beuys-heridas-y-caricias/>
- Fuenmayor, V. (1999). *El cuerpo de la obra*. Universidad del Zulia, Facultad de Humanidades y Educación, Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas.
- Fundación MAPFRE. (julio 05 de 2022). *Bleda y Rosa en conversación con Marta Dahó* [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=lxgtEAgmLI>
- Fusi, L., Jaar, A. (2013). Modelos para pensar el mundo: Conversación entre Alfredo Jaar y Lorenzo Fusi. *Diseña: Redes, comunidades e identidades colectivas*, (5), 52-63. Recuperado de <https://alfredojaar.net/press/2013/>
- Genet, J (1991). *Oeuvres complètes, tome 6: L'ennemi déclaré: textes et entretiens*. París, Francia: Gallimard.

- Graiver, B. (1962). Sinestesia y Cenestesia en el Arte: Víctor Marchese. *Universidad Nacional Del Litoral*, (51), 131-148.
- Grant, S. (2019). *Don McCullin: Tate Etc. Interview*. Recuperado de <https://www.hauserwirth.com/news/23585-don-mccullin-tate-etc-interview/>
- Gruzinski, S. (2014). From Holy land to open your eyes. *trans. Hoda Zeid, in Kader Attia and Léa Gauthier (eds.) Repair, Paris: Blackjack*, 215-17.
- Hallé, F. & Zélich Martínez, C. (Trad.). (2020). *La vida de los árboles*: (ed.). Editorial GG. Recuperado de <https://elibro.net/es/lc/ugr/titulos/210912>
- Hallé, F., & Rentería, L. (2019). *Alegato por el árbol*. Libros del Jata.
- Harley, J. B. (John B., Laxton, P., García Cortés, L., Rodríguez, J. C., & Harley, J. B. (John B. (2005). *La nueva naturaleza de los mapas: ensayos sobre la historia de la cartografía / J.B. Harley; compilación de Paul Laxton; [traducción Leticia García Cortés, Juan Carlos Rodríguez]*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- HAUSER & WIRTH. (2020). *Don McCullin: The stillness of life*. Recuperado de <https://www.hauserwirth.com/ursula/26930-don-mccullin-stillness-life/>
- Ingold, T. (1993). The Temporality of the Landscape. *World Archaeology*, 25(2), 152–174. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/124811>
- Jacquet, L. (Dir.). (2013). *Il était une forêt* [documental]. Francia: Bonne Pioche. Recuperado de <https://vimeo.com/445376778>
- Kant, H. (2010). Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. *Exit: imagen y cultura*, (38), 92.
- Kennedy, R. (2019). *Home is where one starts from*. Recuperado de <https://www.hauserwirth.com/ursula/24487-home-one-starts/>
- Kent, R., & Attia, K. (2019). Rachel Kent in Conversation with Kader Attia. *Mashriq & Mahjar: Journal of Middle East and North African Migration Studies* 6(1). Recuperado de <https://www.muse.jhu.edu/article/778325>.
- Keret, E. (2014). *Los siete años de abundancia* (Vol. 283). Siruela.

- Kerik, C. (2014). El hogar polaco de Keret. *Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura*, 36 (439), 72-79.
- Kernbauer, E. (2021). *Art, history, and anachronic interventions since 1990* (First edition.). Routledge.
- Kidel, M., & Rowe-Leete, S. (1992). Mapas del cuerpo. En M. Feher, R. Nadaff y N. Tazi (Eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano: parte tercera* (pp. 448-469). Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
- Kitchin, R., Perkins, C., & Dodge, M. (2009). Thinking about maps. In *Rethinking maps: new frontiers in cartographic theory* (pp. 1-25). Taylor & Francis Group.
- Klint, G. M. (2016). Yo soy el miedo: de incertidumbres, indefensiones, cabezas de medusas cercenadas, técnicas proyectivas y lóbulos temporales. Situaciones extraordinarias en la relación miedo y fotografía. *Exit: imagen y cultura*, (62), 48-75.
- Le Breton, D. (2019). *Antropología del dolor*. Santiago de Chile: Editorial ebooks Patagonia - Ediciones Metales Pesados. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/ugr/209018>
- Le Breton, D. (2021). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/ugr/192002>
- Lefebvre, H., Martínez Lorea, I., & Martínez Gutiérrez, E. (2013). *La producción del espacio / Henri Lefebvre; prólogo Ion Martínez Lorea; introducción y traducción de Emilio Martínez Gutiérrez*. Madrid: Capitán Swing.
- Macón, C. (2016). "Mapas afectivos": el MUME y el Parque de la Memoria como matrices críticas para la representación artística del pasado. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios Sobre Memoria*, 3(6), 10-27.
- Maeterlinck, M. (2013). *La inteligencia de las flores*. (ed.). Bogotá, Colombia: Taller de Edición-Rocca. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/ugr/68852>

- Martínez, A. H. (2018). Perdidos en el tiempo: la fascinación contemporánea por las ruinas bélicas. En *El tiempo y el arte: reflexiones sobre el gusto IV* (pp. 487-498). Institución " Fernando el Católico".
- Massumi, B. (2011). Palabras clave para el afecto. *Exit Book: revista de libros de arte y cultura visual*, (15), 22-31.
- Matamala, M. (s.d.). *Jardín de las rosas* [fichero de audio]. Recuperado de <https://villagrimaldi.cl/ayuda-memorias/>
- Matar, R. (2006). *What Remains - Project Statement*. Recuperado de <https://raniamatar.com/portfolio/what-remains/#project-statement>
- Mate, R. (2023). *Medianoche en la historia: comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*: (1 ed.). España, Editorial Trotta, S.A. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/ugr/232707?>
- Mouffe, C. (2017). Alfredo Jaar: el artista como intelectual orgánico. *Diseña: Diseño y Política*, (11), 18-35. doi: <https://doi.org/10.7764/disena.11>
- Murakami, H. (2006). *Kafka en la orilla*. Barcelona, España: Tusquets Editores.
- Musachi, G. (2012). Los tratos con el cuerpo. *MEDPAL, Interdisciplina y domicilio*, 4(5), 19-20.
- Olivares, R. (2006). La incomprensible belleza de la tragedia. *Exit: imagen y cultura*, (24), 16-17.
- Olivares, R. (2010). Déjame salir. *Exit Book: revista de libros de arte y cultura visual*, (13), 4-5.
- Olivares, R. (2016). Carlos Spottorno: todos los miedos. *Exit: imagen y cultura*, (62), 42-47.
- Olivares, R. (2018). El jardín como engaño. *Exit: imagen y cultura*, (71), 8-15.
- O'Sullivan, S. (2011). La estética del afecto. Pensando el arte más allá de la representación. *Exit Book: revista de libros de arte y cultura visual*, (15), 8-21.

- Padilla, N. (diciembre 08 de 2018). "No se puede glorificar la violencia": Doris Salcedo. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/no-se-puede-glorificar-la-violencia-doris-salcedo-articulo-828072>
- Pallasmaa, J. (2014). *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Editorial GG. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/ugr/212058?>
- Piedras, Richard Long: [catálogo de la exposición celebrada en] Palacio de Cristal, Parque del Retiro, 28 de enero, 20 de abril 1986.* (1986). Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- Pulido, N. (marzo 23 de 2019). Jenny Holzer: la palabra como arma contra los abusos de poder. *ABC Cultura*. Recuperado de [https://www.abc.es/cultura/arte/abci-jenny-holzer-palabra-como-arma-contrabusos-poder-201903220159\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/arte/abci-jenny-holzer-palabra-como-arma-contrabusos-poder-201903220159_noticia.html)
- Royo, J. (2004). *La imagen poética: algunas consideraciones*. España: Ediciones Basaría.
- Saladini, E. (2012). *El objeto encontrado y la memoria individual: Christian Boltanski, Carmen Calvo, Jorge Barbi*. (Tesis doctoral). Universidad de Santiago de Compostela, Galicia. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10347/5092>
- Sanin, C. (diciembre 17 de 2018). Los "Fragmentos" de Doris Salcedo: una obra verdadera y un discurso falaz. Recuperado de [https://www.vice.com/es\\_latam/article/d3bexy/los-fragmentos-de-doris-salcedo-una-obra-verdadera-y-un-discurso-falaz](https://www.vice.com/es_latam/article/d3bexy/los-fragmentos-de-doris-salcedo-una-obra-verdadera-y-un-discurso-falaz)
- Saramago, J. (1998). *Memorial del convento*. Madrid: Alfaguara.
- Schütrumpf, J., Sonnenberg, U. (2020). *Rosa Luxemburgo en la revolución alemana: una crónica*. Recuperado de [https://www.rosalux.de/fileadmin/rls\\_uploads/pdfs/sonst\\_publicationen/Broschur\\_RL\\_in\\_der\\_dt\\_Rev\\_span\\_Web.pdf](https://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/sonst_publicationen/Broschur_RL_in_der_dt_Rev_span_Web.pdf)
- Solnit, R. (2006). La memoria de las ruinas. *Exit: imagen y cultura*, (24), 118-130.

- Sontag, S. (2003). Un argumento sobre la belleza. *Letras libres*, (50), 6-9.
- Sontag, S. (2011). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Soto, Raquel. (septiembre 06 de 2018). Silencio y manifiesto. *Exit Media*. Recuperado de <https://exitmedia.net/ensayo-y-critica/silencio-y-manifiesto/>
- Starobinsky, J. (1992). Historia natural y literaria de las sensaciones corporales. En M. Feher, R. Nadaff y N. Tazi (Eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano: parte segunda* (pp. 351 – 394). Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
- Stuart-Smith, S., & Ainaud, J. (2021). *La mente bien ajardinada: el redescubrimiento de la naturaleza en el mundo moderno* (Primera edición: abril de 2021). Debate.
- Sun, T. (2018). *El arte de la guerra*. Biblioteca Virtual OMEGALFA. Recuperado de <https://omegalfa.es/autores.php?letra=&pagina=27>
- TATE. (s.f.). *ARTIST ROOMS: Jenny Holzer*. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/artist-rooms-jenny-holzer/exhibition-guide>
- TED. (diciembre de 2010). *Shirin Neshat: arte en el exilio* [archivo de vídeo]. Recuperado de [https://www.ted.com/talks/shirin\\_neshat\\_art\\_in\\_exile?language=es](https://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile?language=es)
- TEDx Talks. (octubre 9 de 2012). *Arte urbano para transformar: Boa Mistura at TEDxMadrid* [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gKRNLXghU94>
- United Nations. (junio 26 de 2019). *Stopping Hate Speech* [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=rnbcQT-b8ak>
- Valéry, P. (1992). Algunas reflexiones simples sobre el cuerpo [Apéndice] (pp. 395-406, vol. 2). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid, España: Taurus.

- Vals con Bashir. (2008). *Entrevista con el director*. Recuperado de <https://www.golem.es/valsconbashir/entrevista.php>
- Virilio, P., & Collins, G. (1994). *Bunker archeology*. New York: Princeton Architectural Press.
- Virilio, P., & Ewald, F. (1996). Velocidad, guerra y video: Paul Virilio entrevistado por François Ewald. *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, (4), 63-76.
- Virilio, P., & Giunta, A. (2001). *El procedimiento silencio / Paul Virilio, con una introducción de Andrea Giunta*. Buenos Aires: Paidós.
- Virilio, P., & Pernas Riaño, S. (2016). *La administración del miedo*. Madrid: Pasos perdidos.
- Waldo Emerson, R. (2014). *Naturaleza y otros escritos de juventud*: (ed.). Biblioteca Nueva. Recuperado de <https://elibro.net/es/lc/ugr/titulos/106747>
- Žižek, S., & Antón Fernández, A. J. (2009). *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.



# ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Beach, W. (1847). Método mejorado para descubrir enfermedades a través del sistema nervioso [Ilustración]. Recuperado de

<https://www.biodiversitylibrary.org/item/73171#page/142/mode/1up>

Fig.2 y 3. Alÿs, F. (2020). Prohibited Steps [Fotogramas]. Recuperado de

<https://francisalys.com/prohibited-steps/>

Fig. 4. Alÿs, F. (2016). Color Matching [Fotograma]. Recuperado de

<https://francisalys.com/color-matching/>

Fig. 5. Kahn, F. (1943). The depths of a wound [Ilustración]. Recuperado de

<http://www.codex99.com/anatomy/59.html>

Fig. 6. Neshat, S. (1999). Turbulent Series [Fotografía]. Recuperado de

<https://publicdelivery.org/shirin-neshat-the-rapture/>

Fig. 7. Neshat, S. (1998). Rapture [Fotograma]. Recuperado de

<http://www.fundacionrac.org/rac/shirin-neshat/>

Fig. 8. Baseman, A. (2022). Teddy bear with poignant repairs, c.1920 [Fotografía].

Recuperado de <http://blog.andrewbaseman.com/?cat=59>

Fig. 9. Studio Fludd. (2019). Poor Tools [Fotografía]. Recuperado de

<https://www.studiofludd.com/projects/poortools>

Fig. 10. Baseman, A. (2010). Staffordshire child's mug, c.1840 [Fotografía].

Recuperado de <http://blog.andrewbaseman.com/?p=1153>

Fig. 11, 12 y 13. Cárdenas, A. (2018). Motivo para la guerra I [Fotografías]. Archivo personal.

Fig. 14 y 15. Castro, J. (2018). Fragmentos – contramonumento [Fotografías].

Recuperado de <https://www.archdaily.cl/cl/919532/fragmentos-nil-contramonumento-granada-garces-arquitectos>

Fig. 16. Dix, O. (1924). Pferdekadaver (Cádaver de un caballo) - Der Krieg; (La Guerra) Lámina 5 [Aguafuerte]. Recuperado de

[https://searchthecollection.nga.gov.au/object/128587?\\_gl=1](https://searchthecollection.nga.gov.au/object/128587?_gl=1)

Fig. 17. Ferrari, L. (1982). Espiral [Heliografía]. Recuperado de <https://leonferrari.com.ar/heliografias/>

Fig. 18 y 19. Beuys, J. (1974). I Like America and America Likes Me [Fotografías]. Recuperado de <https://www.wikiart.org/en/joseph-beuys/i-like-america-and-america-likes-me>

Fig. 20. Jaar, A. (1994). Rwanda, Rwanda [Cartel]. Recuperado de <https://alfredojaar.net/projects/1994/the-rwanda-project/rwanda-rwanda/>

Fig. 21. Jaar, A. (1994). Signs of life [Fotografía]. Recuperado de <https://alfredojaar.net/projects/1994/the-rwanda-project/signs-of-life/>

Fig. 22 y 23. Jaar, A. (1997). The silence of Nduwayezu [Fotografías]. Recuperado de <https://alfredojaar.net/projects/1997/the-rwanda-project/the-silence-of-nduwayezu/>

Fig. 24. Jaar, A. (1996). Let there be light [Fotografía]. Recuperado de <https://alfredojaar.net/projects/1996/the-rwanda-project/let-there-be-light/>

Fig. 25. Jaar, A. (2000). Six seconds [Fotografía]. Recuperado de <https://alfredojaar.net/projects/2000/the-rwanda-project/six-seconds/>

Fig. 26. Maquiavelo, N. (1519 – 1520). Figure 5 [Dibujo]. Recuperado de <https://socks-studio.com/2018/08/10/plans-of-warfare-figures-from-niccolo-machiavellis-the-art-of-war/>

Fig. 27. Rankin, S. (s.d.). Embroidered Print [Pieza de arte]. Recuperado de <https://socks-studio.com/2011/03/27/uncharted-series-and-more-map-works-by-selflesh-shannon-rankin/>

Fig. 28. Lombardi, M. (1999). George W. Bush, Harken Energy y Jackson Stevens c. (Quinta version) [Estructura narrativa]. Recuperado de <https://socks-studio.com/2012/08/22/mark-lombardi/>

Fig. 29. Gascard, A. (1900). Le Pays de Tendre [Ilustración]. Recuperado de <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:3293716>

Fig. 30. Bruegel, P. (1567). The land of Cockaigne [Pintura]. Recuperado de <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/01G1P9YLkE>

- Fig. 31. Minjeong, A. (2007). Self-Portrait [Impresión digital]. Recuperado de [http://myartda.com/current/c\\_01.html](http://myartda.com/current/c_01.html)
- Fig. 32. Long, R. (2003). Making paddy-field chaff circle [Fotografía]. Recuperado de <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/makpaddy.html>
- Fig. 33. Long, R. (2004). The music of stones [Escultura]. Recuperado de <http://www.richardlong.org/Exhibitions/2011exhibitupgrades/music.html>
- Fig. 34. Alÿs, F. (2014). Pacing [Libro - Mapa de una acción]. Recuperado de <https://unamaquinalectoradecontexto.wordpress.com/2011/07/28/francis-aly-2/>
- Fig. 35. Dalloni, M. (1910). Carte géologique des Pyrénées de l'Aragon [Mapa]. Recuperado de <https://socks-studio.com/2012/10/10/the-territory-as-an-abstract-cartography/>
- Fig. 36. Tolman, B. (2017). Tour [Dibujo a tinta]. Recuperado de <https://www.tumblr.com/bentolman/155746488803/tour-another-new-piece-that-will-be-on-view>
- Fig. 37. Anisimova, S. (2023). "There could have been many warm evenings, talking's, delicious breakfasts, and tea in this kitchen" [Ilustración]. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/CnciKPLtaDS/?igshid=NzBmMjdZWRiYQ==>
- Fig. 38. Matar, R. (2006). Still Hanging [Fotografía]. Recuperado de <https://raniamatar.com/portfolio/what-remains/>
- Fig. 39. Matar, R. (2006). Light Bulb [Fotografía]. Recuperado de <https://raniamatar.com/portfolio/what-remains/>
- Fig. 40. McCullin, D. (2016). Looking forward to the valley of the tombs which Isis have destroyed [Fotografía]. Recuperado de <https://www.hauserwirth.com/ursula/26930-don-mccullin-stillness-life/>
- Fig. 41. Roemers, M. (1997-2009). United Kingdom. Airplane Shelter at US Air Force base [Fotografía]. Recuperado de <https://martinroemers.com/relicscoldwar/photos/#&gid=2&pid=51>
- Fig. 42. Roemers, M. (1997-2009). Letonia. Bunker in the Baltic Sea [Fotografía]. Recuperado de <https://martinroemers.com/relicscoldwar/photos/#&gid=2&pid=3>

Fig. 43. Roemers, M. (1997-2009). East Germany. Underground communications bunker of the National People's Army in the Baltic Sea [Fotografía]. Recuperado de <https://martinroemers.com/relicscoldwar/photos/#&gid=2&pid=15>

Fig. 44. Roemers, M. (2007-2012). Frederick Iennart Bentley (United Kingdom, 1924) [Fotografía]. Recuperado de <https://martinroemers.com/eyesofwar/photos/#&gid=2&pid=2>

Fig. 45. Bleda y Rosa. (1995). Calatañazor, en torno al año 1000 [Fotografía]. Recuperado de <https://www.bledayrosa.com/proyectos/-espana/>

Fig. 46. Bleda y Rosa. (2015). Reinohuelén, invierno austral de 1536 [Fotografía]. Recuperado de <https://www.bledayrosa.com/proyectos/-ultramar/>

Fig. 47. Bleda y Rosa. (1996). Covadonga, año 718 [Fotografía]. Recuperado de <https://www.bledayrosa.com/proyectos/-espana/>

Fig. 48. Bleda y Rosa. (1996). Puente de fierro, Villalar de los Comuneros, primavera de 1521 [Fotografía]. Recuperado de <https://www.bledayrosa.com/proyectos/-espana/>

Fig. 49. Klee, P. (1920). Ángelus Novus [Pintura]. Recuperado de <https://www.imj.org.il/en/collections/199799-0>

Fig. 50. Khedoori, T. (1995). Untitled (house) [Dibujo]. Recuperado de <https://www.davidzwiner.com/artworks/toba-khedoori-untitled-house--148d1>

Fig. 51. Szczęsny, J. (2012). Model 1:25 of the Keret House [Dibujo]. Recuperado de [https://www.szcz.com.pl/portfolio\\_page/keret-house/](https://www.szcz.com.pl/portfolio_page/keret-house/)

Fig. 52. (s.e.), (s.d.). Sin título [Fotografía]. Recuperado de <https://cargocollective.com/kerethouse>

Fig. 53. Warzecha, B. (s.d.). Primera noche [Fotografía]. Recuperado de <https://cargocollective.com/domkereta/Pierwsza-noc-Etgar-Keret-w-swoim-domu>

Fig. 54. Warzecha, B. (s.d.). Sin título [Fotografía]. Recuperado de [https://www.szcz.com.pl/portfolio\\_page/keret-house/](https://www.szcz.com.pl/portfolio_page/keret-house/)

- Fig. 55. Ogasawara, M. (2011). Stufen [Pintura]. Recuperado de <https://www.miwaogasawara.de/works/>
- Fig. 56. Schendel, M. (1965). Untitled from the series Escritas [Dibujo]. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/130851>
- Fig. 57. Holzer, J. (1983-85). Survival [Fotografía]. Recuperado de <https://projects.jennyholzer.com/plaques/cast-aluminum-/gallery#30>
- Fig. 58. Holzer, J. (1983-85). Survival [Fotografía]. Recuperado de <https://projects.jennyholzer.com/plaques/cast-aluminum-/gallery#31>
- Fig. 59. Holzer, J. (1980-82). Living [Fotografía]. Recuperado de <https://projects.jennyholzer.com/plaques/cast-bronze/gallery#53>
- Fig. 60. Holzer, J. (2018). It is guns [Fotografía]. Recuperado de <https://projects.jennyholzer.com/it-is-guns/new-york/gallery#9>
- Fig. 61. Boa Mistura. (2012). Luz Nas Velas [Fotografía]. Recuperado de <https://boamistura.com/en/project/luz-nas-vielas/>
- Fig. 62. Boa Mistura. (2018). El alma no tiene color [Fotografía]. Recuperado de <https://boamistura.com/en/project/el-alma-no-tiene-color/>
- Fig. 63. Boa Mistura. (2013). Al Karama [Fotografía]. Recuperado de <https://boamistura.com/en/project/al-karama/>
- Fig. 64. Boa Mistura. (2021). Seguimos luchando [Fotografía]. Recuperado de <https://boamistura.com/en/project/seguimos-luchando-2/>
- Fig. 65. Folman, A. (2008). Vals con Bashir [Fotograma]. Recuperado de <https://vimeo.com/334291938>
- Fig. 66. Folman, A. (2008). Vals con Bashir [Fotograma]. Recuperado de <https://vimeo.com/334291938>
- Fig. 67. Durero, A. (s.d.). The Siege of a Fortress [Xilografía]. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/387591>
- Fig. 68. Alÿs, F. (2004). The Green Line [Fotograma]. Recuperado de <https://francisalys.com/the-green-line/>

- Fig. 69 y 70. Alÿs, F. (2011). Reel-Unreel [Fotogramas]. Recuperado de <https://francisalys.com/reel-unreel/>
- Fig. 71. Lozano, A. (2009). Taxonomías Comparativas [Pieza de arte]. Recuperado de <https://asuncionlozano.com/portfolio/taxonomias/#lg=1&slide=7>
- Fig. 72. Fox, A. (2013-2014). Sands Treams - Tide Marks [Pieza de arte – Serie]. Recuperado de <https://www.alicefox.co.uk/tide-marks/>
- Fig. 73. Ogasawara, M. (2023). Broken Bowl [Pintura]. Recuperado de <https://www.miwaogasawara.de/works/>
- Fig. 74. Trouvelot, E. L. (1875-76). The great nebula in Orion [Cromolitografía]. Recuperado de <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47dd-e81c-a3d9-e040-e00a18064a99>
- Fig. 75. Hallé, F. (2019). Sophora Japonica [Ilustración]. Recuperado de <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5e691061601c902182ecd54a/115/trees>
- Fig. 76. Luxemburgo, R. (1915). Anémona de Jardín – Cuaderno XI” [Flores secas sobre papel]. Recuperado de <https://elmalpensante.com/articulo/4046/un-jardin-por-entregas>
- Fig. 77. Suto, Y. (2012). Okurayama [Dibujo]. Recuperado de <https://www.yukikosuto.com/works?lightbox=dataItem-jck1uhaw>
- Fig. 78. Attia, K. (2014-2018). Traditional Repair, Immaterial Injury [Fotografía]. Recuperado de <http://kaderattia.de/traditional-repair-immaterial-injury-2014-2018/>
- Fig. 79. Attia, K. (2018). Mirrors [Fotografía]. Recuperado de <http://kaderattia.de/mirrors-2018/>
- Fig. 80. Attia, K. (2013). The Repair’s Cosmogony [Fotografía]. Recuperado de <http://kaderattia.de/the-repairs-cosmogony-kw-berlin-2013/>
- Fig. 81. Attia, K. (2014). Culture, Another Nature Repaired [Fotografía]. Recuperado de <http://kaderattia.de/culture-another-nature-repaired/>

Fig. 82. Attia, K. (2011). Open your eyes [Fotografía]. Recuperado de <http://kaderattia.de/open-your-eyes/>

Fig. 83. Attia, K. (2013-2014). Continuum of Repair: The Light of Jacobs Ladder [Fotografía]. Recuperado de <http://kaderattia.de/continuum-of-repair-the-light-of-jacobs-ladder-whitechapel-gallery-london-2/>

Fig. 84. McCullin, D. (2008). A farm entrance near my house in Somerset [Fotografía]. Recuperado de <https://www.hauserwirth.com/ursula/26930-don-mccullin-stillness-life/>

Fig. 85. McCullin, D. (1964). Turkish woman mourning the death of her husband, Cyprus [Fotografía]. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mccullin-cyprus-ar01184>

Fig. 86. McCullin, D. (1980). Jean's hands [Fotografía]. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mccullin-jeans-hands-p13203>

Fig. 87. McCullin, D. (2000). The battlefields of the Somme, France [Fotografía]. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mccullin-the-battlefields-of-the-somme-france-p80136>

el martirio / la ceguera / la nostalgia / la horfandad /  
 turbulento / estripar / espeluznar / estremecer /  
 explosión / horrendo / **Horripilante** / desbordar  
 humillar / Imponibilidad / indecible / iniquidad /  
 lastimar / miserable / miedo / NO / mortecino /  
 morir / oscurecer / odiar / padecer / opresión /  
 oprobio / pervertir / pena / poder / presión / Tirano  
 punzar / quejido / quemar / **Represalia** /  
 preso / **Repugnar** / **sueñir** / **Separar** / vergüenza /  
 zozobra / Socorro / Tenebroso / Temblor / despiadado  
 Estremecer / Tragedia / usurpar / vacío / **cruel**  
 Trastornar / Tuerto / vano / violento / **perdición** /  
**Vergonzoso** / voraz / **Necio** / Maligno / **Acobardar** /  
**agredir** / atormentar / **Componer** / amputar /  
 congestión / cruel / desagradable / desalmado /  
**deformar** / dolor / engaño / empujar / Ira /  
 Escasez / extrañar / **Gitur** / **Horrendo** /  
**Horripilante** / infortunio / maldecir / inhibir /  
 emigrar / **Ambición** / Joder / mentira / **Unchir**  
 miserable / **Morir** / **pánico** / perseguir / prohibir /  
 quejido / provocar / Cuera / conmoción / **olvido** / **explorar**  
**indiferencia** / Abandonar / sufrir / soledad /  
**Tachar** / **Terrorismo** / opacar / atormentar /  
 Traición / Tempestuoso / **Turbación** / exilio / **anchur**  
 vano / violento / **estripar** / **Ruina** / **callar** / **desedir**  
**llorar** / el duelo / la ausencia / lo bárbaro /  
 La culpa / **Abatir** / **Malvado** / **Desprecio** / **Lo patético**  
 la conmoción / **quitar** / **performar** / lo atroz /  
 ofuscar / oprobio / inhibir / extorsión / atormentar  
**expulsión** / **doblegar** / **desampurar** / **Miseria** /  
**cohibir** / basura / asustar / temblar / **Tortura** /  
**pisotear** / **Dañar** / **destruir** / descomponer /  
**manchar** / vulnerar / envenenar / **lacrar** / cruel  
 acribillar / cortar / Separar / **Brutal** / **Atroz** /  
**mortal** / sanguinario / **tiránico** / macabro / **bala**  
**destruir** / matanza / **Caos** / **escabroso** / emergencia  
**Subyugar** / **opasar** / **torturar** / **sevicia** /  
**Horrible** / podrido / **Terrible** / **embestir** / **vidar** /  
 provocar / **devorar** / **rasgar** / desgarrar / romper /  
**abrasar** / **desmembrar** / **arruinar** / culpar / **punzar** /

implacable /  
 nauseabundo /  
 obligar /  
 veprimiv /  
 Atentar /  
 agitar /  
 avremeter /  
 agredir /

- Y mi canal se convirtió en un río, y mi río se convirtió en un mar -

