

LA HUELLA DE LA VIOLENCIA EN LOS CUERPOS  
(DESCONTEXTUALIZACIÓN DE LO CORPÓREO EN LA PINTURA)

JIMMY ALEXANDER MÉNDEZ HOYOS

UNIVERSIDAD DEL CAUCA  
FACULTAD DE ARTES  
PROGRAMA DE ARTES PLÁSTICAS  
POPAYÁN 2014

LA HUELLA DE LA VIOLENCIA EN LOS CUERPOS  
(DESCONTEXTUALIZACIÓN DE LO CORPÓREO EN LA PINTURA)

ESCRITO POR:

JIMMY ALEXANDER MÉNDEZ HOYOS

DIRIGIDO POR:

GUILLERMO MARÍN RICO

UNIVERSIDAD DEL CAUCA

FACULTAD DE ARTES

PROGRAMA DE ARTES PLÁSTICAS

POPAYÁN 2014

## CONTENIDO

	Página
1 - Introducción.....	1
2 - Los colores y el llamado de la violencia.....	6
3 - Exceso de carne, corrupción y huella de la violencia para la inmortalidad de los cuerpos.....	15
4 - Descontextualización de lo corpóreo para una pintura contemporánea	20
4.1 - Cadáveres y cuerpos moribundos como infinidad de sentido.....	20
4.2 – Signo y corrupción.....	23
4.3 - Con o sin escena (Pornográfico y obsceno).....	25
4.4 - Descontextualización corpórea.....	27
4.5 - Cuerpos barrocos.....	30
5 - Conclusión.....	34
6 – Propuesta de montaje.....	35
7- Bibliografía.....	37







## INTRODUCCIÓN

Desde tiempos inmemoriales el hombre ha tenido un interés por su cuerpo, desde sus orígenes ha sentido la necesidad de representarlo, empezando por la ancestral *Venus de Hohle Fels* de aproximadamente 40000 años de antigüedad, o la hermosa *Venus de Willendorf* con rasgos sexuales y estéticos más marcados que la anterior, hasta los incontables pintores y escultores contemporáneos que toman al cuerpo como tema principal en sus propuestas artísticas. Las diferentes culturas han tenido una relación con el cuerpo dependiendo de diferentes factores, en la que se puede determinar qué lugar tiene en los distintos círculos sociales donde es imaginado y representado. De igual manera, la idea de cuerpo en toda la historia de la humanidad se ha tomado desde diversos campos conceptuales: filosóficos, artísticos, científicos, esotéricos... tanto así, que, como en nuestro contexto social, el cuerpo como idea, la percepción y manipulación de lo que está vivo, ha llegado a verse trastornado por el uso organizado de la violencia. Vivimos en un país violento en el que, desde 1920 hasta la actualidad, las oleadas de violencia han causado terror en todo el territorio nacional. En este punto hay que considerar también que los métodos para ejercer la violencia cambian con el tiempo y con ello la relación entre violencia y muerte. Se puede pensar que dado el caso, ya no se trata sólo de asesinar, sino de dejar una huella en el cuerpo de la víctima, se trata de desfigurar el cuerpo humano, mutilándolo, quemándolo, marcándolo para dar un mensaje de violencia permanente que sin duda causa horror en el espectador, y de alguna manera, también descontextualiza la idea del cuerpo *natura*; esas huellas que se dejan en los cuerpos sobrevivientes como también en los asesinados, descontextualiza la idea de cuerpo, perturba su relación con la vida ya marcada, redefinida por la violencia, y convierte al cadáver como tal en un símbolo de temor ante el

espectador, pero de temor por la vida trastocada por la violencia. La base de esta propuesta pictórica es justamente esta: la violencia que hay en los cuerpos vivos como en los cadáveres fragmentados en masas de carne revueltas en exceso, esa huella violenta en lo corpóreo es lo que se presenta en esta propuesta plástica. Sin embargo, hay que decir que, aunque las pinturas que proponemos están pensadas y desarrolladas a partir de casos reales de cuerpos violentados, nunca se ha pretendido mostrar en ellas una realidad específica como generalmente se presentan las escenas de muertos en el campo periodístico. No hay en estas pinturas una intención documental al modo de la crónica periodística, no son pinturas relato que puedan ser determinadas y enmarcadas por hechos específicos. Más bien se trató en cuanto al tema y el estilo, de la adhesión al campo de la pintura contemporánea en la cual se muestra la representación ambigua de algo real a partir del artificio plástico que pone en acción la perspectiva singular del artista, en el sentido de que, en ellas se descontextualiza y reconfigura la idea del cuerpo *natura*; las pinturas están ligadas a la abstracción y expresionismo como método y perspectiva para mostrar el cuerpo violentado.

Por otro lado, pareciera que la violencia sobre los cuerpos ha tocado todos los medios de expresión y/o campos de pensamiento. La mutilación de cuerpos se muestra hasta en el ámbito religioso. Incontables pinturas y representaciones de mutilaciones, huellas de violencia en el cuerpo han aparecido a través de la iconografía católica como una rara relación entre la fe, la espiritualidad y el dolor. Se suele pensar entre los hombres entregados a la divinidad que cuanto más dolor, mortificación, y flagelación del cuerpo, hay o existe un mayor éxtasis religioso con el que se busca una suerte de superioridad espiritual. Es así como se toma la experiencia del mártir, como bien se ha representado en la pintura el tránsito sacrificial hacia la muerte de cada uno de los apóstoles discípulos de Cristo, expuestas en nuestro Museo de Arte Religioso. El espectador de estas obras podría llegar a pensar que el martirio puede ser el camino para alcanzar un lugar en el Cielo, y no estaría muy lejos de la verdad, pues según Bataille, el sacrificio conlleva, en la muerte de un ser discontinuo, como lo es todo mortal, a la discontinuidad de éste en la



muerte, y esta discontinuidad es el espacio de lo ilimitado, lo considerado divino.<sup>1</sup> Cual fuese el objeto o propósito de la flagelación del cuerpo en el ámbito religioso, pasando por la impresión artística, podríamos decir que habría en ello una tendencia a presentarlo agredido, sufriente, mutilado, fragmentado en la persona de un Santo. Claros ejemplos son, a nuestro juicio, *El martirio de Santa Bárbara* de Baltasar Vargas de Figueroa (1659), obra que nos muestra la escena en la que Santa Bárbara esté de rodillas, con un seno mutilado a espera de ser ejecutada, pero con una extraña expresión de satisfacción en el rostro. Muestra entonces Santa Barbará una expresión clara de éxtasis, como si estuviera plenamente consciente de que el dolor la está redimiendo, y, en consecuencia, su espíritu tras el martirio logrará alcanzar el Cielo. Aun más extraña es la escultura en madera de Santa Bárbara de Pedro Laboria del siglo XVII, ésta muestra a la Santa sumida en un éxtasis mortífero casi sexual. Georges Bataille plantea en su libro, *El erotismo*, una relación muy estrecha entre el erotismo y la muerte establecida por la violencia en la experiencia religiosa tipo sacrificial que califica de *experiencia interior*. “Hay, como consecuencia de la muerte violenta, una ruptura de la discontinuidad de un ser; lo que subsiste y que, en el silencio que cae, experimentan los espíritus ansiosos, es la continuidad del ser, a la cual se devuelve a la víctima. Sólo una muerte espectacular, operada en las condiciones determinadas por la gravedad y la colectividad de la religión, es susceptible de revelar lo que habitualmente se escapa a nuestra atención”.<sup>2</sup> Como se dijo antes, Santa Bárbara sólo es un ejemplo de las numerosas representaciones artísticas de cuerpos mutilados en la iconografía y el arte religiosos; esa extraña preferencia por los cuerpos fragmentados o mutilados. Del mismo modo encontramos a Santa Lucía y sus ojos, o la mano de Santa Teresa.

Ahora bien, la violencia en relación al cuerpo obviamente no ha estado ausente en la situación de conflicto en nuestro país. La violencia en Colombia, más o menos desde los años cuarenta fue alimentada por la guerra política y

---

<sup>1</sup> Cfr. Georges Bataille, *El Erotismo*, Tusquets Editores, colección Fábula, Barcelona, 2007, p. 95

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 27

territorial entre liberales y conservadores. Los artistas colombianos desarrollaron un claro interés por la violencia ligada al conflicto, y conforme a este interés, otro sobre el cuerpo; pero no porque estuvieran interesados en el cuerpo como tal, sino por la clara vinculación entre cuerpo y violencia en la guerra librada desde entonces hasta los años noventa, incluso hasta el día de hoy, o por lo menos, de esta manera se explica en el libro *Arte y violencia en Colombia; desde 1948*:

“Obregón, Ospina, Grau y Jaramillo constituyeron el núcleo original de los artistas colombianos que desde entonces han plasmado el tema de la violencia, tema que novelistas y cuentistas, por la morbosidad propia del oficio literario, tardarían en relatar literalmente, y que el cine, el teatro no pudieron tratar sino cuando se dieron las condiciones que lo posibilitaron. Y no es que no hubiera cine y teatro en la Colombia de 1948, pero hay que admitir que su desarrollo era precario, sus concepciones obsoletas. Por lo mismo no fue sino en los sesenta y setenta, cuando la situación había evolucionado de manera sustancial, que la violencia pasó a ser uno de los temas que abordaron los dramaturgos y directores de teatro, guionistas y realizadores cinematográficos. Entre tanto, reflejando la situación con una profundidad que es de admirar, los artistas reaccionaron con presteza cada vez que un acontecimiento de violencia política los golpeo como hombres o mujeres sensibles y como ciudadanos alertas, abordando el delicado asunto según sus etapas”.<sup>3</sup>

Hacia 1958 Alejandro Obregón empieza a desarrollar una serie de pinturas que muestran con crudeza la agresividad y violencia de la sociedad colombiana. Pinta entonces masacres, genocidios y estudiantes muertos, muchos de estos cuerpos están sólo por partes, como si Obregón estuviera oscuramente apasionado por la fragmentación del cuerpo; muestra una inclinación por las huellas que deja la violencia en los cuerpos humanos, un interés por las masas de carne reunidas sin vida. Por otro lado, encontramos a Miguel Ángel Rojas, quien toma el cuerpo fragmentado como un cuerpo legible

---

<sup>3</sup> Gloria Zea, *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, Norma, Bogotá, 1999, p. 9

de violencia, claramente explícito en su obra *El David*, donde nos muestra un cuerpo mutilado, un cuerpo que tiene una huella causada por la violencia.

El arte se ha encargado de inmortalizar las huellas de la violencia, casi, y aparentemente, del mismo modo como la haría una filosofía de la violencia que la toma como núcleo de la historia, como lo era el pensamiento de Sartre.<sup>4</sup> Por otro lado, Michel Foucault sostiene una perspectiva histórica del cuerpo, en *El nacimiento de la clínica*, plantea que el cuerpo pertenece a la historia y que la historia destruye al cuerpo. Sea cual sea la marca que se le deja al cuerpo, éste pasa a ser un mapa de discursos legibles, una huella que se puede seguir y se puede leer.<sup>5</sup> Sea la violencia consecuencia histórica de la guerra interminable, o bien, como construcción histórica de los cuerpos, su efecto psicosocial no pasa desapercibido como tampoco las consecuencias para el concepto de lo que sería un cuerpo.

Esta propuesta plástica es un trabajo pictórico que conserva la fuerza de la violencia; muestra la violencia no tomándola en sí misma, sino por sus efectos, por los resultados de la violencia en los cuerpos, cualquiera sea el contexto en el cual ésta se origina; todo esto desarrollado dentro de la perspectiva contemporánea abstracta y expresionista.

---

<sup>4</sup> Ver el ensayo de Anibal Romero, *Sartre y la filosofía de la violencia*, 1999 (disponible on-line en: <http://anibalromero.net/Sartre.pdf>)

<sup>5</sup> Ver, Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica*, una arqueología de la mirada, Siglo XXI, México, 2001.

## LOS COLORES Y EL LLAMADO DE LA VIOLENCIA

El arte, expresión humana en la cual las emociones más intensas se entrecruzan para dar lugar a formas tan variadas, reflejos de la impresión que antes que la naturaleza misma, causan los mismos actos del hombre en relación a la naturaleza. Quizás la violencia sea la expresión más natural e inmediata del hombre en momentos de zozobra, dificultad, peligro y amenaza, y quizás la violencia se encuentre en el corazón mismo de la expresión artística aunque no se trate de ésta como tema a representar, sino más bien como potencia.

“El impacto de la violencia en la cultura es tan antiguo como la expresividad humana. El arte rupestre abunda en escenas de caza, pero también de batallas intertribales. En los albores de la civilización, pintar o cantar batallas tenía el sentido de celebrar victorias y loar guerreros. Esta concepción se capta al leer *La Ilíada* de Homero pero también al mirar algunos relieves murales de culturas tan diversas como son la sumeria y la persa, la egipcia y la griega, reflejos de la euforia propia del que ha salido vencedor en una gesta. Tan universal es esta actitud que de este lado del mundo, en el continente americano, el fragor de la batalla es el motivo de admiradas pinturas murales de Banampak y Chichen Itza”.<sup>6</sup>

En las artes, los artistas no solamente han dejado ver sus impresiones de la realidad, sus sentimientos y habilidades, también cumplieron sin quererlo el trabajo de mostrar la historia de la humanidad y la forma en que se entendía el mundo en su momento. Desde hace algunos siglos atrás al nuestro pareciera que los artistas han demostrado un alto interés por las guerras y sus secuelas, es decir, por las formas más radicales de la violencia. En 1808 en Madrid, Goya

---

<sup>6</sup> Gloria Zea: *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, Grupo editorial Norma, Bogotá, 1999, pág.12

pinta *La lucha contra los mamelucos*, pintura en la cual nos presenta una turbia escena de batalla; uno puede pensar que hay en ello, detrás del óleo un interés por mostrar con toda su sensibilidad lo que sucedía en el momento: la invasión napoleónica a España y su inconformismo por las víctimas violentadas de la invasión. Por otro lado, en esta pintura Goya muestra interés por la realidad de la posición de los cuerpos, el movimiento y la constante presencia de la muerte. No una muerte disfrazada o simbólica, por el contrario, muestra la muerte real de algunas personas de la época. Las figuras humanas sobresalen al frente, a vivo color, mientras detrás se alzan las edificaciones opacas y difusas. En algunas pinturas de Goya en las que la violencia es el principal actor, el artista parece tomar al cuerpo humano como elemento fundamental para (re)presentar una alegoría de la muerte. Posiblemente, sucedió así, porque en algunos casos los cuerpos que han sido alterados por la violencia tienden a simbolizarla, y tal vez, porque el interés de Goya pasaba por el testimonio de un acontecimiento histórico en el que la guerra es protagonista.

Los cuerpos humanos con su movimiento, gestualidad y violencia, muestran el interés que el artista tenía por las muertes y guerras. Las guerras han dejado huellas escabrosas en la humanidad, y los artistas generalmente van a estar presentes para inmortalizar su esencia; al igual que Goya, otros artistas se vieron seducidos por lo enigmático de la guerra, sus causas y sus consecuencias. El interés que presta el artista en general por las secuelas de la guerra y la violencia campal que ésta acarrea tiende a ser una constante; y Goya, como tal, no fue ajeno a las tendencias de vanguardia.

Al igual que Goya, pero en diferente época, Picasso en 1937 inmortalizó las atrocidades de la guerra en una dramática pintura llamada *El Guernica*. Con una sensibilidad extrema, y conmovido por el exceso de violencia que acarrea la guerra, Picasso realiza tan magna obra de arte. En *El Guernica* encontramos reflejada la sensibilidad extraordinaria del artista; Picasso demuestra con plenitud el conocimiento estético que requiere hacer sentir al observador un dramatismo de amplias proporciones, llevándolo a verse envuelto en un sentimiento de compasión por el violentado, por la escena representada, y

aunque Picasso utiliza una abstracción simbólica nueva en la pintura para la época, *El Guernica* hace sentir al espectador que está sucediendo una guerra, es decir, en ella se percibe el movimiento y la múltiple perspectiva que sugiere los diversos cambios de posición que puede se tomar frente a ella, y sobre todo la angustia de los cuerpos. *El Guernica* “huele” ha muerte y dolor. La angustia de las víctimas de la guerra es evidente en esta pintura, en la cual, por medio del dramatismo de las formas y los tonos sombríos de la composición, es alcanzable la crueldad del victimario. Al igual que para Goya y Picasso, tiempo después, artistas latinoamericanos han sido inevitablemente sensibles a las consecuencias de la guerra en su propio contexto, tanto como para hacer de la violencia vivida, de manera directa o indirecta, parte importante de su obra.



Los mamelucos, Francisco de Goya, 1814, Oleo sobre lienzo, 268 cm x 347 cm, Madrid, España.



El Guernica, Pablo Picasso, 1937, Oleo sobre lienzo, 349,3 cm x 77,6 cm, Madrid, España.

En Colombia en 1948 fue asesinado el jefe liberal Jorge Eliecer Gaitán, en la ciudad de Santa Fe de Bogotá, por la diferencia ideológica y el poder que buscaban los partidos políticos de la época. Este suceso doloroso para la historia política del país desencadenó una irremediable apoteosis de violencia que ha teñido de sangre la sociedad colombiana a lo largo de la historia nacional. Las capitales de la Colombia del 1948 terminaron en quema de edificios gubernamentales y casas del Estado, además de que en Bogotá cientos de personas se vieron involucrados en la toma del palacio de Nariño por la fuerza, encontrándose en un enfrentamiento sin precedentes con el ejército nacional, terminando en la masacre de cientos de ciudadanos inocentes.

Los artistas han tenido la necesidad de inmortalizar los sucesos que se desarrollan en su círculo social, disputas que se gestan en las disputas ideológicas que dividen y caracterizan el panorama político; en Colombia los que fueron testigos del lamentable acontecimiento del Palacio de Nariño no se negaron a la tarea de representar lo sucedido. Un habilidoso pintor que para



entonces era muy joven fue Alejandro Obregón, quien transformó el resultado del cruento enfrentamiento entre civiles y ejército en una obra de arte. La pintura *Masacre 10 de abril* nos muestra la crueldad de los sucesos acontecidos aquel día. Lo que revela Obregón en la pintura, aunque parezca exagerado, no es más que la verdad de tan difícil situación. En la imagen aparece un niño moribundo aferrándose al cuerpo frío y muerto de quien parece ser su madre. Además, a su alrededor se encuentran una serie de cuerpos en agonía distribuidos de forma irregular, cuerpos en lamento, débiles, sufrientes en la desnudez, como en el tránsito de la vida a la inevitable muerte. El color, los tonos son muy marcados, acordes a la escena. La obra de Obregón más que presentarnos lo sucedido en los 9 y 10 de abril, nos muestra, por medio de la representación de cuerpos violentados, la infortunada realidad de un país, el dolor de una sociedad envuelta en una atmósfera de muerte.



Masacre 10 de abril, Alejandro Obregón, 1948, Oleo sobre tela, 65 cm x 120 cm, Bogotá, Colombia.



Así mismo, Obregón, después de estos sucesos en sus obras posteriores desarrolló una fascinación por los cuerpos fragmentados y mutilados. Casi una década después encontramos un Obregón con un despliegue artístico maduro, y como muchos artistas demuestra una predilección más profunda por la forma del cuerpo violentado. Pinta entonces masacres, genocidios y estudiantes muertos; muchos de estos cuerpos humanos están sólo por partes, como si fuese de mucha importancia presentar la fragmentación del cuerpo, en cuerpo en pedazos, incompleto. Esta representación nos arroja lejos de la idea del cuerpo, del cuerpo como organismo vivo y nos sumerge en el cadáver, en la carne anónima, en la huella de la muerte. El interés por las huellas de la violencia es claro, pero al mismo tiempo es un reconocimiento de lo vivo como pasado, transformado por la violencia en extremo.

En 1956 bajo el poder y la dictadura del general Rojas Pinilla. Unos estudiantes marchaban para conmemorar la muerte de un alumno, encontrándose finalmente con su propia muerte. En esos días, Obregón en relación a ese suceso pinta una obra titulada *Estudiante muerto (Velorio)*. Pintura que nos muestra una conmovedora imagen cargada de sentido mortal, en la cual yace muerto el estudiante en una mesa como si fuese un bodegón del barroco holandés, rodeado de frutas, botellas, copas y flores, casi desde un orden ritual. Es la forma del sacrificio, la muerte de un inocente. Obregón capta la imagen del mártir en el suceso del estudiante, ofrecido como animal al sacrificio; y con esto lo carga de cierto sentido divino, si hemos de estar de acuerdo con Bataille, en que el animal sacrificado —tal como lo fue para los primeros hombres— es siempre un ser sagrado.<sup>7</sup> Nuevamente, el color es fundamental, la intensidad de los tonos (sobre todo el rojo) implica la melancólica escena y la carga violenta de la muerte del estudiante. Es así como ha de entenderse este aspecto de la obra de Obregón y no como simple interés morboso por la muerte.

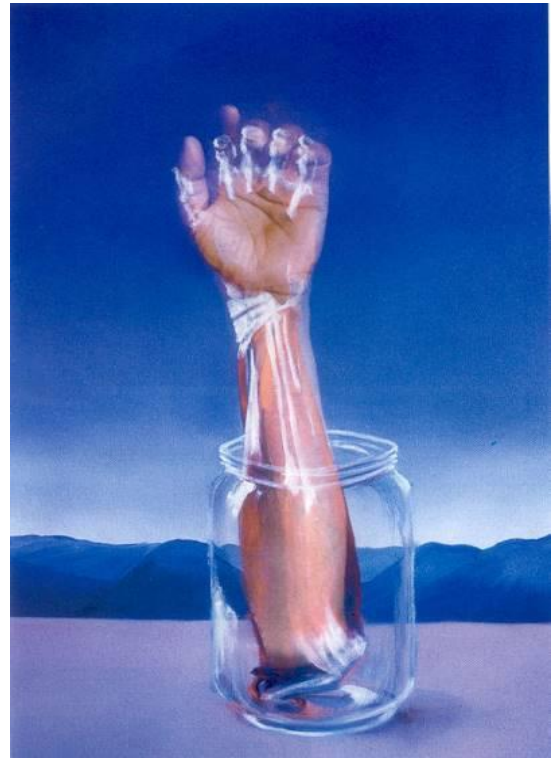
---

<sup>7</sup> Cfr. Georges Bataille, *Op. cit.*, p. 87



Estudiante muerto (velorio) Alejandro Obregón, 1956, Oleo sobre lienzo, 100 cm x 200 cm, Washington D.C Estados Unidos

Resulta interesante ver como Obregón toma la descontextualización del cuerpo para presentar la muerte misma. Pero no sólo Obregón se interesó por esta forma de ver el cuerpo, que parece ir de la mano con su estilo abstracto. Otros artista de la época, Norman Mejía en 1965, pinta un óleo sobre tela llamado *La horrible mujer castigadora*; pintura que muestra un cuerpo fragmentado, difuso y demacrado, utilizado para simbolizar la estremecedora visión de una Colombia violenta y violentada. Pero, si Obregón, Mejía y otros artistas de la época se interesaron por la abstracción de los cuerpos y sus heridas, más adelante en 1997 Alberto Baraya desarrolló una mirada más allá de la mutilación y la violencia en el arte.



La horrible mujer castigadora, Norman Mejía, 1965 y Brazo enfrascado, Alberto Baraya, 1997, Oleo sobre tela, 204 cm x 147 cm, Fotomontaje cibacrom 40 cm x 27 cm, Bogotá, Colombia.

A nuestro juicio, Baraya empieza a plantear que la violencia causada en los cuerpos humanos de las víctimas tiene una finalidad estética. De esta forma lo explica el libro *Arte y violencia en Colombia*; “Alberto Baraya estudioso deduce que tales muertes y mutilaciones tenían finalidades estéticas y que se ejecutaban para llenar el gozo a los violentos, que a veces practicaban el deporte de arrastrar al rival vencido entre las patas de una montura”.<sup>8</sup> Adelantándose un poco a lo que más tarde ampliaría José Alejandro Restrepo en su libro *Cuerpo gramática*, libro en el cual Restrepo relaciona la violencia con lo estético. Baraya entonces lleva a la fragmentación de los cuerpos, a la mutilación y descontextualización de los mismos, a lo explícito de la mirada en su obra *Brazo enfrascado* de 1997, es decir, lo vierte sobre el carácter morboso y simbólico de la violencia para el espectador común habituado a la catástrofe en la vida diaria. Hay una suerte de insensibilidad en la estética de la violencia

---

<sup>8</sup> Gloria Zea, *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, Bogotá, Grupo editorial Norma, pág. 52

en relación al cuerpo flagelado, desaparecido, vuelto objeto. En la obra mencionada el artista nos presenta una extremidad cuyo cuerpo es desconocido, ausente, como una pieza de colección. Un brazo mutilado y colocado en un vaso como si se tratara de una flor. Baraya mezcla la representación de lo vivo (una flor), con un fragmento de muerte (brazo de un cadáver); aquí la descontextualización de la idea de cuerpo es literal, el cuerpo, o lo que vendría a representar al cuerpo, un brazo cercenado pasa al lugar metafórico de algo vivo, toma su lugar, lo violenta, lo sustituye, robando su sentido. Hay en ello una relación directa entre naturaleza viva y naturaleza muerta, tal vez queriendo exponer la vinculación casi natural de un país con la violencia, o mejor, la muerte sumergida en la cotidianidad, en la vida diaria de nuestros ciudadanos.

Como es evidente, la fascinación por la violencia en nuestro país ha dado un giro en la impresión de los artistas nacionales, se ha infiltrado en el imaginario de las concepciones estéticas, hasta el punto en que se podría establecer una categoría para agotar sus alcances. Después de Obregón, la evolución de la mirada hacia el cuerpo humano como destino de la violencia sigue siendo un tema para los artistas contemporáneos o por lo menos así parece ser, si miramos la obra de Miguel Ángel Rojas, *El David*.

## EXCESO DE CARNE, CORRUPCIÓN Y HUELLA DE LA VIOLENCIA PARA LA INMORTALIDAD DE LOS CUERPOS.

Algunos han identificado la violencia como el motor de la historia. Heráclito decía que la historia de la humanidad la escriben las guerras. Walter Benjamín en su escrito *Para una crítica de la violencia*, sostenía que la violencia ha sido fundadora y conservadora del derecho y del poder. Benjamín también decía que difícilmente podría encontrarse una cultura que no tenga oscuros antecedentes de violencia.<sup>9</sup> Aunque hablar de violencia es casi como invocar el dolor, la muerte y el caos, también es un fenómeno social que ha hecho transmutar constantemente la manera en que se concibe la vida, las relaciones entre los hombres y la forma en que se mira el cuerpo humano. La violencia, ya lo mencionamos antes, ha penetrado en muchos campos del haber y el saber humano, entre estos, las artes. Quizás en ese sentido es que Benjamín, afirma que la violencia ha evolucionado mecánicamente, hasta el punto que la misma ha sido eje fundamental para la creación artística.<sup>10</sup> Como ya lo hemos visto, incontables obras de arte han representado las barbaries de la violencia y sus efectos en los cuerpos humanos. Pero más que plasmar la historia violenta del hombre, con ello, los artistas han retratado la transformación de la idea del cuerpo, del sentido de la muerte en la vida. Pintores, fotógrafos, escultores se han sumergido a fondo en esta idea, de manera consciente o inconsciente; como la representación de *Salome con la cabeza del Bautista* de Carlo Dolci 1665, hasta las fotografías de Joel Peter Witkin, centenares de artistas más se han contagiado por el misterio que encierra la muerte avanzando lentamente en la corrupción de los cuerpos, o su

---

<sup>9</sup> Ver, Walter Benjamin, "Para una crítica de la violencia", en *Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 2001

<sup>10</sup> Ver, Walter Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia", en *Ensayos escogidos*, México, Ediciones Coyoacán, 1999

simple alumbramiento amenazante en una herida violenta. La marca que ha dejado la violencia en lo corpóreo permite a la muerte asomarse, aunque sea levemente. Tal vez el interés por la descontextualización de los cuerpos se deba al carácter abyecto que menciona Jean Luc Nancy en *Corpus*:

“todo cuerpo violentado tiende a ser abyecto, por ende sucede y luego atrapa, Oscila entre la atracción y el rechazo permanente, pues es el reflejo de nosotros mismos, el miedo a lo que somos por dentro es lo que hace la fascinación por lo abyecto. No sólo lo abyecto es transgresor y perturbador, también ejerce una función reguladora dentro de la sociedad purga, limpia y hace catarsis”.<sup>11</sup>

Es similar a lo que dice Bataille del objeto del deseo como el horror que atrae y repugna a la vez. De acuerdo con Nancy, lo capturado por los artistas en los cuerpos violentados es lo que permite al observador cierta catarsis como efecto sensible gracias a la destreza artística; se trataría de una suerte de correspondencia en la sensibilidad, del uno al otro por medio de la obra. Lo abyecto es lo ruin, lo cruel bajo la forma de la carne expuesta, la corrupción de los cuerpos fragmentados, el tránsito de la vida a la muerte, la presencia de la muerte en el cadáver. Los cuerpos transgredidos por la violencia fascinan, en la corrupción y la fragmentación todo cuerpo sin vida tiene un mismo aspecto, alcanza un carácter universal, no se distingue entre humano y animal. Rembrandt, quien a pesar de no pintar un cuerpo humano descuartizado, pinta un *Buey desollado* en 1655, y con ello ofrece la corrupción, el aspecto universal en el que cae todo cuerpo que ya no es un cuerpo en tanto que no está vivo, no posee su forma completa, y por el contrario, es la carne universal de la corrupción, de lo ruin e impactante de la muerte; por las texturas de la carne piel y grasa es palpable el movimiento silenciosos de la corrupción, es decir, en esta obra la podredumbre avanza tranquila como el tiempo.

---

<sup>11</sup> Jean Luc Nancy, *Corpus*, Madrid, Arenas libros, 2003, p. 63

De manera análoga, Paul Cezanne, seguramente influenciado por Rembrandt, después de visitar el museo del Louvre pinta *Pan y pierna de cordero*. La similitud en la composición es innegable, como también la idea que transmiten.

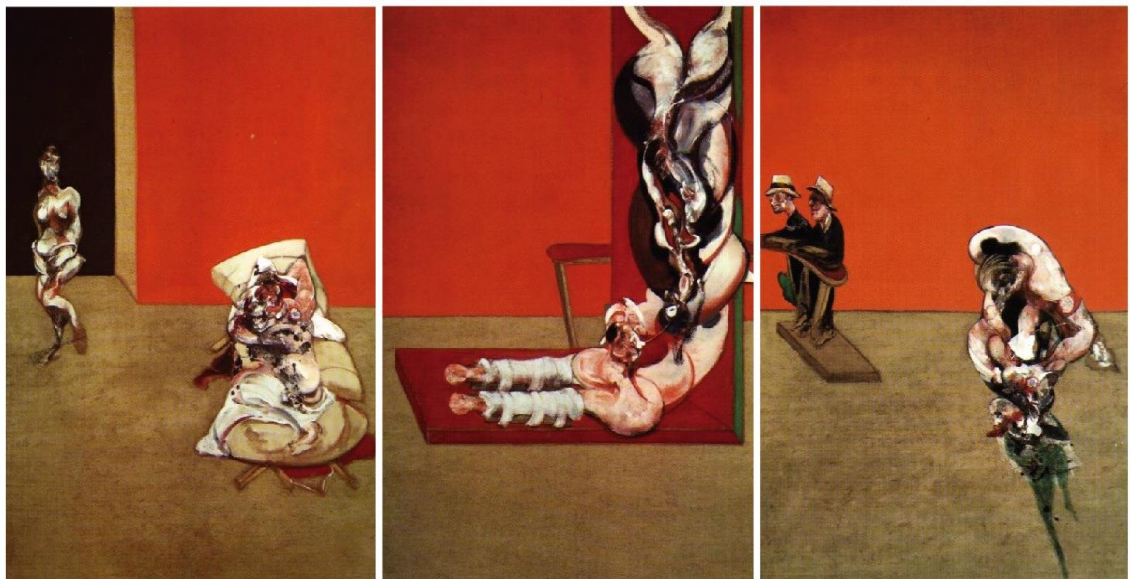


(Izquierda) Buey desollado, Rembrandt, 1655, Oleo sobre madera, 94 cm x 69 cm, Zurich Suiza  
(Derecha) Pan y pierna de cordero, Paul Cezanne, Oleo sobre lienzo, 27 cm x 35 cm, Paris  
Francia

La curiosidad, la atracción y la fascinación por lo que somos por dentro, carne, grasa, huesos y sangre, está más allá de un orden estético, es por mucho un sentimiento involuntario. Levi Strauss dice que la fascinación por lo crudo, lo explícito, es una forma sintomática de la necesidad apremiante de salir de sí, por medio de lo que somos adentro, pues es la parte real que no conocemos y queremos conocer. Esto es precisamente lo que pinta el artista inglés, Francis Bacon, quien utiliza la exposición de la carne, el cuerpo desnudo para plasmar con violencia en sus cuadros los temores de su siglo y las tragedias de su vida. Los excesos de piel en la obra de Bacon, más que mostrar la piel como tal, busca la relación simbólica entre la muerte y la sexualidad. En su obra los colores intensos como en la *crucifixión*, el rojo limpio y vivo, y los tonos tierra realzan la importancia de la carne, de lo vivo y



moribundo, al mismo tiempo una suerte de aislamiento, un secreto. Los espacios en donde están estos cuerpos dejan ver que se trata de una situación privada, muy íntima, una soledad erótica y angustiante. Tal vez tenga relación con su experiencia durante la segunda guerra mundial y con su homosexualidad. Bacon fue el maestro que mostró los efectos del sufrimiento interior en el cuerpo, elaboró una puesta en escena completamente carnal, erótica, de lo nostálgico y melancólico. Este artista le dio vuelta al cuerpo de adentro hacia afuera casi como lo dice Julia Kristeva en *Poderes de la perversión*. El cuerpo humano es transgredido en la medida en que se le da vuelta como un guante, queda las tripas al aire. El cuerpo se auto expulsa en un reflejo auto inmunitario, y los humanos estamos en necesidad de observar tal fenómeno.<sup>12</sup>



Crucifixión, Francis Bacon, 1965, Oleo sobre tela, 197.5 cm x 147 cm, Múnich Alemania.

Ahora bien, con Bacon, la violencia de la intimidad ha transgredido el cuerpo y ha hecho que miremos la carne y el cuerpo humano como un espejo de nuestro interior. Sin embargo, hay que decir que los cuerpos abyectos,

---

<sup>12</sup> Ver, Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 1988



mutilados y descontextualizados también pueden ser interpretados. Las heridas en corrupción y abiertas pueden llegar a ser legibles en diversos sentidos. Georges Didi plantea que un cuerpo que muestra mucha carne es un cuerpo que se lee más como una imagen llena de símbolos, que como carne misma. Abrirse y disponerse, presentarse abierta hace de la carne una imagen de múltiples sentidos por su ambigüedad, que lo que realmente es. Bacon nos muestra, con la exposición de piel, cuerpos desnudos y heridos las heridas del interior, las psicológicas, por lo tanto sus obras son una invitación a interpretar esas heridas que, si bien son psicológicas, pasan inevitablemente por el cuerpo. El cuerpo, una herida, es legible. Así lo afirma Roland Barthes, en *El placer del texto*; el cuerpo según Barthes, puede tomarse como un texto y en ese sentido, el texto, lo que es legible, toma cuerpo, puesto que los cuerpos dicen de ellos mismos de modo silencioso. Cada marca, cada cicatriz, cada mirada puede ser leída.<sup>13</sup> Esas masas corruptas, difusas, superpuestas, violentadas, heridas, en impasible descomposición de las que se compone la propuesta artística (pinturas) de este texto y que veremos en el capítulo siguiente, constituyen un discurso sobre el cuerpo, cualquiera sea interpretado, a partir de la mirada del espectador. Lo que significa, depende tanto del artista como del observador; en secreto, se teje un vínculo entre ambos muy íntimo de escritura y lectura. José Alejandro Restrepo en *Cuerpo Gramatical* explica que cada cuerpo violentado y expuesto estratégicamente por el victimario es un cuerpo que puede ser leído, interpretado, como constituido por signos, es decir, señales de algo para algo.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Ver, Roland Barthes, *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 1993

<sup>14</sup> Ver, Jose Alejandro Restrepo, *El cuerpo Gramatical*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2008

## DESCONTEXTUALIZACIÓN DE LO CORPÓREO PARA UNA PINTURA CONTEMPORÁNEA

### *Cadáveres y cuerpos moribundos como infinidad de sentido*

La violencia ha dejado una marca indeleble en la cultura colombiana, la historia de Colombia parece haber sido tejida por ella, cada hecho histórico está impregnado del dolor continuo de los últimos 60 años de conflicto. Pero, ciertamente podríamos hablar desde mucho antes. Comenzando por la colonización de nuestro continente por parte de pueblo español y las consecuentes masacres de nativos, la brutal implantación ideológica del cristianismo borrando con sangre la cosmología indígena, las guerras de independencia del yugo español, la patria boba, la guerra de partidos políticos por el control de federaciones, la de los conservadores contra los liberales, el éxodo de campesinos a las ciudades, el nacimiento de guerrillas y paramilitares, el nacimiento del narcotráfico, grupos marginales en busca del poder, la política corrupta, los secuestros, etc. Todos los antecedentes de nuestra sociedad están marcados con sangre, sin importar desde qué bando se haya ejercido la violencia.

En Colombia la violencia ha causado dolor, odio, miseria colectiva. Ya antes mencionamos como estos acontecimientos dolorosos cambian los modos de pensar y de ver las cosas, y cómo el arte ha sido en cierta medida la ventana a partir de la cual nos hacemos conscientes de esos cambios de percepción, como ha sucedido con la idea del cuerpo. Como ya lo hemos visto algunos artistas colombianos se han encargado de transmitirnos estos cambios, de conservarlos en el tiempo a partir de su destreza y su sensibilidad. Las obras que presenta este trabajo pretenden ofrecer la multiplicidad del sentido potencialmente palpable en la fragmentación de la carne expuesta de forma explícita y de una manera en la que el color, la viveza de los tonos recuerdan desde la crudeza y realismo de Goya a la profunda melancolía de

Bacon. Sin embargo, la mirada hacia lo corpóreo en estas obras está más allá de la sensibilidad de los artistas conmovidos por el dolor, de un sentimiento de acompañamiento por las víctimas violentadas como Obregón o Beatriz Gonzales. La sensibilidad de las siguientes obras no tiene la intención de hacer sentir el dolor de la víctima; más bien se trata de un gusto del artista por lo muerto, por sus formas y colores, por las texturas y deformaciones. De manera que no se puede esperar encontrar en ellas la impresión del dolor que puede despertar lo acontecido a la víctima, sin embargo, no por esto son indiferentes a los daños de la violencia en una sociedad. Es que las obras presentan una sensibilidad morbosa por la carne y el cuerpo fragmentado. El artista está más interesado en las infinitas y hermosas formas de la corrupción, en las huellas que ha dejado la violencia en los cuerpos humanos, en la carne muerta y yuxtapuesta.

Consideramos que es menester superar la perspectiva de la conmoción, la complicidad histórica con el dolor puesto que retiene a la expresión estética al contexto, imposibilitando la multiplicidad del sentido que abre la proyección de lo que se muestra al futuro. Es decir, la violencia, tomada como huella carnal imposible de reducir al contexto en el que surge, procura una perspectiva infinita del sentido y la inmortalidad de la idea que se pretende mostrar. Como lo diría Heinch para hacer arte hay que liberarse de yugos mentales. En su ensayo titulado, *Las fronteras del arte contemporáneo: entre esencialismo y constructivismo*, Heinch plantea que las fronteras del arte constantemente se dilatan, siempre buscan cambiar y expandirse; sostiene entonces que el primero en dilatar las fronteras del arte contemporáneo fue Duchamp con su obra *El orinal*, puesto que rompió con lo convencional del momento, abriendo paso a la consideración de otras formas de arte. Setenta años después Christo tapa con tela el Pont Neuf, dilatando aún más las fronteras del arte, es decir, jugando con lo que es arte y no-arte.<sup>15</sup> Conforme a

---

<sup>15</sup> Nathalie Heinch, *Las fronteras del arte contemporáneo: entre el esencialismo y constructivismo*, 1998, (Disponible en línea en: [http://visuales8.files.wordpress.com/2011/08/heinch\\_schaeffer.pdf](http://visuales8.files.wordpress.com/2011/08/heinch_schaeffer.pdf))

esto, esta propuesta intenta alejarse de lo establecido, de la figuración tradicional y de la mentalidad sentimental por la víctima de la violencia, para presentar como propuesta plástica una pintura contemporánea gustosa por las formas variadas y difusas, ambiguas, abiertas a interpretación, que se originan con los cuerpos violentados, muertos o totalmente en estado de descomposición, por encima de un sentimiento doloso que realmente es ajeno al autor.

De manera que la propuesta traza distancia, tanto de una perspectiva histórica y documental, como de un subjetivismo del testigo. No hay en estas obras una narración de los sucesos violentos, lo que toma de los eventos traumáticos no es más que lo real de la carne violentada, lo real de la muerte manifiesta en los cadáveres o pedazos de carne. Lo que hay para leer se debe a la superposición de los objetos, las formas que despiertan en la mirada los signos de sentido posibles. El gusto por las formas de los cuerpos violentados, por la yuxtaposición de carne, huesos y tejidos lo que se presenta en las pinturas y a su vez la contraposición de formas se pueden leer como mundos extraños. Separados de la figuración y el canon de la forma humana. Es claro que en algunas obras existe un prioridad superior por la abstracción y la yuxtaposición de cuerpos, haciendo que se genere una cantidad de planos notables en las pinturas y aunque nada es claro porque todo esta abyecto, las pinturas dan la posibilidad de recorrerlas por cada orificio realizado en las propuestas plásticas.



Carne, piel, baldosa y machete, Oleo sobre lienzo 140 cm x 90 cm

### *Signo y corrupción*

La corrupción de la carne es la invitación a observar la vida diluirse en sí misma. La putrefacción brota de la carne expuesta, de eso que en un momento estuvo vivo como un ser integro; ahora, sólo queda en la quietud del cadáver la

vida que se descompone, los gusanos y la carne deshaciéndose. Es una ventana horripilante, desagradable hacia el interior del cuerpo. No es que el cuerpo por sí mismo se manifieste signado, es la mirada la que configura el signo ahí dónde sólo está el movimiento de la muerte sobre la carne, la superposición de los trozos de lo que fue un cuerpo, de la piel sobre el tejido muscular sin vida; en el juego de las sombras proyectadas entre los pliegues y los cambios bruscos de tonos de color, el ojo ve lo que quiere ver: algo que leer, algo vivo en la muerte. La mirada quiere recordar la vida ahí donde la descomposición muestra el horror de la muerte trabajando sobre la carne. Esta presencia de la corrupción es tan violenta a la mirada como la herida misma, el miembro separado, el tejido expuesto. Si antes sorprendía la historia tras la muerte, tras la violencia del acto, ahora es la violencia de la muerte bajo la forma de la corrupción la que captura la mirada. La corrupción se aparece signada ante la mirada estupefacta del vivo.<sup>16</sup> Si los signos que hay en estas pinturas se pueden interpretar sólo se limitarían a referencia a machetazos, martillazos, mutilaciones y golpes no habría nada que interpretar, pues eso serían todo lo que dirían. La pluralidad del sentido que invitan las acciones violentas de las que surgen las imágenes que estas obras presentan se la juegan simbólicamente en la mirada del espectador, de ella depende lo que hay para leer.

---

<sup>16</sup> Ver, José Alejandro Restrepo, *El Habeas Corpus*, Bogotá, Siglo del hombre Editores, 2010



Carne en pavimento, Oleo sobre lienzo, 150 cm x 120 cm

*Con o sin escena (Pornográfico y obsceno)*

Lo que importa en las pinturas de esta propuesta son las formas que pueden ser comprendidas en la superposición de las imágenes que invocan la carne en descomposición, el cuerpo sin vida. La vida interior, vista de modo literal cuando ésta se esfuma entre los pliegues de la carne amontonada. El sentido que estos pliegues, en tanto que signos para el espectador es la finalidad última de las pinturas. Los títulos en ella sólo ponen en evidencia la violencia tras la acomodación de las piezas, remitiendo a una vaga noción del origen de la violencia absolutamente palpable. Los colores juegan con la profundidad, alimentan la ambigüedad de las imágenes en las cuales el fondo se pierde con la figura. La profundidad la pone el ojo en la medida de que



encuentra algo que leer. El espectador pueda sumergirse en los huecos, coyunturas; puede buscar y armar la escena violenta que la mirada le permita. Lo obsceno de la imagen es que la carne está tan expuesta que la mirada queda atrapada, fija en la lectura de lo que ahí brota en términos de sentido, como supura la putrefacción del cadáver. Si hay algo pornográfico quizás se la desnudez con la que ese sentido se teje a partir de la carne y tejidos expuestos. La pintura en este sentido se presenta como el objeto de deseo del *voyeur* improvisado que es el observador.<sup>17</sup>



Carne en el pavimento (detalle)

Reiteramos, lo obsceno de estas obras radica en la proximidad del objeto sin contexto. El objeto está demasiado cerca del espectador, y ampliamente expuesto. Algunas de las pinturas que no tienen una escena específica tras su elaboración fueron pensadas más en lo obsceno, mostrando las heridas del cuerpo violentado en su máxima expresión, en un tamaño de lienzo considerable y con detalles muy sutiles para que el espectador se

---

<sup>17</sup> Ver, Hal Foster, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001



acerque tanto como prefiera al detalle de la corrupción, la suspensión de la vida y el juego de sentido que los pliegues configuran, por ejemplo, la obra *Carne en el pavimento*.

### *Descontextualización corpórea*

El hecho de que estas pinturas no presenten una escena en específico ya dicen de la descontextualización que los objetos representados en ellas implica. Estos objetos carecen de historia, no narran un hecho determinado, la violencia que los domina, que les ha dado su lugar, los ubica en un espacio sumamente ambiguo, recreado por los tonos de color y la forma irregular en la que se encuentran. En determinados casos, el desmembramiento del cuerpo puede adquirir funciones de “heráldica”, es decir, presentarse como un sistema de comunicación ideográfico directo y codificado, que invita a la interpretación sin determinar un sentido general. El sistema de signos que abre, por ejemplo, un pliegue, no cierra en ningún punto, la ambigüedad es su espacio de acción.



Restos en el pasto, Oleo Sobre lienzo, 150 cm x 100 cm

Ahora bien, es necesario que el espectador tenga en cuenta que el título no representa más que una línea discursiva fuera de contexto, frente a lo que la obra como tal expresa, puesto que esta última lo rebasa. El título de la obra no es más que un marco, una ventana desde la cual, el observador se adentra en la escena irreconocible. El observador de *Restos en la Pasto*, es así un testigo de los restos de un sacrificio del cual no sabe nada, sin embargo, frente a lo que está viendo puede tener la certeza de que se trata de algo brutal. Nuevamente es la violencia como tal la que se impone bajo la forma cruda de la carne descompuesta, el cadáver, los restos de un cuerpo. El sacrificio, en el cual se podría decir que hay un arte de cortar, de desmembrar, no conoce ni la cólera ni la envidia, brutalidad o aidez, sólo produce mutilaciones que

descontextualizan al cuerpo.<sup>18</sup> Si se coloca las partes del cuerpo en una forma en la que la naturaleza de su configuración se pierde, la redistribución estética y azarosa de las partes del cuerpo rompe con toda posible referencia y abre la posibilidad de los múltiples sentidos. La transgresión del lenguaje por la carne en tanto silenciosa alcanza el éxtasis que la palabra desearía. El desgarrar en el objeto de contemplación provoca un “desarreglo” en los sentidos.<sup>19</sup>

En estas pinturas se escribe con lo que queda del cuerpo, piezas en las cuales se puede leer la violencia que las ha transformado, sacado de su forma originaria y creado con ellas una imagen demasiado vaga como para ser determinada pero completamente legible por la multiplicidad de signos que los pliegues suscitan en la mirada del espectador. En *El Almuerzo y el disparo*, la carne expuesta, el torso putrefacto se une con restos de objetos inertes, y estos objetos se hace parte de los restos que, marcados por la misma violencia, configuran un todo deforme, un cuerpo difuso y multicolor, un pequeño continente que se devora a sí mismo en el ocaso. Como lo diría Kafka, la violencia es ese grabado indeleble que se lee a través de la herida.<sup>20</sup> No hay nada más legible que los excesos de la violencia en la carne, un cuerpo de este modo gramatical es un cuerpo invadido por el orden del sentido, hasta el punto de reventarlo.

---

<sup>18</sup> Cfr. José Alejandro Restrepo, *Cuerpo gramatical*, Bogotá, Siglo del hombre Editores, 2008, pág. 23

<sup>19</sup> Cfr. Pierre Klossowski, *Tan funesto deseo*, Madrid, Taurus, 1980, pág. 95

<sup>20</sup> Ver, Franz Kafka, *La colonia penitenciaria*, México, Siglo XXI, 1989



El almuerzo y el disparo, Oleo sobre lienzo 120 cm x 100 cm

### *Cuerpos barrocos*

Las obras presentes en este trabajo, muestran excesos de carne yuxtaposiciones de cuerpos mutilados y una cantidad de formas que se dejan recorrer, sin embargo aunque se evidencian planos y algunas insinuaciones de escenas, la superposición de los objetos, los cambios de tonos y los pliegues remiten al barroco. La pluralidad de sentido a la que incitan las imágenes configura para el espectador cierto dramatismo, pero es un dramatismo sin contexto, sin escena. La cantidad de heridas, formas e imágenes tienden a saturar la imagen, sin embargo se pensó en el poder de la imagen a partir de la riqueza de las formas por encima de la estética de la pintura, o mejor, la estética de las pinturas se encuentra en la ambigüedad de las imágenes y la multiplicidad de sentido a la que invitan. El arte barroco es el triunfo de la imagen puesto que “hace ver para creer”. La cantidad de sangre, pero sobre

todo la superposición de retazos de carne invitan al espectador a experimentar el éxtasis de los excesos de violencia que recrea la crudeza de las imágenes, siendo absorbido por su poder de atracción. El Barroco en estas pinturas es una fiesta de los sentidos; al ver la imagen, hay un juego de pérdida, de desperdicio y placer: se trata de erotismo, en tanto que actividad puramente lúdica de los cuerpos, que parodia la función de transgresión tan propia de la sexualidad, y lo inútil del diálogo silencioso y natural de la piel sobre la piel.<sup>21</sup>



Emboscada y quemada 150 cm x 100 cm

Estas imágenes de carácter barroco ofrecen muy generosamente sus restos de cuerpos. Aquí se exponen una suerte de topografía de la violencia en el cuerpo y una topología sugerida por los vacíos orificios y cavidades que se inscriben en una circulación de exterior a interior, una envoltura que se revierte en sí misma, “un rico teatro de entradas y salidas”,<sup>22</sup> como se puede apreciar

---

<sup>21</sup> Cfr. Severo Sarduy, *Barroco*, Buenos Aires, Editorial Suramericana, 1979, pág. 99

<sup>22</sup> Ver, Michael De Certeau, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1985



claramente en *La toma, el pueblo y sus cuerpos*, compuesta de imágenes que representa partes cóncavas del cuerpo, tejidos duros y osamenta.



La toma, el pueblo y los cuerpos, Oleo sobre lienzo 190 cm x 120 cm

La cuestión con el barroco es la mezcla de los opuestos, el contraste siempre móvil por la pluralidad inmanente a la composición, se puede pasar del dolor al placer, de lo fuerte a lo suave, dependiendo de lo que se logre enfocar en términos de sentido. Además de que cada sensación capturada por la mirada es susceptible de seguimiento en intensidad, el martirio no extingue si no que aviva el placer. Por ejemplo, en *La toma, el pueblo y sus cuerpos*, el retorcerse de los miembros abrasados alude a sensaciones en las que éstos se entregan tanto a delicias como a tormentos. En el barroco el espíritu vence al

cuerpo pero el cuerpo halla la ocasión para glorificarse en el acto mismo de morir mutilado, su desastre es un monumento.<sup>23</sup>

Los cuerpos desmembrados y los objetos inertes que suscitan el fantasma de una escena irreconocible, son parte de un entramado barroco en el que la obscenidad de una violencia ya impersonal por estar descontextualizada es exaltada, todo lo que se pega en los muros que quedan de edificaciones derrumbadas, todo lo que chorrea en ellas y entre los pliegues de las carnes, todo lo que desliza por las cavidades de tejido muerto, todo lo que delira en estas imágenes pertenece al barroco, pero son al mismo tiempo remembranzas de una influencia tan variada como el sentido que despiertan a la mirada. En últimas se puede leer por fracciones la abstracción de un Picasso, el dramatismo de un Goya, la espiritualidad y crudeza de un Bacon y por qué no, la demencia colorida de un Dalí, como la intención directa de Obregón, entre otras influencias. Sin embargo, más que la influencia estética de estos grandes artistas en esta propuesta, se encuentra la violencia inmanente tanto del estilo como aquella que en algunos momentos logró cautivarlos como para estimular sus creaciones.

---

<sup>23</sup> Cfr. Julio Cortazar, *Rayuela*, Buenos aires, Universidad Iberoamericana, 1974, pp. 71-72

## CONCLUSIÓN

Hemos escogido a la corrupción como tema principal en estas obras, y a la violencia como el concepto a partir del cual se organiza el universo de sentido que abren las diversas formas de la corrupción. Enfrentamos al movimiento de la vida de la cual se desprende la muerte, con el movimiento silencioso de la corrupción sobre el tejido muerto. En este espacio de la corrupción, la muerte continúa la vida bajo la forma del horror. El objeto de deseo que atrapa la mirada del observador de estas obras es justamente lo que espanta, pero atrae paradójicamente de manera repulsiva y arrastra hacia la multiplicidad de sentido en la presencia de las figuras secundarias entre los pliegues. Figuras siempre oscuras, ambiguas en las cuales no se puede determinar algo que sea familiar y común a la interpretación general. No hay interpretación general al presenciar estas obras, hay un horizonte amplio de sentido reducido a la mirada de cada espectador.

De cualquier manera eso también resulta violento desde el punto de vista crítico del arte. Por otro lado, las formas, los colores, guardan cierta familiaridad con distintas corrientes en la historia de la pintura, como ya lo hemos expuesto a lo largo de este trabajo, pero, vale recalcar el aspecto ahistórico y no narrativo; estas pinturas carecen del carácter crítico-social de ciertos autores, puesto que toma a la violencia en su pura abstracción. No se pueden determinar las escenas político-sociales de la violencia que los títulos de las obras podrían dar a pensar; lo que queda de esa violencia, es la violencia misma que recorre las formas de la carne, las piezas corporales, los tonos de los objetos, bajo la forma de la corrupción como movimiento de la muerte.

La conexión que estas pinturas pueden generar con el observador es de la violencia de la atracción por la estética de sus representaciones, pero no una relación de contexto, como vivificación, recreación de una escena determinada susceptible de ser asumida desde un punto de vista moral. No hay nada que juzgar aquí; todo se reduce al aspecto estético y puramente abstracto de la violencia, y al mismo tiempo, a la apertura de sentido que la mirada perpetúa por no poder ser encasilladas a una única manera de ver.



## PROPUESTA DE MONTAJE

Teniendo en cuenta lo anterior el montaje de esta propuesta plástica se realizara en la sala de exposiciones de la universidad del Cauca Facultad de Artes.

El montaje esta pensado bajo las variantes de la sala de exposiciones, sus amplitudes de paredes y espacios, pero principalmente en la concordancia entre obra y obra, para desarrollar con esto una mejor visita a la sala y una mejor interpretación de las propuestas plásticas y exposición. Es importante decir que se tomo en cuenta la teoría del color para la distribución de obras en la sala de exposiciones, ya que se pretende que el espectador este en cambio de estados emocionales constantes por medio de los colores y la abstracción de la pintura misma.

En este ensayo las pinturas aparecen con nombre medidas y un número adicional para su montaje.

Teniendo en cuenta lo anterior en el mapa de la sala de exposiciones aparecen los números correspondientes a las pinturas y su respectiva localización.

Nombres medidas y número correspondiente a las pinturas para la localización en el mapa de la sala de exposición:

Carne, piel, baldosa y machete 140 cm x 100 cm pintura numero (1)

Carne en pavimento 150 cm x 120 cm.....pintura numero (2)

Restos en el pasto 150 cm x 100 cm.....pintura numero (3)

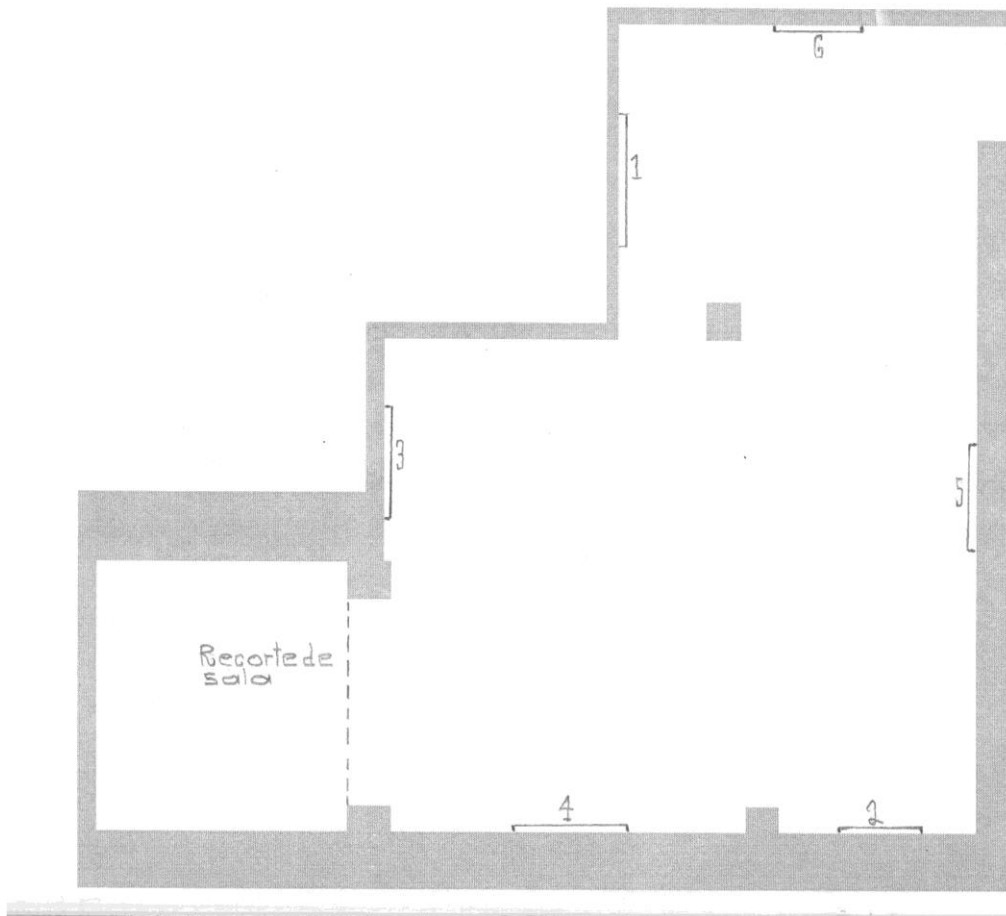
El almuerzo y el disparo 120 cm x 100 cm.....pintura numero (4)

Emboscada y quemada 150 cm x 100 cm.....pintura numero (5)

La toma, el pueblo y los cuerpos 190 cm x 120 cm pintura número (6)

MAPA DE LA SALA DE EXPOSICIÓN CON LOS NUMEROS RESPECTIVOS A CADA PINTURA.

## MAPA DE MONTAJE



## BIBLIOGRAFÍA

- 1 - Georges Bataille, *El Erotismo*, Tusquets Editores, colección Fábula, Barcelona, 2007
- 2 - Roland Barthes, *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 1993
- 3 - Walter Benjamin, "Para una crítica de la violencia", en *Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 2001
- 4 - Walter Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia", en *Ensayos escogidos*, México, Ediciones Coyoacán, 1999
- 5 - Julio Cortazar, *Rayuela*, Buenos aires, Universidad Iberoamericana, 1974
- 6 - Michael De Certeau, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1985
- 7 - Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica*, una arqueología de la mirada, Siglo XXI, México, 2001.
- 8 - Hal Foster, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001
- 9 - Nathalie Heinch, *Las fronteras del arte contemporáneo: entre el esencialismo y constructivismo*, 1998, (Disponible en línea en: [http://visuales8.files.wordpress.com/2011/08/heinch\\_schaeffer.pdf](http://visuales8.files.wordpress.com/2011/08/heinch_schaeffer.pdf))
- 10 - Franz Kafka, *La colonia penitenciaria*, México, Siglo XXI, 1989
- 11 - Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 1988
- 12 - Pierre Klossowski, *Tan funesto deseo*, Madrid, Taurus, 1980
- 13 - Jean Luc Nancy, *Corpus*, Madrid, Arenas libros, 2003
- 14 - José Alejandro Restrepo, *El cuerpo Gramatical*, Bogotá, Siglo del Hombres Editores, 2008
- 15 - José Alejandro Restrepo, *El Habeas Corpus*, Bogotá, Siglo del hombre Editores, 2010
- 16 - Anibal Romero, *Sartre y la filosofía de la violencia*, 1999 (disponible on-line en: <http://anibalromero.net/Sartre.pdf>)
- 17 - Severo Sarduy, *Barroco*, Buenos Aires, Editorial Suramericana, 1979
- 18 - Gloria Zea, *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, Norma, Bogotá, 1999