

Documentación artística instalativa de personas desplazadas forzosamente sin espacio (análisis de *Signos cardinales* de Libia Posada)*

José Alejandro López Pérez

Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá

<https://doi.org/10.7440/antipoda62.2026.08>

Cómo citar este artículo: López Pérez, José Alejandro. 2026. “Documentación artística instalativa de personas desplazadas forzosamente sin espacio (análisis de *Signos cardinales* de Libia Posada)”. *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología* 62: 169-192. <https://doi.org/10.7440/antipoda62.2026.08>

Recibido: 2 de agosto de 2025; aceptado: 14 de octubre de 2025; modificado: 17 de noviembre de 2025.

Resumen: Colombia es el país con más desplazamiento forzado en Latinoamérica. Este crimen se potenció, desde 1980, con el narcotráfico, el surgimiento del paramilitarismo moderno y las transformaciones de las guerrillas, dejando, hasta abril de 2025, casi nueve millones de personas desterradas. Las narrativas de estos delitos, creadas por varios medios masivos de comunicación, suelen ser normalizadas por la población y perder la importancia que merecen. En contraposición, a través del arte se construyen otras historias en las que las voces de las personas desplazadas forzosamente son protagonistas y alcanzan resonancia en el resto de la humanidad. En este artículo se plantea como argumento central que la instalación artística que visibiliza el desplazamiento forzado construye su propio espacio a partir de la destrucción espacial provocada por este delito. El objetivo principal es demostrar dicho enunciado mediante el análisis de la instalación *Signos cardinales* (2008), de Libia Posada, que documenta la historia de mujeres desplazadas forzosamente —representándolas con cuerpo y sin hogar—. Metodológicamente, se emplea un enfoque deductivo sustentando en argumentaciones fenomenológicas que estudian el espacio. Además, para contextualizar el desplazamiento forzado en Colombia, se usan fuentes que reconstruyen la historia considerando los

* Este artículo es resultado del proyecto de investigación “Documentación en Colombia del desplazamiento forzado por medio de instalaciones artísticas”, financiado por la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, y registrado con código 66153 en su plataforma Hermes; el estudio está vinculado al grupo Tecnopoéticas Ciencia y Tecnología Aplicada a las Artes (código en Hermes 2351). Agradezco a las profesoras Vanessa Solano, Paola Díaz, Fabiola de Lachica e Isabel Beltrán Gil y al profesor Luis Carlos Castro Ramírez por sus valiosos comentarios que ayudaron a la construcción del texto. Igualmente, a las profesoras Úrsula Ochoa y Mónica Molina por autorizar el uso de sus imágenes de la obra *Signos cardinales*.

relatos de las víctimas. En lo concerniente al análisis de la obra, este escrito se apoya en reflexiones estéticas para observar cualitativamente su composición matérica. Se concluye que la obra analizada es un archivo que documenta la batalla de sus protagonistas, como cuerpos políticos, por construir espacio y memoria. Finalmente, con el propósito de contribuir a la lucha contra estos crímenes de lesa humanidad, se enfatiza la importancia de continuar desarrollando estudios en este campo. La originalidad del artículo radica en sostener que la construcción del espacio de la instalación, que documenta el desplazamiento forzado, está fundada en la destrucción del espacio vital que produce este vejamen.

Palabras clave: conflicto armado en Colombia, desplazamiento forzado, documental, espacio vital, instalación, visibilización de víctimas.

Installational Artistic Documentation of Forcibly Displaced People Without Space (An Analysis of *Signos cardinales* by Libia Posada)

Abstract: Colombia has the highest levels of forced displacement in Latin America. Since the 1980s, this crime has intensified in connection with narcotrafficking, the rise of modern paramilitarism, and shifts within guerilla groups, resulting in nearly nine million people being uprooted by April 2025. Narratives of these crimes, circulated through mass media, are often normalized and lose the gravity they demand. In contrast, art offers alternative forms of storytelling in which the voices of forcibly displaced people take center stage and resonate more widely. This article argues that installational artworks that make forced displacement visible construct their own spatiality out of the spatial destruction produced by the crime itself. Its central aim is to demonstrate this through an analysis of *Signos cardinales* (2008) by Libia Posada, a work that documents the histories of forcibly displaced women—presenting them with bodies yet without homes. Methodologically, the study adopts a deductive approach grounded in phenomenological perspectives on space. To contextualize forced displacement in Colombia, it draws on sources that reconstruct its history through victims’ testimonies. For the analysis of the artwork, the text engages aesthetic reflections to qualitatively examine its material composition. The article concludes that *Signos cardinales* functions as an archive that records its protagonists’ struggle—as political bodies—to build space and memory. Finally, to contribute to the fight against these crimes against humanity, it stresses the importance of continuing research in this field. The article’s originality lies in asserting that the spatial construction of the installation that documents forced displacement is rooted in the destruction of vital space produced by this violation.

Keywords: Armed conflict in Colombia, documentary, forced displacement, installation, visibility of victims, vital space.

Documentação artística sobre instalação de pessoas deslocadas à força sem espaço (análise de *Signos cardinales*, de Líbia Posada)

Resumo: a Colômbia é o país com o maior índice de deslocamentos forçados da América Latina. Esse crime tem sido agravado desde 1980 pelo tráfico de drogas, pelo surgimento do paramilitarismo moderno e pelas transformações das guerrilhas, deixando, até abril de 2025, quase nove milhões de pessoas sem terra. As narrativas desses delitos, criadas por diversos meios de comunicação de massa, geralmente são normalizadas pela população e perdem a importância que merecem. Por outro lado, por meio da arte são construídas outras histórias nas quais as vozes das pessoas deslocadas à força são protagonistas e alcançam ressonância no restante da humanidade. Neste artigo, o argumento central é que a instalação artística que dá visibilidade ao deslocamento forçado constrói seu próprio espaço a partir da destruição espacial causada por esse crime. O principal objetivo é demonstrar essa afirmação por meio da análise da instalação *Signos cardinales* (2008), de Líbia Posada, que documenta a história das mulheres deslocadas à força — representando-as como um corpo e sem um lar. Metodologicamente, foi usada uma abordagem dedutiva, baseada em argumentos fenomenológicos que estudam o espaço. Além disso, para contextualizar o deslocamento forçado na Colômbia, foram consultadas fontes que reconstroem a história com base nos relatos das vítimas. Quanto à análise da obra, este artigo se pauta em reflexões estéticas para observar qualitativamente sua composição material. Conclui-se que a obra analisada é um arquivo que documenta a batalha de suas protagonistas, como corpos políticos, para construir espaço e memória. Por fim, com o propósito de contribuir para a luta contra esses crimes contra a humanidade, enfatiza-se a importância de continuar desenvolvendo estudos nessa área. A originalidade do artigo está em sustentar que a construção do espaço da instalação, que documenta o deslocamento forçado, baseia-se na destruição do espaço habitacional produzida por essa humilhação.

Palavras-chave: conflito armado na Colômbia, deslocamento forçado, documentário, espaço vital, instalação, visibilidade das vítimas.

Siempre las guerras se han pagado en Colombia con tierras. Nuestra historia es la historia de un desplazamiento incesante, solo a ratos interrumpido.

(Molano 2001, 14)

172 ■ La historia de la humanidad ha estado atravesada por la violencia (Nietzsche 2003) que, es pertinente enunciarlo, es muchas veces invisible en medios masivos de comunicación. Para entender su historia, es necesario analizar cómo actúa en sus diversas formas y en cada cultura. En este sentido, es importante diferenciar un crimen de lesa humanidad, que ataca los fundamentos de la especie, de un crimen de otro tipo. Para ejemplificar sin profundizar, es disímil el desaparecimiento forzado del desplazamiento forzado: en el primero se fuerza la ausencia de un cuerpo y en el segundo la persona pierde su hogar, su espacio de arraigo. Además, es fundamental realizar análisis diferenciados entre regiones y culturas (Ruiz 2011), porque no es lo mismo que un campesino católico, que vive en un área rural y es más proclive a tener una visión antropocéntrica, sea despojado de sus tierras, a que lo sea un indígena que habita en la selva y tiene mayor tendencia a ser *ecocéntrico*. De modo que estudiar el desplazamiento forzado es cuestionarse por cómo se es en la tierra.

El conflicto por la tierra también es transversal a la historia de la humanidad. Actualmente se manifiesta en todos los continentes, entre países o al interior de estos. En el primer caso podrían clasificarse el genocidio en Gaza, la invasión a Ucrania o los litigios entre Colombia y Nicaragua. En el segundo se encuentra el desplazamiento forzado interno. Tras este delito existen intereses, muchas veces ligados al acaparamiento de capital, que recurren a otros delitos para lograr su cometido —despojo de tierras, secuestro, violación sexual, asesinato o desaparición de familiares—.

En este contexto y reconociendo que el desplazamiento forzado, promovido en gran parte por el acaparamiento de tierras, ha atravesado desde hace siglos la historia de Latinoamérica —como evidencia la escasez de territorios indígenas—, este informe se centra en este crimen desde 1980 en Colombia. Sin obviar que México, en el contexto de la guerra iniciada en 2006 contra el narcotráfico, o Perú, durante el periodo de violencia (1980-2000), también han sufrido con contundencia este delito, selecciono a Colombia, porque es la nación que más desplazamiento forzado ha tenido en la región en su historia reciente. De hecho, a nivel mundial, en los últimos años, ocupa el tercer puesto entre los países con mayor número de personas desplazadas forzadamente, solo por debajo de Sudán y Siria que se sitúan en el primer y segundo lugar, respectivamente (Acnur 2024).

Como sucede con todo acontecimiento del pasado, al revisar la historia reciente de Colombia, se advierte que no existe una sola historia, sino varias. En un extremo está la historia construida por los relatos de algunos victimarios, que se presentan

como libertadores y niegan violaciones a los derechos humanos. Esta historia, tendenciosa y negacionista, se replica entre una parte considerable de la sociedad que justifica, entre otras cosas, el paramilitarismo: una actitud fascista que pretende construir la historia al servicio de intereses individuales y no al del bienestar del constructo social.

Por lo tanto, es trascendental crear y potenciar relatos históricos que procuren el cuidado y la reparación del tejido social, que no recurran al negacionismo y que integren la mayor cantidad de voces, relatos en los que las víctimas sean protagonistas (Contreras y González 2008). Esto es de suma importancia por múltiples razones; una de las principales es que para luchar contra los crímenes de lesa humanidad es imperativo saber qué son. Las únicas personas que realmente saben, en cuerpo y alma, lo que implican estos delitos, incluido el desplazamiento forzado, son quienes los han vivido. Además, la voz de los victimarios suele opacar la de las víctimas, lo que se constata al revisar quiénes tienen mayor visibilidad en los medios de comunicación en Colombia. Declaraciones de exparamilitares como Salvatore Mancuso o Diego Murillo Bejarano —alias don Berna— predominan y relegan a sus víctimas a un segundo plano.

En este escenario, el arte tiene un papel decisivo, al poder crear otras formas de relatar la historia que busquen ese cuidado del tejido social. Entre sus propuestas para narrar lo acontecido, se puede considerar que “algunas realidades deben ser convertidas en ficción antes de que se puedan aprehender” (Das 2008, 346). Igualmente, es posible enfatizar su carácter documental, pues recurre a pruebas puntuales de que los hechos acontecieron sin mostrarlas directamente, con el fin de generar una “mirada oblicua” (Echavarría como se cita en Valdés 2020) y de evitar que la gente cierre los ojos ante la crueldad que expone la imagen (Farocki 1969; Roca 2003).

En ese contexto, el artículo se enfoca en la documentación artística del desplazamiento forzado en Colombia. Dado que el ser de este vejamen es básicamente espacial, se pone el acento en las instalaciones, porque su materia principal es el espacio (López 2025). Así las cosas, la hipótesis general de este estudio es que la instalación que documenta el desplazamiento forzado construye un espacio, en el cual habita el espectador, fundamentado en la destrucción del espacio de vida de las personas desplazadas. En otras palabras, esta instalación devela la destrucción del espacio vital a través de la creación de espacio.

En estas instalaciones se señalan diferentes estadios del espacio y su relación con el sujeto. Está la que apunta al espacio destruido que deja este delito, como en la serie *La casa viuda* (1992-1994) de Doris Salcedo. Además, la que señala al hogar, como espacio vital que reconstruyen las personas desplazadas forzosamente, como la realizada en el proyecto “Mi casa mi cuerpo: migración forzada, memoria y creación colectivas” (2013) de Óscar Moreno. Igualmente, está la instalación que se centra en la carencia de espacio vital, de hogar, en personas que sufrieron este vejamen, como *Signos cardinales* (2008), en adelante SC, de la artista y médica Libia Posada (Medellín, 1959), quien generosamente brindó una entrevista para este texto.

Esta obra trabaja con mujeres que fueron desplazadas forzosamente por paramilitares o guerrilleros, principalmente en Antioquia, alrededor de 2000.

Así, el objetivo central de este texto es demostrar la hipótesis general analizando SC a la luz de este tercer estadio, por lo que el cuerpo de este texto está dividido en tres partes, cada una con una metodología diferente. En la primera, de manera somera, se asumen deductivamente argumentaciones fenomenológicas de Edmund Husserl (2017), Gaston Bachelard (2000) y Maurice Merleau-Ponty (1993) para analizar cualidades del hogar, fundamento del espacio vital, y las implicaciones de su destrucción para una persona que pierde su arraigo en la tierra. En la segunda, se ofrece un breve contexto del desplazamiento forzado en Colombia desde los años ochenta, principalmente, a partir de la revisión de fuentes desarrolladas con el propósito de construir una visión incluyente de la historia, por lo que contienen los relatos de las víctimas. En este sentido, las investigaciones del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) son de gran valor. En la tercera, retomando ideas de las dos partes anteriores y empleando lecturas de SC —como las de Mónica Molina (2024) e Ingrid Molano (2022)—, se elabora una crítica de esta obra con énfasis en la observación cualitativa de su composición matérica, que da prioridad a lo que ve el espectador en sala por encima del proceso de creación.

Desde Friedrich Nietzsche (Deleuze 1983), se entiende que la crítica procura la creación. Para el presente análisis la creación de interpretaciones de una obra de arte, de modo que esta esté abierta (Eco 1992), sin una lectura subyugada ni siquiera a la voluntad de su creador. Ante esto, se considera el *coeficiente artístico* definido por Duchamp (1975), el cual es alto cuando una obra es interpretada como pretende su creador. Entonces, la pretensión del artista no debería ser que la obra admita una única lectura, sino ser consciente de que puede tener varias. Dicho coeficiente estaría ligado, así, a la capacidad de la obra para estimular en el espectador resonancias alrededor de ciertos pensamientos o sentimientos. En este sentido, la crítica realizada a SC es propia del autor del artículo y no de Posada, aunque en algún punto se haga referencia explícita a sus palabras.

Igualmente, en esta crítica, se tiene en cuenta que el arte puede ejercer contrapeso, frente a la pulsión violenta que se manifiesta en múltiples crímenes y pretende borrar la memoria, para crear una memoria colectiva no lineal que permita lecturas inagotables sobre cómo las formas de violencia se expresan reiteradamente en la historia (Guasch 2005). En este sentido, la violencia debe ser desmantelada (Benjamin 2001), y aproximarse a la obra que la señala implica no solo considerar qué y cómo se presenta, sino también cuestionar el sentido de su existencia (Foucault 1970); en otras palabras, preguntarse el porqué de la obra.

Para finalizar el artículo se presentan las conclusiones, que cierran los principales asuntos abordados y proponen nuevas agendas de investigación.

El espacio vital y su destrucción

En este artículo, la aproximación al espacio es fenomenológica, en el sentido de que se entiende como una construcción perceptiva a posteriori de la conciencia (Merleau-Ponty 1993). En otras palabras, la conciencia aprende a construir su espacio a partir de la experiencia. Esto se evidencia en que, aunque puedan hallarse múltiples similitudes, nadie percibe del mismo modo un mismo espacio. En este contexto, cuando en el día a día se hace referencia a un espacio particular como “mío”, se señala una espacialidad íntima que quien la enuncia considera propia, un lugar donde encuentra un arraigo que le permite plantarse en el mundo. Aunque diferentes espacios pueden sentirse como propios —“mi oficina”, “mi barrio” o “mi ciudad”—, es “mi casa” la que constituye, como señala Bachelard (2000), el rincón primordial de “mi mundo”, “mi primer universo”. Como espacio originario, es “mi casa” donde la conciencia aprende a construir el espacio y, como rincón, es donde se contiene *arraigada*. Así, desde los inicios de vida, se aprende a construir ese espacio íntimo, “mi casa”, para albergarse.

De manera que el cuerpo requiere un espacio ajeno a sí mismo para fundar “mi casa”. El cuerpo, dinámico por naturaleza, necesita un lugar de emplazamiento estático (Husserl 2017). Como no puede enraizarse directamente, hace propia una porción estática del mundo —“mi casa”— para echar raíces. Así, “mi casa” y “mi cuerpo” conforman una dupla existencial fundamental que crea el espacio vital: es “mi casa” el espacio de contención de “mi cuerpo”. Sin “mi casa”, lugar de arraigo, “mi vida” no es completa.

Por lo anterior, cuestionarse por la casa de alguien es hacerlo por el sujeto que “la habita y que la moldea en su cotidianidad, que imprime sobre ella la presencia de su cuerpo, de su memoria acumulada, de su manera de hacerse un lugar y crear propósitos a largo plazo” (Moreno 2014, 20). De esta forma, la construcción “mi casa” supone un acto voluntario, mediado en la niñez por los padres y, posteriormente, por cada persona. Por consiguiente, es sobre el arraigo de “mi vida” en “mi casa”, construido en el pasado, que desde el presente cada quien se proyecta voluntariamente hacia el futuro con la potencia de transformarla. Igualmente, desde la intimidad de “mi casa”, la conciencia adquiere la capacidad de construir su espacio más allá y, así, de modificar otros espacios en la vida.

Como “mi casa” no suele moldearse por una sola persona, sino en familia, al decir “mi casa”, espacio de arraigo donde los padres enseñan a sus hijos a percibir el mundo y a construir el espacio, también se hace referencia a “mi casa” de la madre, del padre, de los hermanos y de los hijos, entre otros. En ese sentido, “mi vida”, al ser contenida en “mi casa” construida en conjunto, supone una interrelación de “mi vida” con la de los otros miembros del núcleo familiar, de modo que se coincide en la vitalidad fundamental del espacio. Por ende, este constituye el espacio originario de contención del núcleo familiar. Incluso si una familia comparte una casa, puede trasladarse a otro lugar para encontrar otro local para emplazar “mi casa”. Entonces, al decir “mi casa” no se alude a la posesión económica de un inmueble, tampoco a

una única casa, pues se puede crecer en una y luego mudarse a otra, con lo que “mi casa” cambia de locación.

En adición, se genera un arraigo más profundo cuando “mi casa” está en el lugar de origen. Esto se observa porque se dice “mi tierra”, así no se tenga su propiedad económica, como un lugar original de arraigo. Usualmente, para cada quién, “mi tierra es donde primeramente eché raíces, pertenezco a ese espacio e, igualmente, me pertenece”. Por lo tanto, se crea un tejido social a partir de la reunión de varias familias, mediada por una relación vital con el espacio que construyen constante y conjuntamente.

En una dirección similar, debido a la dependencia directa y evidente que las personas tienen de lo que llaman “mi tierra”, existen personas con mayor arraigo. Es el caso de la población campesina, afrodescendiente e indígena, para quienes la tierra, su tierra, es la principal herramienta de trabajo, alimento, riqueza y dignidad (Área de Memoria Histórica [MH] 2009).

Es por lo anterior que el desplazamiento forzado, al quebrar la relación fundamental de una persona con su hogar, le arrebató su albergue contenedor en el mundo. Es un crimen de lesa humanidad, porque atenta contra algo que fundamenta la humanidad que se comparte: el tener hogar. Con este delito se destruye el espacio íntimo, “mi casa”, gestando un sujeto disperso (Bacherlard 2000), sin espacio de contención para que la conciencia construya arraigo. Sin esta vitalidad espacial, se manifiesta un quiebre en el tiempo: no se tiene ese hospedaje fundamental, “mi casa”, para proyectarse desde el pasado hacia el presente, como tampoco hacia el futuro, porque se carece del punto de apoyo vital para modificar otros espacios de la vida.

Entonces, ante el desplazamiento forzado se debe cuestionar la relación con la tierra. En un extremo se observan posturas antiéticas que la instrumentalizan al verla meramente como capital, de modo que se convierte en sujeto de deforestación, extracción minera indiscriminada, monocultivos o ganadería extensiva. En el otro extremo, la tierra se enuncia como base de nuestro arraigo espacial, contenedor del ser y, por ende, de cualquier posibilidad humana de constituir un mundo. Se entiende que, como da y permite la vida, es vida. Este reconocimiento del territorio como lugar de arraigo se expresa en prácticas ancestrales en Colombia, presentes entre pueblos indígenas —como los kankuamos— o en comunidades raizales que, por ejemplo, entierran la placenta del recién nacido para conectarlo con el territorio de su madre.

Con el desplazamiento forzado, al quebrarse el arraigo con la tierra, la casa —“mi casa”— deja de existir como espacio íntimo y se traslada hacia el propio cuerpo de la persona desplazada, quien habita el camino, la frustración y la resignación y, al mismo tiempo, la esperanza por el porvenir (Oswald s. f., 8). Por consiguiente, este cuerpo se constituye “subjética y simbólicamente, en espacio, centro y certeza de la existencia” (Molano 2022, 28). Así, la conciencia ya no construye más el espacio desde la casa —ese lugar de contención y arraigo—, pues solo se tiene el cuerpo, lugar dinámico y sin posibilidad de ser ajeno al sí mismo. El cuerpo pierde su casa,

su lugar de contención. En consecuencia, la dupla existencial “mi casa-mi cuerpo”, que configuraba en la conciencia el espacio vital donde podía emplazarse “mi vida”, se ha roto y emerge un cuerpo desarraigado, desterrado. Por lo tanto, el cuerpo se autocontiene y transita por el mundo sin espacio vital. A la vez, el desplazamiento forzado arrasa con el núcleo familiar. Además de arrebatarles su lugar de arraigo, las familias desplazadas forzosamente muchas veces se reestructuran, quedando las mujeres como únicas cabezas de familia debido a la sobremortalidad masculina —muchos jóvenes y adultos son asesinados antes de huir— (Ruiz 2011).

Contexto del desplazamiento forzado en Colombia

Las causas del desplazamiento forzado, a nivel mundial, son de diversa índole e incluyen, entre otras, conflictos territoriales o crisis económicas y alimentarias. En Colombia, esto ha sido transversal a la historia del país, lo cual se constata desde la época de la Colonia con el desarraigo de pueblos indígenas de sus tierras y la llegada de personas esclavizadas provenientes de África.

Desde 1980, que es la ventana del presente estudio, este crimen se ha ejercido, principalmente, en regiones con múltiples riquezas naturales o con una ubicación geopolítica estratégica (Ruiz 2011) y sus principales víctimas han sido personas con escasos recursos económicos. En Colombia este vejamen funciona como “una estrategia de acumulación económica” (Castillo de Herrera 2019, 4), contra las comunidades étnicas y religiosas que habitan esos territorios. En ese sentido, el desplazamiento forzado emplea grupos armados —legales e ilegales— para asegurar la acumulación de capital por medio del “despojo y desalojo de territorios” (Sánchez 2015, 16). Es, en suma, una “forma de apropiación latifundista de tierras” (MH 2009, 66).

Estos grupos armados desarticulan, construyen y controlan corredores y redes sociales para tener, entre otros, flujo de personal, armamento, alimentos, narcóticos o medicamentos. Además, en especial las estructuras paramilitares han trasladado a campesinos afines a su causa, lo que les ha permitido apropiarse de los bienes de personas desterradas forzosamente. Asimismo, las tierras han sido apropiadas por los financiadores de los grupos armados, como “narcotraficantes, terratenientes, latifundistas, políticos y empresarios” (CNMH 2015, 125). Tan así que llegó a denominarse “contrarreforma agraria” al proceso mediante el cual jefes de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) compraron, a precios ridículos, las tierras de los campesinos que habían desplazado.

Dentro de esta dinámica de apropiación, en múltiples ocasiones se procura el despojo de la tierra para impulsar diversos proyectos como la industria alimentaria, los agrocombustibles, la petroquímica, la minería, el biocomercio, las hidroeléctricas, el procesamiento y la transformación de materias primas, la construcción de vías o el turismo (MH 2009).

Para ejecutar el desplazamiento forzado se emplean estrategias que recurren tanto a figuras jurídicas como a la violencia directa (MH 2009). Con respecto a las primeras, se tienen registros de funcionarios que facilitaron las transacciones de tierras y permitieron despojos administrativos y judiciales, de tal forma que las zonas donde ha habido más desplazamiento forzado son también aquellas en las cuales existe una mayor consolidación territorial (CNMH 2015). Respecto a la violencia directa, dirigida a expulsar a la población por medio del terror, se ejecutan con sevicia, amenazas, torturas, abusos sexuales, desapariciones forzadas, asesinatos selectivos, implantaciones de minas antipersona, reclutamientos forzados de menores de edad y masacres (Sánchez 2015). En particular, estas acciones potenciaron la escenificación del terror sobre los cuerpos (Restrepo 2006), con lo que se pasó de desplazamientos forzados singulares a desplazamientos masivos (Uribe 2018). De este modo, aumentó la destrucción de tejidos sociales, se inhibieron la protesta y la denuncia, y se sembró el miedo y la desconfianza entre la población (Molano 2001). Esto causó daños socioculturales, por las rupturas de la cohesión e identidad colectivas (Bello y Chaparro 2011) y aseguró los intereses de quienes promueven el desplazamiento forzado.

Ante este vejamen, las personas desplazadas —provenientes del campo, de resguardos indígenas, zonas de reserva o la selva— deben trasladarse a otros lugares, como las ciudades, para preservar sus vidas e intentar enraizarse de nuevo en el mundo. El desplazamiento forzado produce una reconfiguración demográfica, pues empuja a la población a ocupar ciudades que no están en capacidad de albergar más personas (CNMH 2015). Con frecuencia, quienes llegan se insertan en zonas urbanas geográfica y culturalmente distantes de sus territorios de origen: en periferias deprimidas y marginales, lo que deteriora sus condiciones de vida y las de las otras personas que ya habitan estos espacios también en situaciones precarias, porque se establece una competencia por recursos para la subsistencia (Ruiz 2011).

Además, el conocimiento de la persona que es desplazada de manera forzada —centrado en el trabajo de la tierra—, no tiene cabida en el mercado laboral urbano, lo que no solo compromete su posibilidad de subsistir, sino que vulnera su dignidad (MH 2009). A esto se suma que las personas desplazadas son vistas por sectores ciudadanos como habitantes de calle, desempleadas o trabajadoras informales callejeras, e incluso como portadoras de la violencia que procede tanto de los lugares de las que fueron desterradas, como de las periferias en las que ahora residen (Sánchez 2015). Ante esta indignante realidad, numerosas personas no logran adaptarse, enloquecen, o terminan involucradas, directa o indirectamente, en fenómenos de mendicidad infantil, prostitución o hurtos (Guzmán, Fals y Umaña 1988).

Los datos relacionados con el desplazamiento forzado en Colombia son disímiles, tanto en lo que respecta al número de tierras despojadas como a la cifra de personas desplazadas forzosamente. Respecto a las tierras, la impunidad ha contribuido de manera decisiva a que no se tenga un registro fidedigno, lo cual favorece a los usurpadores que muchas veces tienen relación con el Estado. En cuanto a las

personas, la falta de precisión se explica porque algunas víctimas no quieren ser reconocidas como tal, para evitar la estigmatización, mientras que otras han sido excluidas de los marcos normativos correspondientes (Sánchez 2015).

En términos generales, se estima que aproximadamente, entre 1980 y 2010, fueron usurpadas o abandonadas 6 556 978 hectáreas, lo cual afectó a 434 099 grupos familiares (APC Colombia 2010). Esto equivaldría a más del 12 % de la superficie agropecuaria de Colombia. Para entender un poco la magnitud de esta cifra, el departamento de Antioquia mide 6 361 200 hectáreas, un poco menos que toda la tierra apropiada por el desplazamiento forzado en este periodo. En cuanto al número de personas desplazadas forzosamente, desde 1980 hasta abril de 2025, se calcula en 8 861 715 (Uariv [Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas] 2025). Este número es también descomunal, considerando que Bogotá tiene un poco menos de ocho millones de habitantes y Colombia alrededor de 52 millones. Es decir, el número de personas desplazadas forzosamente en el país ha superado a la población de Bogotá y equivale casi al 17 % de toda la población del país, aproximadamente, uno de cada cinco colombianos.

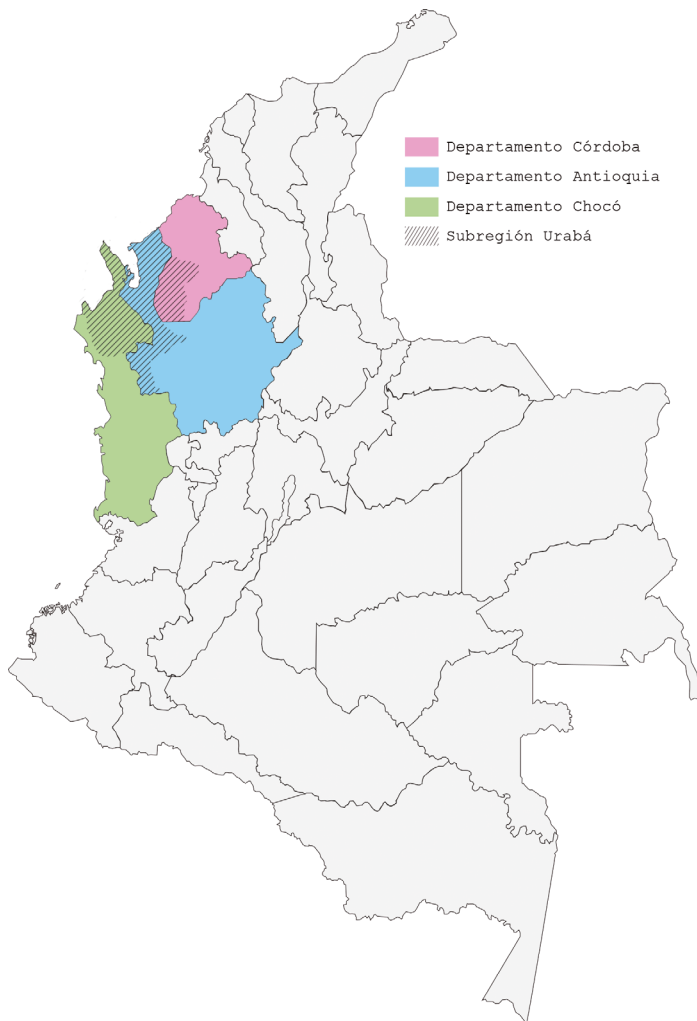
Al analizar los resultados que ha tenido este delito en el país, el CNMH (2015) presenta un informe con cuatro periodos históricos, definidos por cambios geopolíticos, que abarcan desde 1980, con el auge del narcotráfico, hasta 2014, fecha en la que cierra este reporte. Los periodos se traen a colación para dar cuenta, de manera general, de estos cambios y relacionarlos con el departamento de Antioquia. Esto es importante porque las protagonistas de SC fueron desterradas de diversas zonas de este departamento y llegaron a su capital, Medellín, donde realizaron el trabajo para la obra.

En este orden de ideas, según el informe del CNMH (2015), en el primer periodo (1980-1988), marcado por la escalada del conflicto armado, el auge del narcotráfico, el surgimiento del paramilitarismo moderno y las modificaciones en las guerrillas —como la creación de la Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar—, fueron desplazadas forzosamente 65 597 personas, procedentes del 60 % de los municipios del país. En el segundo (1989-1996), 392 891 personas fueron desplazadas forzosamente del 80 % de los municipios de Colombia, en un contexto definido por la guerra entre narcotraficantes y el fortalecimiento de los grupos paramilitares y las guerrillas —Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo (FARC-EP) y Ejército de Liberación Nacional (ELN)—. En esa época, el paramilitarismo se potenció por medio de las cooperativas de seguridad Convivir, un sistema armado de vigilancia rural que el Estado, por medio del Ejército Nacional, procuró instaurar en toda Colombia y que fue creado, mayoritariamente, por actores políticos y económicos para salvaguardar sus intereses.

En el tercer periodo (1997-2004) se produjeron transformaciones estatales relativas al combate contra las guerrillas. Además, se consolidaron relaciones entre paramilitares, políticos y narcotraficantes, que formalizaron la expansión del paramilitarismo, entre otros, con la gestación de las AUC (1997) y la realización de

acuerdos como el Pacto de Ralito —para “refundar la patria”— (2001). Estos hechos llevaron a que las guerrillas modificaran su accionar. Este periodo dejó a 3 087 173 personas expulsadas del 97 % de los municipios del país. Durante el cuarto periodo (2005-2014), aunque se expidió la Ley 975 de 2005, con la cual iniciaron procesos de desmovilización y reinserción de paramilitares, varios continuaron delinquiendo —incluso después de participar en la desmovilización— y conformaron otros grupos. En este periodo, 2 996 196 personas fueron desplazadas de forma forzada desde el 98 % de los municipios del país. Según estas cifras, entre 1980 y 2014, 6 541 857 personas fueron desplazadas forzosamente desde prácticamente la totalidad de municipios de esta nación.

Figura 1. Mapa de Colombia



Fuente: gráfico del autor, realizado con Photoshop, 2025.

En relación con Antioquia, la subregión más afectada por este delito es Urabá —donde confluyen, además, los departamentos de Córdoba y Chocó— (figura 1). De hecho, es la zona del país que más ha sido impactada por esta violación a los derechos humanos, con 645 576 personas desplazadas forzosamente entre 1980 y 2014 (CNMH 2015). Esto empezó a ocurrir desde los años ochenta, cuando empresarios bananeros financiaron grupos paramilitares para desterrar a la población que consideraban enemiga y combatir a las guerrillas (Observatorio DD. HH., y DIH 2006). Posteriormente, hasta mediados de los años noventa, los hermanos Castaño —comandantes de las AUC y las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá (ACCU)— buscaron controlar esta zona con sus grupos paramilitares (Ávila y Caicedo 2010). Como resultado de estos procesos, en 1997 Urabá concentró el 87 % (66 919) de las personas desplazadas forzosamente en Colombia.

En el Oriente Antioqueño, durante la segunda mitad de los años ochenta, incursionaron, desde el Magdalena Medio, los grupos paramilitares ACCU y Muerte a Secuestradores (MAS), apoyados principalmente por comerciantes y ganaderos (CNMH 2011). Luego, hasta mitad de la década de los noventa, se produjo una guerra entre paramilitares que volvió a dejar a la población en medio del fuego cruzado, enfrentando a las AUC con el Bloque Metro. Mas adelante, con el propósito de derrotar a este último, incursionó el Bloque Cacique Nutibara de las AUC (CNMH 2015).

Análisis de Signos cardinales

Entrando en el análisis artístico, SC (2008) es una obra de arte que documenta, por medio de una instalación —lo que la hace un documental instalativo—, el desplazamiento forzado que sufrieron varias mujeres colombianas. La obra no fue concebida para estar en un solo lugar, sino para ser emplazada en distintos espacios, lo que ha permitido que sea exhibida en diversos sitios y ante diferentes audiencias —el Museo del Banco de la República (Bogotá, 2020) o la galería le Château d'Eau (Toulouse, 2025), entre otros—. Asimismo, no requiere de un objeto original para su montaje, pues está constituida, como se ve enseguida, por impresiones digitales que se pueden realizar una y otra vez. En ese sentido, la obra es reproducible (Benjamin 2003, Goodman 2010) y, además, se puede instalar por medio de instrucciones.

Para realizar SC, como comenta Posada (conversación personal, 2025), la artista se reunió de manera individual con cada una de sus protagonistas, quienes en ese momento vivían en Medellín. A lo largo de cada encuentro dialogó con cada una de ellas sobre el recorrido que habían realizado para sobrevivir. A partir de esas conversaciones, Posada desarrolló, por su cuenta, bocetos de mapas, creando su simbología y cartografiando los recorridos. Luego, estos bocetos fueron socializados con todas las participantes y comparados con mapas oficiales del Instituto Agustín Codazzi y de otras fuentes. De estos encuentros resultaron diversos mapas que Posada dibujó a mano sobre la parte frontal, por debajo de las rodillas de las

piernas desnudas de las protagonistas, los que fueron fotografiados digitalmente, en blanco y negro, en un estudio con la cámara situada a la altura de los mapas.

Se debe mencionar que, en el trabajo con las mujeres, Posada les lavó los pies: un acto mesiánico en el que la artista se situó momentáneamente como eje de la obra. Sin embargo, en el montaje, la instalación no se deja opacar y logra darle protagonismo a las mujeres y a sus historias. Relatos que apelan a lo mariano en la sociedad colombiana, que presupone la inocencia femenina (Gamboa 2016) como estrategia emocional para exponer la lucha de familias enteras por arraigarse en la tierra.

SC varía en dimensiones y número de fotografías según la exhibición. En este texto se hace referencia a su montaje en el Museo de Arte Moderno de Medellín, en el marco de la exposición individual *Definición del horizonte* (2020-2021)¹ de Posada. En este museo la obra estuvo instalada en una habitación independiente, con una única vía lateral de ingreso (figura 2). En cada una de las cuatro paredes, la artista dibujó a mano una cuadrícula que remite a baldosas, escenificando un hospital.

Figura 2. Plano vista superior de *Signos cardinales*



Fuente: elaboración del autor con base en la exposición individual *Definición del horizonte* (2020-2021), 2025.

Esta referencia espacial está relacionada con el trabajo médico de Posada (Molina 2024). De hecho, aunque los espacios médicos y artísticos pueden tener varios elementos en común en el mundo moderno —como el cubo blanco iluminado, neutro y ascético— (Rojas-Sotelo 2015), el montaje de SC no pretende ser una representación, sino crear un escenario en el que el espectador reviva experiencias sensoriales del espacio hospitalario (Arte por Excelencias 2009).

¹ Esta exposición tiene una versión para internet disponible en <https://www.elmamm.org/exposicion/definicion-del-horizonte/>

Figura 3. Vista lateral de *Signos cardinales*



Fuente: fotografía cortesía de Úrsula Ochoa, exposición: Pasado tiempo futuro. Arte en Colombia del siglo XXI, año de exposición 2019. Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), 2019.

De esta manera, sobre la retícula, en cada una de las paredes se disponen diversas impresiones en blanco y negro. Tomando como referencia la pared de la vía de ingreso, en el muro que está en frente se encuentran, respectivamente, seis y siete fotografías de las piernas (figuras 3 y 4). Hacia la mitad de la pared contigua a la entrada, está el gráfico que explica las convenciones cartográficas y, al costado opuesto, un par de rosas de los vientos (figura 5).

Las fotografías a cada lado están montadas de la misma manera. Cada una, a ras de piso, mide aproximadamente un metro de altura y setenta centímetros de ancho, así que estas piernas resultan mayores que las del espectador. Además, las imágenes se encuentran separadas entre sí y alineadas una tras otra, abarcando gran parte de la pared. En cada fotografía, sobre un fondo blanco que remite a la estética médica, los mapas dibujados en las piernas incluyen elementos como casas numeradas, nombres de lugares, trazos —continuos o discontinuos, lineales o curvos—, aviones o signos de suma. Entre los nombres se encuentran varios sitios del Urabá antioqueño: Apartadó, Turbo, Dabeiba o Urama.

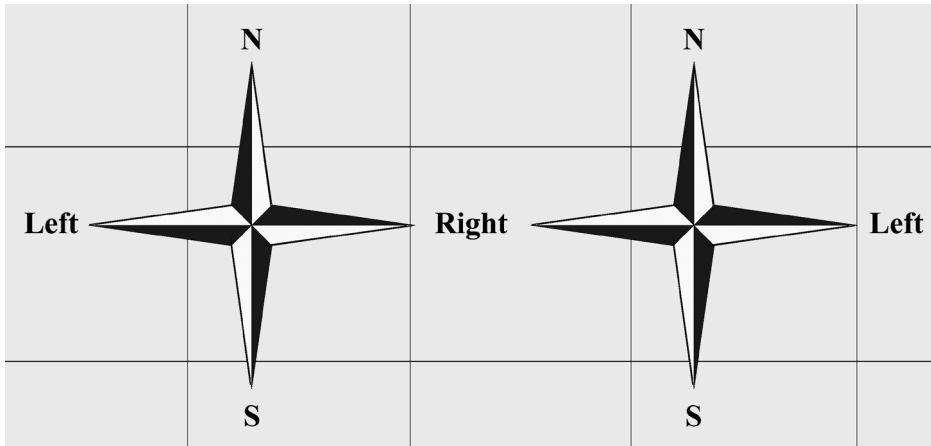
Figura 4. Registro de fotografía de *Signos cardinales*



Fuente: fotografía cortesía de Mónica Lucia Molina, exposición Libia Posada. Definición del horizonte, año exposición: 2020-2021. Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), 2020.

Al revisar, en otra de las paredes, están las rosas de los vientos una al lado de la otra. Ambas, tienen una N arriba y una S abajo, refiriéndose, respectivamente, a norte y sur. Sin embargo, están separadas por la palabra *right*. La rosa de la izquierda dice a su izquierda, *left* y la de la derecha tiene la misma palabra *left* a su derecha. Sobre la pared contraria, se encuentra una impresión que explica los símbolos en los mapas, con lo que se descubre que las cartografías sobre las piernas indican el desplazamiento forzado que ha sufrido cada una de las mujeres fotografiadas. Se entiende que las casas numeradas señalan si es el primero, segundo o tercer desplazamiento forzado; los nombres de los lugares son puntos de referencia; los trazos definen los recorridos que las mujeres realizaron para sobrevivir; los aviones indican aeropuertos, y los signos de suma, campos minados. De este modo, aunque se encuentre un texto curatorial presentando la obra, la observación detallada es suficiente para entender a qué se refiere.

Figura 5. Rosas de los vientos en *Signos cardinales*



Fuente: fotografía original cortesía de Mónica Lucia Molinaexposición Libia Posada. Definición del horizonte, año exposición: 2020-2021. Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), 2020. Reconstrucción digital y retoque en Photoshop realizados por el autor, 2025.

Para analizar SC, al ser un documental instalativo artístico que visibiliza la violencia, es importante precisar qué se entiende por este tipo de documental. Por una parte, como instalación artística, es una construcción espacial cuya materia principal es el espacio mismo, que contiene al espectador desde el momento en que ingresa (López 2023a). Por otra parte, es un montaje que prueba que existió un acontecimiento (López 2023a) y construye la forma de verlo, por lo que crea la historia (Rancière 2005). En su ser artístico, desmantela el operar de la violencia (Didi-Huberman 2013), propone un montaje original y lo descubre (López 2020), destacando que es importante el cómo y qué se enseña. Por lo tanto, como el desplazamiento forzado destruye un espacio vital, documentarlo instalativamente implica construir un espacio —que habita el espectador—, fundamentado en la destrucción del espacio de las personas desplazadas forzosamente. Así, la base del espacio de esta instalación es la destrucción del espacio vital.

Es relevante señalar que SC remite a la noción de *contener* en tres sentidos: primero, *contiene* en sí porque alberga la descontentión producida por la violencia. Segundo, *contiene* en el sentido de resistir, por la contención que surge por la lucha de sus protagonistas. Y, tercero, *contiene* al indicar que el cuerpo de ellas es su único espacio de contención al carecer de casa.

De la condición ontológica espacial de las mujeres y SC se pueden realizar varias deducciones. Por una parte, tanto la obra como sus protagonistas se desplazan de un lugar a otro para su instalación. Por supuesto, el desplazamiento de las mujeres es contra su voluntad, lo que contrasta con la itinerancia de SC, mediada por la voluntad de Posada. Por otra parte, el desplazamiento del espectador en la obra, se devela dinámico caminando entre el espacio estático demarcado por las fotografías.

De hecho, si se sigue la línea del origami —según la cual se nombra primero el ente y luego su materia, de modo que se diría “rana de papel” (López 2023b)— al referirse a las fotografías de SC no se tendría una fotografía de unas piernas, sino unas piernas de fotografía. Por consiguiente, se encuentra que las protagonistas aparecen en posiciones estáticas que sugieren un enraizamiento originario con la tierra para construir “mi casa”, dentro de una instalación que es, en cuanto instalación, igualmente enraizada. Así es como la instalación brinda un espacio para que los cuerpos de fotografía de las protagonistas se puedan enraizar. Lo que tiene correspondencia directa con el título de la obra, al proponer una relación entre los signos vitales, que remiten al cuerpo, y los puntos cardinales, que lo hacen a la cartografía, al lugar espacial (Caro 2015).

En SC no hay rostros que se puedan reconocer, sino que refieren al anonimato. Descartarlos, considerando historias de vida tan singulares, es en sí contradictorio, por lo que, en vez de negarla, se afirma la existencia de esas personas (López 2020). Es decir, negando la singularidad del rostro, afirma los pies que, al ser irreconocibles, permiten que el espectador no los perciba totalmente extraños, sino que pueda verlos más cercanos a su propia vida. En la misma línea, este énfasis en la negación también se manifiesta en el carácter reproducible de la obra, porque rechaza la singularidad de los objetos para afirmar las historias expuestas.

Entonces, aunque solo se enuncie directamente el delito de desplazamiento forzado, es tácito para el espectador que otras violencias lo acompañan, como la destrucción de tejido social —al arrebatar el espacio vital—, la destrucción de la familia con el asesinato de seres queridos, las amenazas contra la integridad o la usurpación de tierras.

Igualmente, al documentar múltiples historias de desplazamiento forzado y enfatizar sus singularidades, esta instalación “perturba la relación entre el pequeño y el gran número” (Rancière 2008, 81). Las vidas no se exponen como meros números, sino que SC devela una humanidad en estos cuerpos carentes de “mi casa”. Se enseña que el cuerpo no puede ser desligado de su historia, porque es una materia constituida por carne y hueso, y por sus memorias (Bergson 2006). Cada cuerpo es formado por sus experiencias, pensamientos y sentimientos. La unidad cuerpo-mente-alma (Nietzsche [1933] 1994) en SC se manifiesta plantada en la tierra, para develarse como un ente político, en términos de lo que es común a las personas (Rancière 2005).

Entonces, SC refiere a algo fundamental para toda la humanidad: su espacio vital. El espectador, con la cabeza gacha, direccionada a la tierra para ver las impresiones, reconoce que la obra, al destacar la carencia de no tener “mi casa”, resalta el espacio vital por presentarlo incompleto. Esto tiene especial resonancia en un espectador colombiano, no solo porque los lugares a los que alude la obra le resultan cercanos, sino, además, porque pertenece a un país que, como se ha mencionado, ha estado atravesado a lo largo de toda su historia por el desplazamiento forzado.

Esta dimensión geopolítica se expresa también, de manera sutil, en las rosas de los vientos. En ellas aparecen palabras en el idioma “más poderoso” del mundo —el inglés—, generando una confusión deliberada sobre dónde está *right* o *left*. Ese desajuste interpela la propia ubicación de Colombia en el orden global, un país condicionado por dinámicas coloniales que siguen operando en distintos niveles. Entre ellas, el desplazamiento forzado —con su objetivo último de monopolizar la tierra— constituye una de las manifestaciones más contundentes.

Entonces, desde el contexto colombiano, SC propone, igualmente, otras formas de aproximarse al cuerpo. El trasegar del cuerpo del espectador y esos cuerpos de fotografía son entes que construyen el espacio que es la instalación. En otras palabras, se enfatiza que el cuerpo es espacio y, por ende, puede ser presentado como mapa. En la obra, son las experiencias de sus protagonistas las que alimentan las cartografías, donde se ven caminos inaugurados o rutas urgentes, muchas veces ajenos a los mapas institucionales (Posada 2014). Así es como las vidas de las protagonistas, expresadas en historias íntimas, se plasman en mapas sobre sus propias pieles (Garzón 2021). Con esta operación ocurre una inversión corporal, de forma que esa parte interior —íntima y usualmente invisible que contiene, en cuanto sujetos políticos, historias y relatos— se exterioriza al convertirse en piel visible. Esta inversión es posible gracias a la propuesta de codificación que propone toda la obra. Su construcción semiótica desarticula las historias violentas de las protagonistas para enseñarlas enfatizando su humanidad. Esto lo realiza recurriendo a singularidades, tanto de sus protagonistas, como del contexto.

En este proceso, la creación de memoria no consiste en reconstruir eventos pasados, sino en un hecho existencial (Guasch 2005). Por eso, la memoria de las protagonistas en SC se devela una con sus cuerpos. Esta relación, su codificación y organización hacen de la obra un archivo expuesto en fotografías, construido por cuerpos-memoria en cuanto entes políticos. Entes que manifiestan su desarraigo, sobre cuyas piernas y pieles se inscribe un mapa que refiere a violencias que niegan la construcción del espacio vital.

La instalación es entonces, en su totalidad, un archivo documental, uno que no clasifica, sino que manifiesta la singularidad de lo acontecido (Foucault 1970), que denuncia lo colonial y devela a las personas que han sufrido el desplazamiento forzado como sujetos políticos que luchan y reclaman su arraigo en el mundo. Esta develación de las protagonistas, como entes políticos, conlleva a que el espectador sea igualmente cuestionado como tal y le incita a preguntarse cuál es su espacio en un mundo donde existe gente sin espacio vital.

Conclusiones

Aunque la ventana histórica del desplazamiento forzado considerada en este artículo abarca desde de la década de los ochenta del siglo pasado, es necesario reiterar que este crimen, además de persistir, ha sido transversal no solo a la historia de Colombia, sino a la de toda Latinoamérica. Reconocerlo es fundamental para

entender la configuración actual de la región. Por ello, para entender las causas y consecuencias de este flagelo, es indispensable continuar su investigación y hacerlo abordando también otros vacíos, como el análisis psicosocial diferenciado, según el origen de quien lo ha sufrido.

Entonces, puede seguir cambiando el trato que reciben las personas desplazadas forzosamente, porque ya existen múltiples iniciativas que buscan escapar a las aproximaciones deshumanizantes que las reducen a meras estadísticas —con lo cual se les arrebató la dignidad— y no sopesan su importancia en la existencia de Colombia y la región. Estas personas son vitales, como lo evidencia el cuidado del agua y la naturaleza agenciado por comunidades indígenas o afrocolombianas y la producción de alimentos sostenida por los campesinos.

Con este tipo de reconocimiento se pueden crear más espacios para escuchar las voces de quienes realmente saben lo que es sufrir el desplazamiento forzado, las cuales son básicas en la creación de la historia, donde es de radical importancia el arte para cuestionar narrativas y crear formas de dar voz que ahonden en la humanidad.

Por consiguiente, retomando la hipótesis general del texto, la instalación que visibiliza este delito, en cuanto espacio, se fundamenta en reconocer que existen seres humanos que tienen una vida incompleta por carecer de un espacio vital que los arraigue y contenga, tanto a sí mismos como a sus familias. Por ende, estas obras exponen que estas personas no tienen un espacio vital para albergarse y no pueden proyectarse a otros espacios o tiempos. De hecho, la expulsión de su tierra supone, además, la destrucción de las redes sociales y el debilitamiento de muchas culturas y sus saberes.

En otras palabras, como este vejamen supone la destrucción de algo fundamental de la humanidad, el espacio vital de cada quién, SC, en cuanto obra de arte, denuncia y desmantela la violencia que la fundamenta. De cierta forma, se ataca a sí misma, lo que está en consonancia con este vejamen que ataca la propia humanidad de quien lo ejecuta.

Particularmente, SC enfatiza el cuerpo sin contención vital como algo que concierne a la humanidad, porque esa necesidad de contención nos es común. Así, la obra enseña un cuerpo humano político fundamentado en acontecimientos existenciales, como la construcción de su espacio o su memoria. Este cuerpo, en cuanto espacio, visibiliza en su superficie la carencia de espacio vital, lo que interpela la posición del espectador ante un estadio que violenta a la humanidad en su conjunto.

En esta instalación, el espacio y la memoria de los cuerpos son codificados para documentar la violencia que han sufrido. Esta misma codificación se expresa en unos mapas que, al ser decodificados por quien entra en la obra, desmantelan algo de la violencia a la que fueron expuestas las personas desplazadas forzosamente. Cada mapa contiene una historia singular anónima, sin rostro, en la que se expresa una lucha y resistencia que apunta a lo que éticamente no debe ser, el espacio vital incompleto. Así, en el montaje de la obra, las historias y los cuerpos se manifiestan políticamente para crear un archivo colectivo que documenta artísticamente.

Para cerrar, es importante ahondar la hipótesis general de esta investigación también en otras aristas, por ejemplo, las instalaciones que visibilizan directamente el espacio destruido —dejado por quienes han sido desplazados forzosamente— o las que muestran los modos en que reconstruyen ese espacio. Igualmente, resulta pertinente expandir el estudio a otros países de Latinoamérica, lo que implica reconocer que el colonialismo se ha valido de este vejamen para sus propios fines.

Estos estudios teóricos pueden alimentar el arte, y viceversa, para construir un conocimiento interconectado que tenga como objetivo vital eliminar este delito. En este contexto, es sumamente importante considerar otras violencias que también constituyen crímenes de lesa humanidad —la desaparición forzada, la violación sexual, el secuestro, etc.—, contra las cuales también se debe luchar para que sean erradicadas.

Referencias

1. Acnur (Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados). 2024. Tendencias globales de desplazamiento forzado en 2023. Consultado el 15 de octubre de 2025. <https://www.acnur.org/media/tendencias-globales-de-desplazamiento-forzado-en-2023>
2. APC Colombia (Agencia Presidencial para la Acción Social y la Cooperación Internacional). 2010. *Unidades agrícolas familiares, tenencia y abandono forzado de tierras en Colombia*. Bogotá: Indepaz.
3. Arte por Excelencias. 2009. “El borde y el límite: la obra de Libia Posada”. *Arte por Excelencias*. <https://www.arteporexcelencias.com/es/articulos/el-borde-y-el-limite-la-obra-de-libia-posada?page=7>
4. Ávila, Ariel Fernando y Éder Maylor Caicedo Fraide. 2010. *Monografía político electoral. departamento de Antioquia, 1997 a 2007*. Bogotá: Corporación Nuevo Arco Iris; Misión de Observación Electoral (MOE). http://revistakavilando.weebly.com/uploads/1/3/6/3/13632409/elecciones_y_paramilitarismo_en_antioquia.pdf
5. Bachelard, Gaston. 2000. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
6. Bello Albarracín, Martha Nubia y Ricardo Chaparro Pacheco. 2011. *El daño desde el enfoque psicosocial*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. <https://www.bivipas.unal.edu.co/handle/10720/595>
7. Benjamin, Walter. 2001. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Buenos Aires: Taurus.
8. Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca.
9. Bergson, Henri. 2006. *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.
10. Caro Villanueva, María Cristina. 2015. “Lecciones de anatomía femenina: una lectura preliminar a la obra de Libia Posada 1998-2014”. Tesis de maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/63228>

11. Castillo de Herrera, Mercedes. 2019. “Desplazamientos forzados y migraciones. Breves lecciones aprendidas en Colombia”. AREA 25 (2): 1-18. https://www.area.fadu.uba.ar/wp-content/uploads/AREA2502/2502_castillo-de-herrera.pdf
12. CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica). 2015. *Una nación desplazada: Informe nacional de desplazamiento forzado en Colombia*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/desplazamientoForzado/>
13. CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica). 2011. *San Carlos. Memorias del éxodo en la guerra*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/san-carlos-memorias-del-exodo-en-la-guerra/>
14. Contreras Suárez, Carol y Carlos Alberto González . 2008. “Visualidad y desplazamiento forzado en Colombia”. En *Derechos Humanos y violencia: gobierno y gobernanza*, editado por Cátedra Unesco, 207-239. Bogotá: Universidad externado de Colombia. <https://books.openedition.org/uec/2665>
15. Das, Veena. 2008. “Lenguaje y cuerpo: transacciones en la construcción del dolor”. En *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*, editado por Francisco Alberto Ortega, 343-373. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Pontificia Universidad Javeriana. <https://repositorio.unal.edu.co/items/a1ec34c1-78b8-4447-a7b9-648ab9e1cbd6>
16. Deleuze, Gilles. 1983. *Nietzsche and Philosophy*. Nueva York: Columbia University Press.
17. Didi-Huberman, Georges. 2013. “Cómo abrir los ojos”. En *Desconfiar de las imágenes*, por Harun Farocki, 13-38. Buenos Aires: Caja Negra.
18. Duchamp, Marcel. 1975. *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. Editado por Michel Sanouillet y Elmer Peterson. Londres: Editorial Thames Hudson.
19. Eco, Umberto. 1992. *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta-Agostini.
20. Farocki, Harun. 1969. *El fuego inextinguible*. Alemania del Oeste (RFA): Harun Farocki Filmproduktion. <https://www.moma.org/collection/works/147839>
21. Foucault, Michel. 1970. *Arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores.
22. Gamboa Medina, Alejandro. 2016. “Víctimas del arte: reflexiones en torno a la representación de la guerra en Colombia”. *Calle 14* 11 (19): 30-43. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2016.2.a03>
23. Garzón Carrillo, Diego . 2021. “La medicina como arte”. *La Silla Vacía*, 10 de octubre, consultado el 15 de octubre de 2025. <https://www.lasillavacia.com/silla-nacional/la-medicina-como-arte>
24. Goodman, Nelson. 2010. *Los lenguajes del arte: Aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid: Paidós.
25. Guasch, Anna Maria. 2005. “Los lugares de la memoria”. *Matèria: Revista Internacional d'Art* 5: 157-183. <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11382>
26. Guzmán, Germán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña. 1988. *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social*. Bogotá: Círculo de Lectores.
27. Husserl, Edmund. 2017. “Fenomenología de la espacialidad de la naturaleza”. *Revista de Filosofía* 2 (2): 47-65. <https://doi.org/10.5354/0718-4360.1953.46114>
28. López Pérez, José Alejandro. 2025. “Análisis espacial de la interfaz electrónica desde un estudio de la video instalación *Interface* (1972) de Peter Campus”. *Kepes* 22 (31): 185-207. <https://doi.org/10.17151/kepes.2025.22.31.8>

29. López Pérez, José Alejandro. 2023b. *Penumbra luminosa: exploración de la materia y su Tiempo desde el entre*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia; Universidad Nacional Autónoma de México. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/84998>
30. López Pérez, José Alejandro. 2023a. "Reflejos desde la penumbra: la desaparición forzada en Colombia y la obra *Relatos nebulosos*". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 52: 117-142. <https://doi.org/10.7440/antipoda52.2023.05>
31. López Pérez, José Alejandro. 2020. "Proyecciones del ausente: una crítica a formas artísticas de visibilización del desaparecimiento forzado (análisis de *Geometría de la conciencia* de Alfredo Jaar)". *Signo y Pensamiento* 39 (76): en línea. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp39.pacf>
32. Merleau-Ponty, Maurice. 1993. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, S. A.
33. MH (Área de Memoria Histórica). 2009. *El despojo de tierras y territorios: aproximación conceptual*. Bogotá: Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación; Iepri (Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales)-Universidad Nacional de Colombia. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/el-despojo-de-tierras-y-territorios-aproximacion-conceptual/>
34. Molano, Alfredo. 2001. *Desterrados. Crónicas del desarraigo*. Bogotá: El Áncora Editores.
35. Molano Osorio, Ingrid Vanessa. 2022. "Signos cardinales de Libia Posada y *En el brazo del río* de Marbel Sandoval: narrativas cartográficas sobre los cuerpos del desplazamiento forzado". *Escritos* 30 (64): 25-40. <https://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a02>
36. Molina Saldarriaga, Mónica Lucía. 2024. "La poética de Libia Posada como un discurso visual que se contrapone a las narrativas hegemónicas de la identidad". *Co-herencia* 21 (41): 103-130. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.21.41.04>
37. Moreno Escárrega, Óscar. 2014. *Mi casa Mi cuerpo: migración forzoza, memoria y creación colectiva*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2175j89>
38. Moreno Escárrega, Óscar. 2013. *Mi casa mi cuerpo: migración forzoza, memoria y creación colectiva*. Instalación. Colombia.
39. Nietzsche, Friedrich. (1933) 1994. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial.
40. Nietzsche, Friedrich. 2016. "Genealogía de la moral". En *Más allá del bien y del mal / Genealogía de la moral*, 191-319. Ciudad de México: Editorial Porrúa.
41. Observatorio DD. HH. y DIH (Observatorio de Derechos Humanos y Derecho Internacional Humanitario de la Vicepresidencia de la República). 2006. *Dinámica reciente de la confrontación armada en el Catatumbo*. Bogotá: Observatorio DD. HH.; DIH.
42. Oswald, Luis Harvey. S. f. La metáfora del éxodo: los artistas colombianos contemporáneos frente al desplazamiento forzado. <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/RAD-4898-La-metфора-del-exodo.compressed.pdf>
43. Posada, Libia. 2020-2021. *Definición del horizonte*. Exposición, Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín.

44. Posada, Libia. 2014. "Signos cardinales". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 9 (2): 217-222. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13072>
45. Posada, Libia. 2008. *Signos cardinales*. Instalación. Medellín.
46. Rancière, Jaques. 2008. "El teatro de imágenes". En *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, editado por Nicole Schweizer, 69-89. Santiago de Chile: Metales pesados.
47. Rancière, Jaques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions.
48. Restrepo, José Alejandro. 2006. *Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
49. Roca, José Ignacio. 2003. "Ausencia/Evidencia". En *Entre líneas*, editado por Santiago Olmo y Virginia Pérez Ratton, 77-91. Madrid: La Casa Encendida.
50. Rojas-Sotelo, Miguel. 2015. "Una flor (modernidad) marchita". *Estudios Artísticos: Revista de Investigación Creadora* 1 (1): 82-105. <https://doi.org/10.14483/25009311.10249>
51. Ruiz R., Nubia Yaneth. 2011. "El desplazamiento forzado en Colombia: una revisión histórica y demográfica". *Estudios Demográficos y Urbanos* 26 (1): 141-177. <https://doi.org/10.24201/edu.v26i1.1400>
52. Salcedo, Doris. 1992-1994. *La casa viuda*. Instalación. <https://www.moma.org/collection/works/134302>
53. Sánchez, Gonzalo. 2015. Prólogo a *Una nación desplazada. Informe nacional de desplazamiento forzado en Colombia*, editado por el Centro Nacional de Memoria Histórica, 16-23. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2015/nacion-desplazada/una-nacion-desplazada.pdf>
54. Uariv (Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas). 2025. Víctimas por Hecho Victimizante. Consultado el 15 de octubre de 2025. <https://datospaz.unidadvictimas.gov.co/registro-unico-de-victimas>
55. Uribe Alarcón, María Victoria. 2018. *Antropología de la inhumanidad: un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes; Ediciones Uniandes. <https://dx.doi.org/10.15425/2017.193>
56. Valdés Correa, Beatriz. 2020. "Nombrar lo innombrable y conocer la verdad de la guerra a través del arte". *El Espectador*, 25 de junio, consultado el 15 de octubre de 2025. <https://www.elspectador.com/colombia2020/justicia/verdad/bocas-de-ceniza-conocer-la-verdad-de-la-guerra-a-traves-del-arte>



José Alejandro López Pérez

joalopezpe@unal.edu.co

Doctor en Artes Visuales de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil.
 Profesor asociado de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. <https://orcid.org/0000-0002-1998-3591>