

# Imagen, violencia política y formación\*

Image, Political Violence and Training

Imagem, violência política e formação

Vladimir Olaya Gualteros\*\*  
Etna Castaño Giraldo\*\*\*

\* El presente trabajo hace parte de los avances del proyecto de investigación "Imagen, violencia política y formación: perspectivas de análisis en Colombia", identificado con el código DPG-368-13, financiado por el CIUP.

\*\* Docente Universidad Pedagógica Nacional, Magíster en Educación, estudiante del Doctorado Interinstitucional en Educación. Integrante del grupo de investigación en Educación y cultura política. Investigador principal del proyecto: "Imagen, violencia política y formación: perspectivas de análisis en Colombia". Correo electrónico: vlado2380@gmail.com.

\*\*\* Docente Universidad Pedagógica Nacional, licenciada en Artes Visuales y co-investigadora del proyecto CIUP "Imagen, violencia política y formación". Correo electrónico: fractal16@yahoo.es.

## Resumen

A través de una serie de obras artísticas de Patricia Bravo: "huella y memoria" y "mata que Dios perdona" puestas en escena en algunos espacios públicos de Medellín, los autores construyen relaciones enunciativas en las que conectan imagen con subjetividad, imagen con política e imagen con memoria. Derivar de estas relaciones efectos formativos supone advertir nuevos modos para la comprensión histórica de la violencia social y política, al tiempo que se insinúan potencias propias del arte particularmente útiles tanto para el testimonio como para la afección.

## Palabras clave

Memoria, formación, política, violencia, arte e imagen.

## Abstract

Through a series of Patricia Bravo's artistic works titled "huella y memoria" ("Footprint and Memory") and "mata que Dios perdona" ("Kill, God forgives you") which were presented in some public scenarios in Medellín, the authors build some illustrative relations to connect image with subjectivity, image with politics and image with memory. Deriving formative aspects from these relations involves realizing new ways for the historical comprehension of the social and political violence while own art powers are hinted and become particularly useful for both testimony and affection.

## Key words

memory, training, political violence, art and image.

## Resumo

Através de uma série de trabalhos artísticos de Patricia Bravo: "Pegadas e memória" e "Mata que Deus perdoa" levadas a cena em espaços públicos de Medellín, os autores constroem relações enunciativas que conectam imagem com subjetividade, imagem com política e imagem com memória. Trazer dessas relações efeitos formativos supõe advertir novos modos de compressão histórica da violência social e política, ao tempo que se insinuam potências próprias da arte, particularmente úteis à testemunha e à afeição.

## Palavras chave

Memoria, formação, violência política, arte e imagem.

Fecha de recepción: Marzo 4 de 2014

Fecha de aprobación: Mayo 16 de 2014

*En el arte relacional, la creación de una situación indecisa y efímera requiere de un desplazamiento de la percepción, un cambio del estatuto del espectador por el de actor, una reconfiguración de los lugares.*

*(Rancière, 2005, p. 17)*

**E**l presente texto busca, en una primera parte, explicar la relación entre formación y política. Posteriormente, analiza algunas de las obras de Patricia Bravo, observando cómo se instalan distintas formas de lo político y cómo las obras tienen insertas maneras de lo social, lo histórico y lo político en relación a unos modos de comprender el conflicto. En efecto, en las obras de Patricia Bravo se sitúan estructuras sociales que son reconfiguradas y se constituyen como espacios de lo político que dicen de modos de comprender y situarse en torno a la violencia.

## Formación, política e imagen

Se parte en este texto por comprender que, como lo plantea Vargas Guillén (1992), la formación es el objeto fundamental de la pedagogía. Una formación que, a su vez, está estrechamente ligada con los procesos de constitución de la subjetividad. Se entiende que los sujetos se forman en la interacción con los otros, en un mundo social, en espacios y tiempos determinados mediados por el lenguaje, entendido este último como “un fenómeno de sentido abierto que ocurre en contextos de alteridad definidos, tiene apoyo semiótico y teje redes de enunciados inter-discursivos, en situaciones sociales definidas” (Cárdenas, 2013, p. 315). De este modo, el sujeto es espacializado, es cuerpo, y se da solamente en la imbricada madeja de nudos e interacciones en la que no tiene otro modo de darse sino desde posiciones y relaciones siempre múltiples (Cárdenas, 2013).

Ahora bien, el sujeto es un *dándose*: se constituye y se forma en las relaciones que configura en un campo de interacción, pero, a su vez, es también su experiencia, su historia y sus cargas culturales que pone en juego y en tensión con lo vivido en un tiempo transversal presente, lo que no significa que su ser sea armónico; por el contrario, es tensional, es la sinuosa marca del estar inmerso en una serie de relaciones sociales en las que lo discursivo ordena, propone y enuncia.

Desde esta perspectiva, los procesos de formación se encuentran a medio camino entre lo constituido por lo vivenciado por los individuos, los conocimientos apropiados durante un trayecto de vida, las instituciones en las que se ha trasegado y el espacio de sentido en el cual se encuentra inmerso y que

no está desprovisto de jerarquías, pugnas, órdenes, distribuciones, las cuales, a su vez, le solicitan al sujeto una construcción, una posición. Así, la formación es el fuerte movimiento pendular entre lo que se ha sido y lo construido en un espacio tiempo particular que se encuentra incidido por diversos sentidos y que se expresa en las formaciones de lenguaje.

No obstante, dichas incidencias, indiferentemente del espacio en que se den, se desvelan en el lenguaje, en cuanto mediación, pues tiene inscritos el otro y la cultura; y por ello, las expresiones simbólicas, lingüísticas e icónicas no son neutrales. El lenguaje, al ser proferido, dice de una posición del enunciante y lleva inmersa la posición del otro, lo que significa la constitución de una espacialidad, de una relación. De acuerdo a lo dicho, las formas del lenguaje se convierten en dispositivos que intentan edificar al otro, su mirada y posición, lo que no significa que no pueden ser resignificadas, transformadas; aunque, pese a ello, dichas reelaboraciones se vean constreñidas por el espacio y campo de interacción en las que se encuentren insertas.

Ahora bien, comprendemos que la pedagogía, en términos amplios, se preocupa por la reflexión en torno a los procesos de formación de los sujetos en contextos situados. Sumado a ello, entendemos que en la arena social se dan diversos dispositivos pedagógicos que, según Jorge Larrosa (1995), se pueden pensar a partir de la forma en que se comprende el ser humano. Para este autor:

Lo que sea el ser humano, en tanto que mantiene una relación reflexiva consigo mismo no es sino el resultado de los mecanismos en los que esa relación se produce y se media. Los mecanismos, en suma, en los que el ser humano se observa, se descifra, se interpreta, se juzga, se narra o se domina. Y, básicamente, aquellos en los que aprende (o transforma) determinadas maneras de observarse, juzgarse, narrarse o dominarse.

Un dispositivo pedagógico será, entonces, cualquier lugar en el que se constituye o se transforma la experiencia de sí. Cualquier lugar en el que se aprenden o se modifican las relaciones que el sujeto establece consigo mismo. (1995, p. 290)

Desde esta perspectiva, el sujeto es un ser reflexionante, capaz de interpretar, de dar cuenta de una serie de movimientos y acontecimientos que lo interpelan, pero a su vez, es coaccionado y constituido por mecanismos que pasan por el lenguaje en sus diferentes modalidades. De hecho, Larrosa, en su ejercicio teórico nos presenta una serie de mecanismos de modificación de la experiencia de sí que

tienen que ver con la configuración de sentidos al interior de campos específicos y en la trama estructurante de lo discursivo. Con lo anterior, planteamos que el sentido es contingente y situado, pero que el mismo posibilita una condición. En este orden, ejemplos que devienen de las reflexiones de Foucault, como la del confesionario, utilizado por Larrosa, en el que se intenta transformar la manera en que se juzga, se narra y se ve el sujeto, tienen que ver, por una parte, con un discurso como el religioso que plantea una forma de entender al sujeto, de subsumirlo al interior de un campo religioso y que obliga al individuo a posarse al interior de sí mismo y en relación con unos otros; pero, por otra parte, tal dispositivo no sugiere la inexistencia de algún tipo de resignificación que se encuentra ligada con las experiencias del sujeto. De este modo, estamos planteando que los dispositivos pedagógicos son espacios en los que se transforma la experiencia de sí y en la que se pugna por una serie de sentidos.

Pensado de esta manera, los dispositivos pedagógicos, cualesquiera que sean estos, proponen una serie de relaciones con el mundo —con la cultura y con el campo específico en el cual se encuentren insertos—, con los otros —es decir con los sujetos— y consigo mismo. Ahora bien, tales relaciones no son otra cosa que la expresión de una política, en cuanto esta, como lo plantea Arendt (1997), en algunas de sus aserciones, “en sentido estricto, no tiene tanto que ver con los hombres como con el mundo que surge entre ellos” (p. 117). En esta misma dirección, Chantal Mouffe (2007) plantea:

Que lo político tiene que ver con el nivel ontológico. Esto significa que lo óntico tiene que ver con la multitud de prácticas de la policía convencional, mientras que lo ontológico con el modo mismo en que se instituye la sociedad. (pp. 15 y 16)

En otras palabras, con el modo de interacción e interrelación de los sujetos.

Así, los procesos de formación de los sujetos pasan por la constitución de sentidos mediados por el lenguaje, y que las prácticas pedagógicas instalan modos de relación con lo social. De este modo, toda práctica pedagógica es una forma de ver, del vernos, y de relacionarnos con nosotros mismos, con la cultura y con los otros.

Respecto a lo planteado, se vuelven interesantes las alusiones que sugieren, como lo plantea Santos (2008), que las diversas prácticas sociales dadas en la vida cotidiana disponen estructuras de subjetivación a través de complejas negociaciones entre distintos agenciamientos sociales y culturales. En este sentido, Boaventura afirma que lo cotidiano, que es

por excelencia el mundo de la intersubjetividad, es la dimensión espaciotemporal de la vivencia de los excesos de regulación y de las operaciones concretas en que ellos se desdoblan.

Así, pues, las formas en que edificamos y formamos subjetividades tendrían que ver también con los diferentes lugares tecnológicos, sociales, culturales, económicos, estéticos y artísticos en los cuales se da la experiencia. Con ello hacemos alusión a que las formas en que nos constituimos como sujetos deben ser pensadas desde la experiencia individual, y también desde las múltiples redes de sentido que operan, a través de diversos dispositivos, en las formas de la vida social. Según este precepto, las maneras en que se constituyen, tanto formas de lo político como los tejidos y ordenes de lo social, al igual que las subjetividades, suponen una mirada a los espacios de interrelación en los que los individuos actúan y resignifican los marcos en los cuales están inscritos.

Entonces, podemos decir que la imagen, en nuestros actuales contextos, ocupa un lugar importante en los espacios sociales, como apertura a formas de racionalidad, de comprensión y de acercamiento al otro, irrumpiendo en los tejidos sociales, e incluso incidiendo en la manera de comprender nuestras corporalidades; lo que significa que ellas se han convertido en elementos muy importantes en nuestros procesos de socialización y de constitución de tejidos sociales. Es en este sentido que las próximas líneas quieren acercarse al análisis de algunos trabajos artísticos, en cuanto imágenes, que irrumpen en las maneras de comprender el orden de lo social en relación con la violencia política y las formas de su recuerdo-memoria, al tiempo que construyen una serie de anudamientos sociales o maneras de constituir prácticas culturales y sociales, convirtiéndose en un vector (entre muchos) de subjetivación.

## La imagen y lo político

Los actuales contextos, signados por la presencia de los medios de comunicación, la fluidez, el miedo, la incertidumbre, el vaciado simbólico de la política, las transformaciones dadas en torno a las formas en que se han configurado las maneras de comprender el espacio y el tiempo, el constante y desigual intercambio de capitales simbólicos, económicos y culturales, se han visto transversalizados por la presencia de la imagen, no solo como una manera de comunicación, sino como una forma de racionalidad y respuesta a la forma en que habíamos comprendido nuestros entornos y las producciones de sentido en relación con el acercamiento y comprensión de la realidad.

La imagen no puede ser entendida como un lugar más de expresión, sino que junto a los nuevos repertorios tecnológicos y a las prácticas artísticas contemporáneas, constituye la expresión del otro, además de la fabricación de escenarios desde los que se visibilizan las formas de entender y habitar el mundo en el cual vivimos. Desde allí se configuran significados en relación con lo social, lo político, lo económico y lo cultural, es decir, son espacios de lo educativo, si comprendemos por este, en términos amplios, la construcción de significados sociales que inciden, interpelan y coadyuvan en la formación de subjetividades.

Ahora bien, la presencia de la imagen, a través de diversos lugares, estrategias y mecanismos, dice de sintaxis, estructuras, gramáticas desde las que emergen formas del conocer, en cuanto que lían significados que elaboran sentidos y pugnan por los mismos, es decir, la imagen no es neutral. Al tiempo, ella se edifica como una suerte de dispositivo que coadyuva a la constitución de una mirada. Las imágenes actos de ver complejos

que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etc. (Brea, 2005, p. 9)

La imagen es un constructo simbólico que involucra y pone en contacto —en una situación que llamaremos, para este caso, *red*— una multiplicidad de sentidos, lo que a su vez supone entender que los acercamientos del sujeto a las formas de la imagen, sus maneras de conocer, no pasan solamente por lo visto sino por lo sentido y los sentidos. En otras palabras, no hay, como lo plantearía W. J. T. Mitchell (2005), medios visuales, pues la mirada, la imagen, conduce a otros sentidos, a la configuración de significados. Así, el ver no se trataría tan solo de un problema óptico, sino que ella, la mirada, propicia el trastocamiento, la transfiguración y movilización de los cuerpos en el espacio, en el tiempo y, en últimas, en la cultura. Lo anterior nos permite decir que las imágenes son espacios relacionales en los que los sujetos son y están incididos por ellas y, a su vez, reasignan significados mediados por la experiencia misma del ver. Esto es, las imágenes, en cuanto formas y espacios de interrelación, permiten encuentros, condiciones de intercambio en las que los individuos se ven interpelados por una experiencia dada en el entorno social; en otras palabras, las

imágenes y la mirada suponen una forma existencial, una experiencia de vida, una práctica social.

Comprendidas así, como un espacio interrelacional en el que se dan tensiones por significados y al tiempo una experiencia intersubjetiva, en ellas podemos develar formas de lo político y de constitución de la subjetividad. Lo anterior si comprendemos la mirada, en el caso de lo político, como forma en que se constituyen una serie de lazos sociales, de anudamiento de los sujetos, de relaciones en las que los individuos se instalan en posiciones que pasan por la sensibilidad y la racionalidad, permitiendo la resignificación de la experiencia vital. Expliquemos esto un poco, la mirada constituida en un entorno de relación con la imagen reconduce la corporalidad, posibilita la constitución de una posición que va más allá del cuerpo, sugiere una perspectiva y un lugar del sentido y del encuentro con lo otro visto, que en otras palabras constituirá la puesta en marcha de dispositivos de enunciación políticos. Así, al mirar se pone en juego lo que la imagen dice del sí mismo, de sus anudamientos y de sus posturas frente a sí mismo y a lo otro, pues como lo explicita Didi Huberman (2011), la mirada se estrella con el volumen de los objetos, de los cuerpos que se convierten en cosas para tocar y que, al tiempo, son medidas y pensadas desde el cuerpo mismo, pues la imagen, cualquiera que ella sea, siempre instala una relación con el yo, y es en ello que se encuentra la interpelación. Es en este sentido que Huberman propone que las imágenes nos miran y allí es donde se instala una relación en la que es posible ver cercanías y distancias con objetos y fenómenos sociales desde la corporalidad y experiencias de los sujetos.

La imagen, entonces, impone una forma posible en la que se suscriben los lugares diferenciales o semejantes al propio cuerpo (en su aserción amplia de existencia y significación) yaciendo o desapareciendo en relación a la propia existencia. Así, por ejemplo, las imágenes de la muerte y de sus diferentes formas se instalan en torno a la posibilidad misma del cuerpo y su estancia futura; la imagen de la muerte reasigna una mirada al sujeto, hacia su propia muerte, lo que no niega que pueda existir en aquel que la ve una ojeada de distanciamiento e indiferencia. Pero siempre inaugura una mirada de lo que se es. La indiferencia o distanciamiento puede ser, en este sentido, una forma de decir el no querer del ver, del negar su posibilidad como parte de la existencia misma, lo que ya es una relación con la imagen y consigo mismo; mientras el acercamiento inspira y despierta otros modos de la presencia cercanos, en algunos casos, a la autoafirmación del sujeto.

Dicha posibilidad de interacción de la imagen nos habla de ella, por una parte como presencialidad de la alteridad, es decir, siempre nos muestra frente a otro y a lo otro, y, por otra, emerge como espacio dialéctico, es decir, pone en el juego y en el ritmo mismo de la imagen la posibilidad de intercambio, de discusión y de tensión entre diversas significaciones, lo que no quiere decir, la resolución de contradicciones y, mucho menos, la incrustación de mundos visibles; es, en otros términos, la figurabilidad de lo visible y de lo invisible. Es su estar, la que nos dice de su posibilidad de interpelación, de juego de ausencias y existencias. Es su estar, el de la imagen, la que nos permite una apertura o una pérdida, aunque sea momentánea, practicada en el espacio de nuestra certidumbre visible. Ciertamente, es desde allí que la imagen se vuelve capaz de mirarnos (Huberman, 2011), de interpelarnos, de poner en juego el mundo mismo que ella inaugura.

Su potencialidad está, en cuanto impone su visibilidad, su temporalidad y su forma, estas nos indican un lugar del cuerpo y de nuestra visual, de hecho, se opone ante otras cosas, nos deja ver lo que ella mira de nosotros:

La imagen por mínima que sea es una imagen dialéctica: portadora de una latencia y una energética. En este sentido, nos exige que dialecticemos nuestra propia postura frente a ella, que dialecticemos lo que vemos en ella [...] es decir que exige que pensemos lo que captamos en ella frente a lo que de ella nos "ase", frente a lo que en realidad, nos deja desasidos. (Huberman, 2011, pág. 61)

Así, entonces, al inaugurar un espacio de visibilidad y de interrelación, nos conmueve hacia relaciones posibles, posturas, y ellas no solo corporales, sino en las que media una relación con los otros en el mundo. Es en este sentido que comprendemos que la imagen figura un mundo político, en cuanto que instaure relaciones posibles, formas del ver, del estar e incluso del actuar, sobre todo si entendemos que lo político de la imagen no pasa tan solo por los mensajes, sino por las posibilidades que instaure en nosotros la constitución de relaciones. En otras palabras, la eficacia de la imagen, su posibilidad de interpelación (educación) "consiste antes que nada en la configuración de disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes" (Ranciére, 2011, p. 57). En esta misma lógica, las imágenes se convierten en espacios de subjetivación, si por este concepto comprendemos:

El conjunto de condiciones que hacen posibles que instancias individuales y/o colectivas estén en posición de emerger como territorio existencial sui referencial, que delimita, o es adyacente a una alteridad también subjetiva [...] es decir la subjetividad es el conjunto de las relaciones que se crean entre el individuo y los vectores de subjetivación con los que se encuentra, individuales o colectivos, humanos o inhumanos. (Bourriaud, 2008, p. 114)

## **Violencia y arte: Cuando las memorias se hacen imagen**

Como hemos enunciado, las imágenes, entre ellas las de las obras artísticas, son parte de una configuración colectiva y social pertenecientes a una época y condensan un extenso trenzado de intereses en liza. Desde tal perspectiva, las obras artísticas, en cuanto imágenes y productos sociales, evidencian, sin dejar de presentar contrariedades, hibridaciones, aperturas y múltiples encadenamientos sociales. En este sentido, afirmamos que las obras artísticas producidas en Colombia que se preocuparon por la violencia conjugan algunas matrices de sentido que se venían prefigurando en el país en torno a la violencia y las formas de recordar y rememorar el conflicto, sus víctimas y victimarios, señalando de este modo espacios de configuración de sentidos, relaciones sociales en cuanto formas políticas que interpelaban a los individuos intentando constituir una serie de sentidos. Las imágenes forman sobre estos sentidos algunos tipos de relación, como maneras de participación en el espacio público en torno a los significados de la violencia.

Así, se intentará, en las próximas líneas, observar en algunas imágenes de las obras de Patricia Bravo (artista de origen antioqueño) su relación con la construcción y formación de una mirada en torno a la violencia, mostrando antes algunas de las matrices de sentido que deambularon a nivel internacional y nacional en relación con las políticas de la memoria asociadas con los hechos de violencia ocurridos en las últimas décadas.

## **Políticas de la memoria: la víctima como lugar de sentido**

Después del holocausto nazi, al parecer, el mundo se volcó a la construcción de memorias que permitirían, más allá del "no olvido", la posibilidad de pensar otros mundos futuros. De hecho, muchos estudiosos de la temática encuentran que existe una eclosión de memorias desde múltiples aristas, con sentidos y diversas configuraciones políticas que no son otra

cosa, como lo postula Huyssen (2005), que una obsesión cultural de proporciones monumentales alrededor del planeta, lo que constituiría uno de los rasgos de las sociedades actuales.

Ahora bien, se puede señalar que el interés por la memoria, a nivel mundial, tiene que ver con la respuesta a coyunturas políticas particulares en las cuales se desvelan una serie de objetivos políticos concretos que se relacionan con la legitimación, en muchos casos, de sistemas democráticos en el marco de procesos judiciales, de reconciliación, perdón y restablecimiento de derechos. En últimas, se trataría de cicatrizar heridas abiertas, consecuencia de hechos violentos en pasados recientes.

Sin embargo, algunos estudiosos asumen que la eclosión de memorias correspondería, a su vez, a una serie de causas estructurales ligadas a la necesidad de construir amarres temporales y espaciales de las identidades individuales y colectivas como respuesta a las condiciones de fluidez, desterritorialización, instantaneidad de los nuevos contextos globales. En este orden, la preocupación por la memoria estaría íntimamente ligada con la forma en que nuestras sociedades han transformado las maneras de entender el tiempo y el espacio, a causa, en una buena medida, de la incidencia que los nuevos repertorios tecnológicos tienen en la vida de los individuos y las comunidades.

Desde otras perspectivas, el gran interés que ha suscitado la memoria, sobre todo en los ámbitos académicos, tiene que ver con un rechazo a las explicaciones desde posturas holísticas de los sucesos sociales, con el declinamiento y la crisis de los grandes metarrelatos que habían emergido en la modernidad y que no lograban, y no lograron, dar explicación a las relaciones entre lo individual y colectivo en el marco de episodios de extrema violencia. Así, las miradas a la memoria, desde perspectivas hermenéuticas y fenomenológicas, buscan comprensiones a las formas en que los sujetos se mueven en lo social, lo aprenden y lo transforman. En esta medida, la memoria se convierte en eje de conocimiento que permitiría acercarse a la experiencia vivida de los individuos y las colectividades.

Lo que demuestra esta serie de explicaciones en torno al interés de la memoria es una inusitada vuelta a la subjetividad, a la experiencia de los individuos y a la forma en que se configuran una serie de sentidos, a las relaciones entre los fenómenos sociales y la vida privada. Lo anterior es absolutamente claro en las formas en que, en reacción a los fenómenos sociales ligados a la violencia, emergen, a nivel mundial, una serie de políticas de la memoria centradas

en las experiencias de los sujetos. Así, por ejemplo, Jaime Peris (2008), en sus estudios sobre las políticas de la memoria, el testimonio y las narrativas en Chile, señala que después del holocausto nazi, las formas en que las naciones, los Estados, recuperaban su pasado tenían que ver con un viraje hacia los testimonios como una de las formas en que las naciones construyeron sus memorias públicas.

En las últimas décadas del siglo xx, las naciones transformaron una historia oficial situada sobre todo en herencias, tradiciones y valores en procura de una identidad nacional, hacia la constitución de unas narrativas que propugnaban, en especial, por observar aquello que deberían enfrentar y no volver a repetir. Se constituyó, entonces, una fuerte idea del futuro como una salida a las tragedias vividas en el pasado, soportado ello en la visibilización de las víctimas. En razón a lo anterior, cobran un fuerte valor los testimonios y textos que van a dibujar y hacer presente el dolor provocado por los sucesos de violencia vividos. Tales narrativas, como lo plantea Peris, reconfiguran, por una parte, la mirada al pasado y, por otra, la manera en que las sociedades capitalistas enfrentan el mismo.

Esta nueva forma de ver y comprender el pasado, y las formas de enfrentarlo, provocan una suerte de despolitización de los fenómenos violentos, pues más allá de situar los problemas dentro de dinámicas sociales, políticas, económicas y culturales complejas, dejan entrever que el mal se sitúa en los sujetos, en sus condiciones particulares, casi como parte de sus formas de ser y que afectan la vida misma de los individuos, y por tanto es necesario evitar, a toda costa, nuevos brotes de esas maneras particulares de ser. Dicha mirada a la historia de los pueblos también va a representar la constitución de una suerte de políticas en las que la prevención y la sospecha inauguran las relaciones y las miradas hacia los otros.

La lógica descrita, además de dar una gran importancia a los testimonios, sugiere un nuevo entramado jurídico, pues se pasa de dar tan solo la fuerza de argumentación probatoria, sobre todo desde la constatación documental, a relevar la fuerza del testigo, a su presencia en los acontecimientos, como elemento fundamental para la ejecución de actos jurídicos en pro de la garantía de derechos, lo que sugeriría una nueva forma de entender la constitución de la historia reciente. Ello implicaría, al tiempo, la emergencia del estatuto de lo privado como parte de la constitución de la reflexión sobre lo histórico y sobre lo público, lo que no se dio y no se da sin contradicciones y tensiones.

Transversal a este panorama mundial, en Colombia se instauran políticas de la memoria —esto es,

se construye una Ley— solo hasta la primera década del siglo XXI. No obstante, muchas organizaciones no gubernamentales propugnaban por la recuperación del recuerdo y su relación con fenómenos de violencia política, enfocándose, de este modo, en las víctimas mucho antes de la promulgación de la Ley. Sumado a lo anterior, también se pueden rastrear en Colombia una serie de emprendimientos jurídicos de asistencia a las víctimas, lo cual allanaba el contexto hacia una mirada a los fenómenos de violencia centrada en los individuos, lo que no se alejaba de una serie de políticas a nivel mundial como las anotadas en líneas anteriores.

Así, por ejemplo, se puede evidenciar una serie de planteamientos de tipo jurídico hacia el año de 1997, a través de la Ley 418, en la que se propende por la desmovilización de los grupos al margen de la ley, y, al tiempo, se establecen medidas de asistencia y atención a las víctimas.

En consecuencia, hay un enfoque hacia las víctimas como parte importante del conflicto para quienes habría que diseñar una serie de acciones para el restablecimiento de sus derechos. En esta misma lógica y reconociendo la complejidad de la violencia y sus efectos sobre los sujetos, la Ley 387 del mismo año (1997), dice de la necesidad de prevenir el desplazamiento forzado y su atención. Para el año 2005, se promulga la Ley 975, denominada de Justicia y Paz. En ella se definen las víctimas como sujetos de derecho a la verdad, la justicia y a la reparación. En su sentido general, la Ley reconoce el derecho a la verdad histórica y judicial. En estos términos enuncia:

Se entiende por reparación simbólica toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad en general que tienda a asegurar la preservación de la memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, el perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas. (Ley 975 de Justicia y Paz, art. 8)

Como una suerte de ampliación de la anterior Ley, surge para el 2008 el Decreto 1290, en el que se insiste en medidas de reparación individual y colectiva sin necesidad de asistir a procesos judiciales. En este sentido, la víctima emerge con una vital importancia y adquiere un estatus jurídico que lo coloca en otras dimensiones con el Estado y la comunidad general. En otras palabras, aparece en lo social con una serie de derechos que le permiten plantear diversas exigencias al Estado, lo que a su vez redimensiona el papel de la institución frente al conflicto y las víctimas. Sumado a ello, dicha relevancia de la víctima tiene que ver con lo sufrido, con la experiencia vivida y con el dolor del que es portador. En últimas, estaría-

mos diciendo que las leyes que se instauran también son formas en que se legitima una mirada al sufrimiento de los sujetos y que tiene que ver, en muchas ocasiones, con instancias que tratan de incidir en el mundo de lo privado.

Asistimos, entonces a una resignificación de la víctima y, al tiempo, a la reconfiguración de un sujeto que debe y tiene, según la ley, la posibilidad de actuación. En otras palabras, su condición lo habilita como un ciudadano diferenciado con unas características particulares.

Pese a estos agenciamientos, el resarcimiento de las víctimas y el privilegio de sus narrativas, se puede caer, en algunas ocasiones, en un escape a explicaciones que den cuenta de las razones objetivas del conflicto, dando paso a la impunidad. Lo anterior, en cuanto que se genera un campo semántico centrado en los sujetos víctimas y en sus narrativas, que hace, de los efectos de la guerra sobre los individuos, una gramática en la que la atrocidad del conflicto y los fuertes signos que de ella se desprenden colocan la guerra en una suerte de absurdo e irracionalidad que puede velar las razones económicas, políticas y sociales que posibilitaron su existencia. En otras palabras, el cuerpo víctima se vuelve un espacio de significación para comprender la guerra, pero ello no necesariamente se convierte en parte del análisis estructural del mundo social; por ello, quizás, está mirada a la víctima permite que exista un desplazamiento de la idea de guerra hacia la constitución de la denominación del conflicto como terrorismo. La palabra *guerra* genera, a su vez, la deslegitimación política del conflicto, coloca el acento en la víctima y en un otro que ataca desde la individualidad, desde el desprendimiento de una ideología y su hacer pensado mucho más desde la enfermedad o la desadaptación.

Ahora bien, si a esta situación le sumamos la espesa trama de sentidos por los cuales deambula la guerra que se vive en Colombia en la que deja de existir tan solo el enfrentamiento entre opositores ideológicos y se suman a ella actores ligados con el narcotráfico, el sicariato juvenil, la violencia urbana y la gran crisis económica que vive el país, es comprensible que las formas de relatar nuestros conflictos se vuelvan mucho más densas, escabrosas, sinuosas y multifocales, lo que impediría, de alguna forma, narrativas que nos permitan comprender los lugares desde los cuales actúan los sujetos.

Es en este complejo contexto de memoria, violencia y amplio campo de significación del conflicto, donde emergen una serie de trabajos artísticos que, en cuanto imágenes, intentaron incidir en el espacio público y en la forma en que los sujetos veían el con-

flicto y se veían ellos mismos, lo que las convierte en espacios de intervención tanto en las luchas por una significación social como por las maneras en que se constituyen las relaciones entre los individuos, la violencia y el conflicto vivido en Colombia.

## Imágenes; afectaciones cotidianas y violencia

La cruenta situación de violencia vivida en Medellín, y en Colombia, hacia el final de la década de los 80 y en los años 90, en la que se entremezclaban la aparición de los paramilitares, el narcotráfico, la corrupción y el sicariato juvenil, hacían que el panorama no fuese para nada alentador. De hecho, las comunidades civiles, políticas y la gente en general se debatían entre tratar de comprender el conflicto e intentar salvarse de las balas y los atentados que parecieran no tener claramente destinatarios, ni un victimario. En este sentido, la zozobra, la incertidumbre y el terror parecieran llenar los sentidos de la vida cotidiana.

Este contexto conflictivo llevó a que, por una parte, se desplegaran una serie de acciones por parte de organizaciones no gubernamentales que intentaban incidir en los individuos, sobre todo en los jóvenes, en pro de la prevención de la violencia, la drogadicción y el alistamiento a bandas de narcotraficantes y a grupos armados e ilegales; y por otra, a que los individuos se escondieran en los cuartos de sus casas, se negaran al conflicto, intentando no parecer de ningún bando y siendo indiferentes ante él hasta el punto de intentar borrarlo de sus lenguajes.

Sobre esta tensa situación, tanto las ONG como las instituciones del Estado desplegaron programas de desarme, de diálogo en los barrios y comunas de Medellín, pero, al tiempo, también emergió en el ambiente social una fuerte participación juvenil en múltiples agrupaciones a través de diversas expresiones contraculturales.

En este contexto emergen las obras artísticas de Patricia Bravo<sup>1</sup>. Para María Díaz (2010), el trabajo

de la antioqueña ha intentado poner en la escena una visión personal y femenina de la ciudad (Medellín). Su interés se ha concentrado en la intervención e interacción con el espacio público. A su vez, Díaz, citando al teórico y crítico de arte Jaime Xibille, dice:

[...] su obra (la de Patricia Bravo) se enriquece con el uso de, inscripciones en los muros, figuras gesticulares que se aproximan al graffiti; vallas impresas serigráficamente para ser vistas a alta velocidad y que adquieren su completa significación cuando son iluminadas por los faros en la noche; aproximaciones a las memorias menores, historias registradas en los archivos familiares, fotos extraídas del álbum fetiche; registros del cielo y de la tierra, y el cuerpo. (Díaz, 2010, p. 26)

La intervención e interacción a partir de los trabajos artísticos desarrollados por Bravo hacen referencia a un estadio de configuración de sentidos, de interpelación de los sujetos y participación en lo público. Para ilustrar lo anterior, haremos referencia a dos trabajos. El primero de ellos corresponde a la serie de intervenciones en la ciudad de Medellín denominada “Huella y memoria” (ilustración 1), realizada hacia los años 90; trabajo artístico a gran escala en la que el cuerpo se presenta en los muros y en el asfalto de la ciudad, a través de diferentes elementos y materiales. En este sentido, el cuerpo figurado invade el territorio y la dimensión geográfica de la ciudad constituyendo marcas territoriales, planteando la existencia de unos cuerpos muertos que, aunque anónimos, hacen presencia en el cotidiano de los individuos.

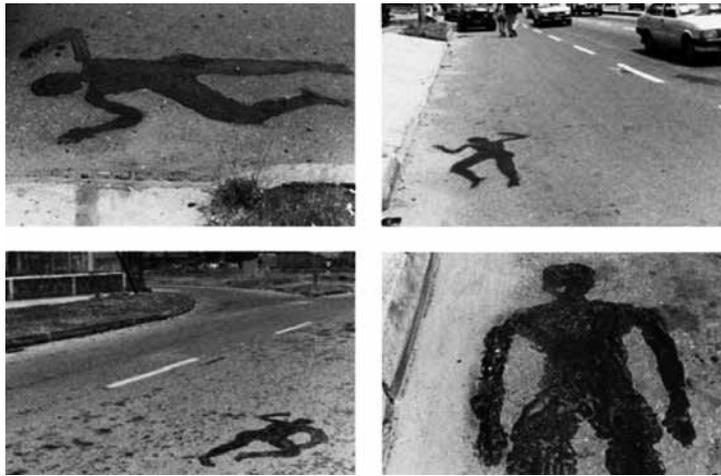
El segundo trabajo se denomina “Mata que Dios perdona” (ilustración 2). En él la antioqueña propone una mirada a la ciudad, y a la presencia de ausencias que se encuentran en nuestros espacios, en el cielo y que, aunque en ocasiones no las veamos, hacen parte de nuestras ecologías y también de nuestras creencias.

Con relación al primero de los trabajos, “Huella y memoria” (ilustración 3), las siluetas del cuerpo anudan el mundo social, el contexto violento que se vivía en el país y, particularmente, en Medellín. Las siluetas corporales, sin tener que enunciarlo, por lo menos literalmente, traen a colación las memorias, los recuerdos de lo sucedido y la cotidianeidad de la violencia. Así, la figura sobre el asfalto, construida en brea, destruye los límites entre la imagen y la vida de aquel que se choca con ella. La imagen se constituye en la presencia de los muertos que muchos de los sujetos, viajeros de la ciudad, se quieren rehusar

de 1998, es llamada a exponer su trabajo en la muestra itinerante “Rojo sobre rojo”, de la Casa de la Moneda del Banco de la República. Hasta hoy ha participado en múltiples eventos en los que sus trabajos develan una intensa preocupación por la ciudad, por lo cotidiano, por la violencia y la política.

1 Artista nacida en 1966 en Medellín, su trabajo artístico ha deambulado a través de múltiples técnicas y materiales. Así ha pasado por el video, la pintura, la fotografía, la heliografía y hasta con la tierra y el mar en su existencia misma. Patricia Bravo estudió Artes plásticas en la Universidad Nacional (sede Medellín). Ganó el primer puesto del XII Salón de Arte Joven, del Museo de Arte moderno de Medellín. También se adjudicó el VIII Salón de Arte Universitario ICFES, en 1990. En 1989, le fue otorgada una mención en el primer Salón de Arte Joven en Bogotá. En 1994, participó en la Tercera Biental Nacional de Artes plásticas de Mérida en el Museo de Arte Moderno Juan Astorga Anta. En 1996, participó en Biographies/Biografías, Contemporary Colombian Self Portraits. Sexto Festival Internacional de Fotografía, Fotofest, en Houston, Estados Unidos. Para el mismo año presentó su trabajo en la VI Biental de la Habana (Cuba). En el año

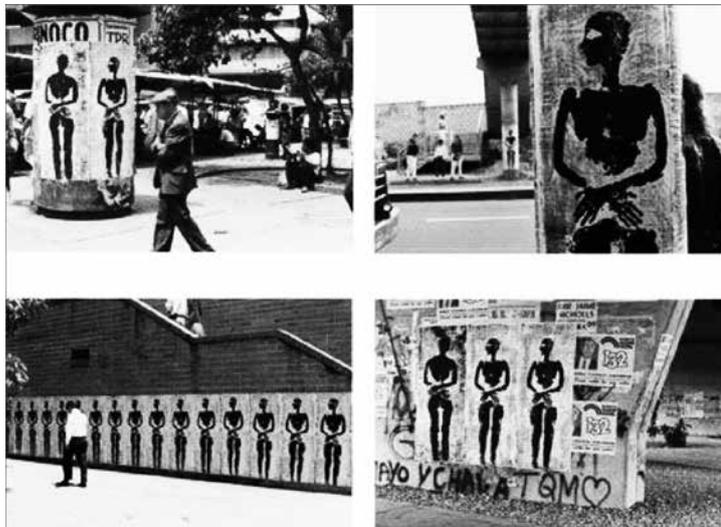
**Ilustración 1.** “Huella y memoria”



**Ilustración 2.** “Mata que Dios perdona”



**Ilustración 3.** “Huella y memoria”



a ver. La imagen constituye de nuevo la presencia de la muerte y de los múltiples caídos, pero ya no desde la idea de un alguien preciso, pues a pesar de ser una corporalidad, ella es anónima, no tiene un rostro a quien identificar, sin embargo, es muy parecida a quien la mira, por la dimensionalidad de la figura.

Desde esta perspectiva, la figura convoca una alteridad. Ella pone en el asfalto al cuerpo que mira, lo que le puede permitir al observador ver una condición no solo imaginativa, sino que desvela los rastros de lo sucedido en el propio cuerpo. Dicha condición sobrepasa el ejercicio de la referencialidad en torno a los muertos, en cambio interpela sobre lo sucedido desde el posible sentir, y lo posible sentido, en un espacio que puede ser el futuro próximo: la propia muerte o la muerte de alguien cercano.

En esa medida, la obra artística conduce a una relación que se instala en la mirada a los muertos y en violencia desde lo háptico, es decir, en el tacto con lo sentido: la desesperanza, la incertidumbre y el no saber las razones por las cuales se está allí, posibilitado por la fuerte presencia y figurabilidad de la imagen instalada sobre la cotidianidad del que mira; se hace presente una imagen que no está allá afuera, en lo lejos, está en el aquí y en el ahora de los pasos del viajero. La imagen interrumpe así la presencia del sujeto, la de aquel que pasa por ella, que la mira y la interviene en la mirada, dejando y acompañando la huella del sujeto que se encuentra con ella, pues este despliega, en una suerte de dialecticidad, una serie de sentidos, en cuanto memorias, sobre el cuerpo del asfalto, el mismo que lo dirige inexorablemente al mundo vivido y la experiencia sufrida en una ciudad como Medellín y en un país como Colombia, donde los muertos van a mil.

Quizás por ello, este trabajo de Patricia Bravo no intenta ser un lugar del ver simplemente, sino que el cuerpo en el asfalto constituye un espacio de intervención e interpelación que pone a los individuos a observar la muerte, ya no desde la desproporción de sus cantidades, o lo horripilante de ellas. Tampoco se trata del cuerpo desmembrado y su teatralidad, se aleja, en algún grado, de la idea del deleite que podemos construir ante el sufrimiento de los demás o de la espectacularidad de los noticieros, se trata mejor, de aquel lugar en el que los sujetos se acercan a mirar lo otro como lo parecido a sí mismos, como presencia y cercanía, como posibilidad en la propia vida, como riesgo constante. Desde allí, entonces, se construye nuevamente un encuentro con la subjetividad otra y con la propia, donde la experiencia vital ante la violencia y su posibilidad se vuelve fundamental para su comprensión.

La relación construida ubica al sujeto en la mirada desde aquello posible y cercano, ya no tanto como un problema social o fenómeno de pillaje o correspondiente a problemas del orden económico, sino como aquello que se puede intuir como escena y experiencia posible, sin una razón necesaria, sin que exista una condición que aleje a los fenómenos de violencia de la experiencia propia, instituye al sujeto que mira en su contingencia como posible víctima. Se presenta, así, la muerte y el dolor como sensaciones cercanas, indiferente de la clase de sujetos, y en la que los afectados y sus memorias se pueden encontrar en cualquier esquina. De este modo, la imagen constituye un estadio de relación en las que los individuos se ven invitados a pensarse desde las aristas que le convocan una posición ética que profiera juicios de valor en torno a la violencia, mucho más allá de razones políticas.

Esta intervención-imagen se instituye, entonces, en un espacio de formación de sentidos, en cuanto que devela una forma de comprensión de la violencia desde la interpelación al propio cuerpo, es decir, vuelca la mirada de la violencia, a su presencialidad y posibilidad como parte de la vida de cualquier sujeto, intentando generar otras formas de sentirla y asumirse frente a ella mucho más centrada en su posibilidad y su existencia en la cotidianidad, en la que los muertos y los afectados se encuentran próximos al universo de relaciones y comprensiones que nos determinan. Elemento bastante importante y diferencial, si observamos que nuestra sociedad se había propuesto, de alguna forma, entender la muerte y la violencia despojada de razones y, como consecuencia, de la existencia de unos sujetos inadaptados, desconocedores de la ley y desprovistos de cualquier ética, ante lo cual era necesario curarlos, atraparlos o matarlos. Nunca se proveyó, por lo menos en el escenario público, una perspectiva que intentara comprender el porqué de lo que sucedía en el país.

En conclusión, Patricia Bravo visibiliza el vestigio y la huella del desaparecido a través de múltiples lenguajes plásticos en el espacio urbano, construyendo, de esta manera, una cartografía de la muerte que aproxima al espectador a la experiencia simbólica, al "cuerpo de la violencia". Se instalan en la ciudad marcas que reconfiguran los espacios de tránsito empleando distintas estrategias de serialidad sin rostro ni características particulares, pues lo que allí se ve, a través de la síntesis de la figura humana, es la condición misma de quien se ha desvanecido y sin embargo habita nuestras memorias (ilustración 4).



aún habitan el espacio en el que vivimos, pues sus muertes no son tan solo una cosa del pasado que se rememora, sino el ámbito en el que estamos parados; en otras palabras, ellos hacen parte de lo que somos en el presente. Las muertes violentas tiñen la vida misma y las ecologías en las cuales se encuentran los sujetos en estos tiempos; por otra parte, los nombres de los sujetos nos ponen frente a esos muertos que son nombrados en ese cielo rojo, y que pueden estar al tiempo en el anonimato, pues su protuberante enunciación también los hace perderse en la abundancia de las muertes acaecidas en un tiempo y en un espacio particular.

La mujer presente en dicho espacio, caminante en ese allí y en ese ahora, puede convocarnos a pensar, a través de la presencialidad de su figura, en la posibilidad de que ella, y quizás ese nosotros al que convoca y alude, también pueda hacer parte de ese cielo rojo quemante del cual está rodeada.

Ahora bien, la presencia de la obra va a colocar al espectador ante un reordenamiento de la realidad vivida en una ciudad como Medellín; si bien en la cotidianidad de cualquier sujeto, ni el cielo enrojecido ni los nombres deambulan en el espacio, como se muestra en la obra. Lo que Bravo hace es traer el fenómeno y ponerlo al frente, reconstruyendo una realidad, dejándola ver, configurándola, metaforizándola, pues pese a que no la enunciamos, ella se encuentra en los recuerdos y en la existencia de aquellos que la vivieron; nos habla de la realidad de una serie de prácticas sociales, como la violencia. En otras palabras, nos hace presente aquello que presentimos, que aludimos, pero que en pocas ocasiones somos capaces de nombrar en su justa dimensión.

Así, el espectador se estrella con la reconfiguración del espacio en el que él mismo está situado, ve un lugar lleno de muertes violentas que en otros lugares parecieran solo murmullos, y en dicho sentido la obra le reconfigura su espacio, o mejor le hace presente eso que ya sabe. Él es el transeúnte, él también está en medio de ese espacio en rojo, él también puede ser parte de ese cielo de muertos, él también sabe de esos recuerdos que le dan algún sentido al lugar en medio del cual vive. Lo que indica, entonces, es la configuración de una serie de interpelaciones al sujeto, no como es expuesto en “Huella y memoria”, sino que pone al sujeto frente a una realidad que refiere, no al anónimo, pero sí a cada nombre que personaliza e identifica al desaparecido. Es propio pensar que la relación allí manifiesta es, incluso, una demostración del contacto directo entre quien ha muerto y el espectador: el cielo enmascarado de rojo representa el escenario de dicha intimidad.

No obstante, no es una mirada a lo escabroso de las muertes, sino a la forma como las muertes violentas se encuentran en nuestros espacios, en nuestra cotidianidad. Así, el sujeto tendría, posiblemente, que decir algo en torno a todos aquellos innumerables muertos y la forma en que ellos dicen de su espacio, del ahora y de su tiempo.

Nuevamente, entonces, la mirada a la violencia se reubica en la subjetividad más allá del dolor, ello quiere decir que la posición a la que invita tanto “Huella y memoria” como “Mata que Dios perdona” es una relación en la que el espectador se observa en dichos espacios, en su proximidad a la violencia, reconfigurándola como parte del mundo vivido, experimentado y practicado. Quizás es un llamado a desarticular la tranquilidad en la que se vive en medio de un contexto bastante complejo; un ataque a la indiferencia, diciéndole y mostrándole la estancia y el hábitat de los sujetos en medio de la muerte, a través de la configuración de una serie de relaciones en las que el espectador es un posible participante de dichas muertes, y es interpelado desde el cuerpo, desde su existencia, desde el nombramiento de los lugares comunes en los cuales él habita.

Ahora bien, lo que se puede deducir es que, por una parte, las imágenes constituyen y proponen una relación de los sujetos ante el fenómeno que se inscribe, la violencia en Colombia, por lo menos en parte, en una vuelta a lo individual como parte de lo social. Lo llama a que haga parte del mismo, que se ubique en lo sucedido y cómo ello también lo afecta. En este sentido, lo ayuda a rememorar para que desde allí edifique otra forma de entender el presente. Esto supone claramente una postura ante los tejidos sociales y sus relaciones con el otro y los otros, específicamente ante la violencia, desprendiéndose de miradas o posturas que se centran en pensar los culpables o sus razones ideológicas, para ubicarse o ubicarlo como parte del problema, o como posible afectado.

Allí, entonces, también se puede decir que en dichas formas de enunciación, aunque tienen en común políticas de la memoria, la vuelta al sujeto y los efectos de la violencia sobre ellos se ha desplazado a la preponderancia de los mismos en las formas de comprensión y de hacer historia en relación al pasado vivido; ellas, las obras artísticas, hacen un viraje al sujeto, pero sobre todo a aquel que pasa o se sitúa en medio de la violencia, aunque ellos no sean directamente afectados. Es la constitución de un escenario en el que se intenta que el individuo, el transeúnte, se enuncie y haga visible el espacio conflictivo y de muerte en la que vive. Es también, un poco, como los

cuerpos comunes encarnan lo social o son encarnados en ella, en este sentido, aunque las obras instalen en su ser el mundo conflictivo, también se apartan del dolor de las víctimas y sus testimonios, en la perspectiva de poner el dolor como parte de mí y de las configuraciones de lo social que, sin lugar a dudas, exige de quienes no somos víctimas directas, una ocupación clara frente al conflicto armado en Colombia.

## Referencias

- Arendt, H. (1997). *¿Qué es política?* Barcelona: Paidós.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bravo, P. *Huella y memoria / Evento urbano / Graffiti / Afiches / Huellas en brea*. <http://artistapatriciabravo.blogspot.com/>, Medellín.
- Bravo, P. *Mata que Dios perdona*. <http://artistapatriciabravo.blogspot.com/>, Medellín.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Cárdenas, A. (2013). Campo, lenguaje y formación. En G. Vargas y A. Ruiz (ed.) *Campo intelectual de la educación y la pedagogía*. (pp. 313-335). Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Díaz, M. (2010). *Cuerpo y contra poder. Políticas de placer, nutrición, defecación, procreación*. Bogotá: Premio Nacional de Crítica, Banco de la República.
- Huberman, G. D. (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Huyssen, A. (2005). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE, Instituto Goethe.
- Larrosa, J. (1995). Tecnologías del yo y educación (Notas sobre la construcción y la mediación de la experiencia de sí). En J. Larrosa, *Escuela, poder y subjetivación* (pp. 259-328). Madrid: Ediciones la Piqueta.
- Mitchell, W. (2005). No existen medios visuales. En J. L. Brea, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 27-38). Madrid: Akal.
- Mouffe, C. (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Peris, J. (2008). *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de la memoria*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Ranciére, J. (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Ranciére, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Santos, B. (2008). *De la mano de Alicia. Lo social y lo político en la posmodernidad*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Santos, S. B. (2003). *La caída del Angelos Novus*. Bogotá: ILSA, Universidad Nacional.
- Vargas, G. (1992). Formación y subjetividad. Epistemología, lenguaje y pedagogía. *Revista Educación y pedagogía*, 4(8-9), 17-37.