

Como un tsunami histórico, la exposición “España. Encrucijada de Civilizaciones”, arrojó al tropical centro de Medellín un alud de milenarios detritos culturales. A media luz, empezaron a emerger estos ilustres visitantes: piedras talladas prehistóricas, leones de piedra ibéricos, contorsiones de Baco, ajuares visigodos, geometrías del Al-Ándalus, aguamaniles de Azerbaiyán, apóstoles de piedra de Compostela. Pero, sobre todo, desfiló una espléndida sucesión de pedazos: ancas de centauros, Adriano desnarizado, Esculapio descabezado, Apolo con medio rostro y sin un brazo, una dama que era sólo drapeado, sin extremidades ni cara. Restos del banquete de la Antigüedad cuya mutilación a nadie extraña, sino que, al contrario, es recibida como parte de su naturaleza. O al menos de la nueva naturaleza con que ungió la Modernidad a estos milenarios sobrevivientes. ¿Quién quisiera una Venus del Milo con brazos o un torso de Belvedere completo? Despedazados los conocimos y despedazados los idealizamos como lo hizo Rilke en su soneto “Torso Arcaico de Apolo”.

Nosotros, habitantes de la contemporaneidad, amamos los fragmentos. Y aquí tuvimos una bue-

na oportunidad de paladear en vivo y en directo estos cuerpos otrora perfectos y totales y ahora magníficamente troceados por las ventiscas del tiempo. No obstante, cuando parecía que se había llegado al culmen de la muestra, surgió uno de los miembros más intrigantes: la mano al cielo de San Bernardo. ¿Qué otra cosa podía haber más inquietante que ese relicario contorsionado, policromado, estofado, regado por cascadas de hilos de oro y coronado por el hueso putrefacto del santo que bebió la leche de la Virgen María?

Con estas imágenes en la cabeza, salí del Museo de Antioquia pensando en la dificultad que tenemos los occidentales de representarnos el cuerpo como una totalidad. Entonces, me tropecé con la carnicería de gigantes que se riega por toda la Plaza Botero. Allí, torsos sin cabezas, cabezas sin torso, se desplegaban impúdicos en su independencia y autonomía al sol del mediodía. Y claro, también estaba aquella otra mano de varios metros que danzaba indiferente sobre la multitud. Esa mano que también se mueve como aquella de San Bernardo. Y que repite casi literalmente su gesto. El dedo del centro es una lanza vertical disparada a las alturas, mientras el anular y el meñique se

agachan un poco, y el índice y el pulgar dialogan entre ellos a solas.

Detritos grecorromanos, fragmentos barrocos, pedazos modernistas. Sin embargo, a pesar del indudable aire de familiaridad que los une, hay un viaje largo entre unas manos y otras. Un viaje que intuía relacionado, por algún extraño atajo en la historia de las representaciones, con otra mano que nunca vimos: la que le cortaron al guerrillero Iván Ríos y después nos tiraron a la cara en uno de los retos más audaces que haya tenido nuestro sentido moral, e incluso estético, durante los últimos tiempos.

La mano, reina del barroco

Cuando se habla de fragmento, se tiene al otro lado como contrapartida lógica una totalidad. El fragmento siempre lo es de algo. Así, cada una de estas manos, la de San Bernardo, la de Fernando Botero, la de Iván Ríos, en su presencia están aludiendo a un cuerpo completo que ya no está y del que sólo queda precisamente ese órgano amputado presente. Pero cada una de estas manos tiene distintas relaciones con esos cuerpos ausentes que a su vez son muy diferentes entre ellos. Hay que entender primero que todo el significado de la fragmentación en estas manos, difiere de las mutilaciones de las esculturas clásicas de la Antigüedad. El anca del centauro, por ejemplo, no se concibió de la manera que nos llegó. Su despedazamiento fue fortuito. Pero el Renacimiento y luego el Romanticismo idealizaron estos detritos casuales hasta convertirlos en concentrados de perfección, que ensalzaron en las prácticas académicas y llegaron, incluso, a instaurarse como modelos.

Un caso muy distinto es el de la mano relicario de San Bernardo que sí fue concebida autónomamente, como una pieza independiente, con un significado que yacía precisamente sobre esta fragmentación. A partir de esa mano agitada, marcada con el estigma de Cristo por un pedazo de hueso, ¿qué podemos saber de ese cuerpo del santo que ya no está y al que este miembro desgajado alude en todo momento? La talla nos remite inmediatamente a un cuerpo que no es un cuerpo griego, medieval, ni renacentista. Porque cuando se habla de cuerpos no se hace sólo referencia a un dato biológico, sino, sobre todo, a una construcción cultural e histórica específica. Del fantasma del cuerpo de Bernardo sabemos por esta mano relicario que es un cuerpo

barroco y católico. Un cuerpo fragmentado, yuxtapuesto, en el que los órganos se amontonan y para el que había quedado atrás el tiempo de los cuerpos perfectos, avenidos con la carne, armónicos, centro del universo, medida de la naturaleza y de todas las cosas de la Antigüedad y el Renacimiento.

El cuerpo barroco se había roto debido a las múltiples tensiones de la época. En el siglo XVII la tierra tembló, las seguridades se desvanecieron, los paradigmas se quebraron y se agudizaron todas las fracturas, dando paso a un profundo desasosiego. El desengaño se apoderó de la visión barroca y, entre otras cosas, derrumbó el sólido cuerpo de la tradición. El orden del mundo se había instaurado en el cuerpo, en simbologías que venían desde el Medioevo, donde el cuerpo se concebía como un microcosmos. El orden de los astros tenía su eco en un orden corporal armónico. Esta representación del cuerpo era expresión de un imaginario social, de un orden simbólico y de una identidad del grupo. Pero cuando estos imaginarios se fueron socavando, la imagen de un cuerpo total también se quebró.

El cristianismo se había instituido sobre la pérdida de un cuerpo, el de Jesús, ha dicho Michel de Certeau. Por eso, no en vano, su motor desesperado ha sido buscar con ardor ese cuerpo irrecuperable. El catolicismo español, postridentino, barroco, estaba obsesionado con el cuerpo, pero con un cuerpo en pedazos. Por eso no es de extrañar que mientras el cuerpo social se fragmentaba, la cristiandad en pleno volviera su mirada a los pedazos divinos de los mártires que la Reforma protestante tanto había criticado: a las reliquias, que en el sentido etimológico significa “lo que quedó” de estos cuerpos.

Cuando la religiosidad católica, posterior al Concilio de Trento, les restituyó el poder a estos fragmentos corporales, no sólo recuperó unas creencias antiguas, sino que apostó por un sistema de pensamiento en el que la parte valía por el todo. La sinécdoque, la metonimia, pasaron de ser unas categorías lingüísticas, a convertirse en el motor de un momento epistemológico en el que triunfa el principio de la fragmentación.

En este contexto, el cuerpo de los santos era concebido como el receptáculo material de la gracia divina inmaterial. Por eso, a su muerte, los fieles lo desmembraban para obtener fragmentos recargados de gracia divina que las distintas hermandades, cofradías y parroquias se disputaban



1



2



3

M a n o s

Cuerpos y fragmentos en el arte

Sol Astrid Giraldo E.

en un enardecido tráfico de reliquias santas. Estos órganos se repartían, se distribuían y circulaban, sin el menor pudor.¹

Sin embargo, no todas estas esquilas corporales tenían el mismo poder. El cuerpo barroco estaba atravesado por una jerarquía espacializadora que lo recorría, privilegiaba sus partes superiores y despreciaba las inferiores. En estas creencias sobrevivía el fantasma del cuerpo astrobiológico medieval, en el que había una simpatía entre el cuerpo y las cosas celestes, y en el que el cielo cósmico y el cielo corporal se correspondían. Estas fuerzas verticales establecían toda una “anatomía en pendiente” que iba de lo más delicado arriba a lo más grosero abajo.² Esta espacialización trasladaba al cuerpo del creyente el combate cristiano entre el bien y establecía zonas elevadas etéreas y prosaicas terrestres donde se debatían la luz y la oscuridad, lo sagrado y lo profano, el cielo y el infierno. Se daban así territorios ennoblecidos frente a otros envilecidos, miembros honorables al lado de otros despreciables, partes del cuerpo dignas de ser mostradas frente a otras que debían ser ocultadas.

Los órganos respetados, elevados, eran el corazón, el rostro, los ojos, la frente, el cuello, los labios, los senos, la garganta, y un órgano que fue especialmente destacado en esta toponimia espacial: la mano. Ella fue uno de los miembros en los que se focalizó la mirada del siglo XVII. La mano y el brazo participaban de ese prestigio de lo superior y fueron objeto de una mirada fascinada, como lo comprueban miles de dibujos y centenares de descripciones literarias donde son protagonistas. Se les respetaba, además, por su papel decisivo en la cultura oral que transmitía la palabra de Dios y, también, por hacer parte de la gestualidad de la historia sagrada.

Esta valoración llevó a toda una tradición de dedos y manos relicarios que muchas veces fueron engrandecidos por trabajos artesanales que los elevaban al rango de joyas, como es el caso de esta mano de San Bernardo que proviene de un monasterio cisterciense de Soria. La mano, fue también objeto de atención y codificación, en tratados como *Chirologia or the Natural Language of the Hands* de John Bowler (1654), o en los tratados españoles de pintura de Francisco Pacheco y Vicente Carducho, donde se desarrollaban e ilustraban cuadros quirográficos en los cuales se hacía corresponder cada gesto de la mano con un determinado movimien-

to del alma, como admiración, oración, súplica, indignación, protección, silenciamiento.³ En este relicario en particular, se trata de un dramático gesto de alabanza a Dios de la mano derecha. La lateralidad de esta mano la hace participar también en la simbología de la derecha y la izquierda de la topología piadosa, que privilegia la diestra como territorio ganado para Dios sobre la siempre esquiva y sospechosa siniestra.

Esta tradición relicaria, esta obsesión por el fragmento, el miembro, el pedazo, deja ver un pensamiento para el cual las reliquias eran “trozos de carne en donde palpitaba el universo”, parodiando a Mandressi cuando habla de la concepción que tienen los primeros anatomistas de los órganos, muy cercana a este mismo imaginario del cuerpo.⁴ Así, el cuerpo del mártir está hecho de fragmentos yuxtapuestos. Es un cuerpo inorgánico, tan irreconciliable en su interior como el de Frankenstein, construido con retazos que no terminan de empatar. Es un cuerpo focalizado, enfático, selectivo, simbolizado. Un cuerpo al que sólo se invitan algunos órganos como la cabeza y las manos, pero donde no hay, por ejemplo, narices, cejas, penes, codos, caderas, axilas, uñas, vaginas, ni talones, en primer plano. Pues no todas las partes del cuerpo están narradas en leyendas sacras que las dignifiquen, ni en mitos que las potencialicen o que las hagan participar del relato general del cuerpo, de las significaciones de la anatomía piadosa y de la retórica católica.

La mano pagana de Fernando

Así, a pesar de su aparente similitud, es otro el universo en el que se produce la mano que esculpió Botero en el siglo XX. Ésta ya no es una mano enferma ni herida. Es una mano rozagante. Además es izquierda, pagana. No le pertenece a nadie. No tiene nombre. No ensalza. No recuerda. No homenaja. No denuncia. No aspira. No tiene pasado, quién sabe si futuro. Ha roto sus lazos concretos. Es un significante que no hace mucho énfasis en su significado. Es una mano...

Mientras la mano de Bernardo es la reliquia (lo que quedó) de un cuerpo perdido, destruido y por eso añorado, ésta es la parte de una totalidad jamás existida. De haberlo hecho, ¿cómo habría sido ese gigante?, ¿cuál sería la dimensión del resto de su cuerpo, de su rostro, de su torso, de su pie? Tal vez la cabeza de la misma plaza, sembrada unos metros

más allá, le correspondería, aunque continuaría siendo desproporcionadamente pequeña. Pero ese cuerpo total no existió, no existe, no existirá. Lo que existe en la Plaza Botero son sólo unos fragmentos pertenecientes tal vez a distintos cuerpos, pero entre los que se abren lagunas insondables. Y es ese precisamente el cuerpo moderno. Un cuerpo asumido en sus pedazos y sus vacíos y sus silencios. En su imposible totalidad y organicidad.

El fragmento en la modernidad se asume como un todo. Así, esta mano se eleva como un retrato y se encabrita como el caballo de una escultura ecuestre. Es ella autónomamente un cuerpo, con órganos, extremidades (los dedos), torso (la palma), expresividad, gesto, volumen. Se alza al cielo como un árbol. Es un cuerpo utópico que nos remite a la fragmentación como figura central de la modernidad. Si el cuerpo barroco se estaba apenas empezando a romper dolorosamente, este cuerpo moderno ya lo ha hecho totalmente; pero ha asumido su quiebre con ironía, cinismo y afirmación. El fragmento en este planteamiento no sólo denuncia el proceso histórico de decadencia y corrupción de los tiempos, sino que se erige como su nueva esencia. Es la manera de asumir las ruinas inconexas de la modernidad, como dice Walter Benjamin. El fragmento ya no es la marca de una carencia, sino el pedazo de mundo que existe y en el que se puede existir.

La fragmentación, las lagunas, los silencios, lo inacabado, no son un ingrediente más de la modernidad sino que constituyen su esencia. En ella, los sistemas de percepción se han alterado. El mundo ya no es lineal ni pleno, y cuando éste se convierte en una sucesión de formas desarticuladas, necesariamente surgen otras maneras de representarlo. En la modernidad existe una aceptación de la fragmentación de la percepción y de la fragmentariedad de la representación.⁵

El cuerpo ha sido el espacio de significación por excelencia de la cultura. Y el orden del mundo se había instaurado sobre él, en aquellas simbologías que venían desde la Antigüedad. Así, cuando este orden se deshace en la modernidad, cuando sólo quedan sus pedazos sobre los que el hombre debe navegar o naufragar, las representaciones totales del cuerpo se deshacen también. Cuando los artistas modernos trocean los cuerpos, dice Juan Antonio Ramírez, lo que quieren es “despedazar los procedimientos y valores (incluyendo los artísticos) de la

sociedad tradicional”.⁶ Porque en los cuerpos estaba simbolizado como en ninguna otra parte el orden establecido. Por esto, desmembrarlos equivalía a dinamitar aquella falsa armonía a la que no estaban dispuestos a apostar. Por eso, empezando por Rodin—el gran precursor del cuerpo fragmentado moderno—, hasta llegar a Giacometti, Picasso, los surrealistas y muchos que vinieron después, estos artistas han desmembrado el cuerpo hasta la saciedad en sus representaciones, dando rienda suelta a verdaderos estallidos de furia iconoclasta.

Aquí, en la Plaza Botero, entre vendedores de mango biche, fotógrafos de cinco mil pesos, turistas y prostitutas, yace en esquilas monumentales ese orden simbólico que se ha venido quebrando desde el Barroco, esa totalidad perdida, ese absoluto imposible. En su lugar, nos quedan las reliquias paganas de estos gigantes esparcidas en el espacio. Miembros que ya no están ensamblados ni cosmológicamente, ni anatómicamente, ni mecánicamente. Órganos autónomos, separados, regados por toda la plaza, que nos hablan no sólo desde sus volúmenes sino también desde el vacío que se establece entre unos y otros. Cuerpos en ruina habitantes de un mundo en ruinas.

La mano sin pedestal

Hay otra mano en la historia reciente del arte contemporáneo colombiano que también se eleva al cielo. A diferencia de la de Bernardo y Fernando, tiene como pedestal su propio brazo. Es una mano enfrascada, como lo dice el título de esta obra de Alberto Baraya. No habita en un recinto sagrado como la de Bernardo, ni está emplazada en un espacio público como la de Fernando. Es una mano nómada. Es una mano que vaga sin raíces sobre el fondo de unas montañas, tal vez, de la geografía colombiana. Es una mano sangrante como la de Bernardo, pero sin su drama. Es una mano con todas las líneas como la de Fernando, pero sin su realismo. Es una mano con los dedos gachos, lejos de la triunfante tensión hacia arriba de aquellas otras.

Es un fragmento contemporáneo.⁷ No es el resultado de un proceso lento de quiebre como el fragmento moderno. Esta mano es habitante de un mundo donde no se llega al fragmento sino que se parte de él. Su entorno es un universo disociado, quebrado, inacabado, pero que a diferencia del moderno no tiene nostalgia de reconstruirse. La totalidad no es ya siquiera una

utopía. Es un mito devaluado que no interesa en un universo espasmódico y compartimentado. Por esto no es una mano épica como la de Bernardo, ni una mano graciosa como la de Fernando. No es un monumento. Ni siquiera denuncia como las de Pedro Nel Gómez. Al contrario, Baraya, sin un solo gesto, tira el cuerpo en pedazos al estrado. Esta mano plantada en un frasco hace parte de una serie⁸ en la que a veces se sirve un pie en un plato y otras una cabeza en una bandeja. ¿Quién osaría reconstruir este cuerpo desmembrado y para qué? Estamos en un paisaje de desperdicios. Nada de fragmentos que prometan el cielo como la de Bernardo, ni que condensen la perfección en la tierra como la de Fernando. Estos fragmentos contemporáneos, al contrario, son pedazos degradados que no aspiran ni al absoluto ni a la eternidad. Son detritos de un cuerpo desechado en un universo donde el fragmento es rey.

La mano ausente del cuerpo ausente

Si esta mano enfrascada no hubiera sido realizada en 1997, se podría haber pensado que era la representación mimética de aquella otra que no vimos: la mano amputada, en marzo de 2008, al comandante de las Farc Iván Ríos. Esa mano que Rojas, uno de sus compañeros, le cortó después de matarlo para cobrar una recompensa y ser absuelto. La mano que metieron en un congelador. La mano que atravesó montañas hasta llegar al Capitolio y los titulares de *El Tiempo*. La mano que nos recordó traiciones bíblicas como la de Judith descabezando a Holofernes. La mano troceada de una guerra obsesionada con el cuerpo en pedazos. La mano-mensaje sin palabras. La mano que manoseó códigos éticos no escritos. La mano que ensangrentó nuestros sueños aunque nunca la vimos. La mano ritual de una guerra ritual como la colombiana. La mano alegórica de una violencia que recurre a la alegoría cuando descuartiza. La mano ausente de un cuerpo ausente. El cuerpo ausente de la guerra, el cuerpo que ha perdido su identidad, que ha sido borrado de la faz de la tierra, el cuerpo del desaparecido, el cuerpo despedazado, el cuerpo que ha dejado de serlo para convertirse en un picado de carne con claros mensajes alegóricos. Ese cuerpo de la guerra, tan ausente y tan parlante en su silencio como el de Cristo en el Barroco.

Esta mano obviamente no pertenece a los terrenos de la estética pero sí a los de la retórica, la

metonimia y la alegoría, como las manos del Barroco. Es una mano usada simbólicamente como la de Bernardo o la de Fernando. El cuerpo siempre ha sido un campo de significación. Pero es más fácil volverlo significativo cuando se desmiembra: “El cuerpo humano completo no puede formar un ícono simbólico, pero las partes del cuerpo independientes se prestan bien para ello”, dice José Alejandro Restrepo.⁹ Y así, como los artistas han fragmentado simbólicamente los cuerpos, los actores de la guerra colombiana han desmembrado realmente los cuerpos para construir enunciados alegóricos y directos con los miembros amputados, a través de los cuales quieren amedrentar y lograr ciertas conductas de los espectadores de sus actos. El cuerpo funciona como una superficie de inscripción sobre la que se despliegan determinados mensajes, ya sea en los terrenos del arte o en los de la violencia. Con estos miembros mutilados de la guerra colombiana se escriben mensajes persuasivos y aleccionadores. Rojas, indudablemente, escribió uno que se metió como un cuchillo caliente en el imaginario de los colombianos.

Así, se reúnen en este fotomontaje de Baraya (y en muchas otras obras colombianas) dos tradiciones de fragmentación. Por un lado, está toda la tendencia estética que fragmenta simbólicamente el cuerpo, desarrollada por el arte moderno desde Rodin. Pero que entronca, por el otro lado, con el descuartizamiento real y retórico de los cuerpos violentados de la guerra colombiana. Una guerra donde no ha bastado con matar, sino que los contendientes se han obsesionado con rematar y contramatar, como lo ha dicho en su clásica obra la antropóloga María Victoria Uribe.¹⁰ Donde los cuerpos se manipulan, se trozan, se amputan, para escribir con ellos enunciados silentes de horror, como se viene haciendo desde los años cincuenta con los famosos “cortes” de la violencia, hoy revividos en las acciones paramilitares. En la guerra colombiana se ha dado una conjunción extraña entre realidad y representación, donde los victimarios realizan bárbaros *performances* de carne que ni el artista más transgresor hubiera soñado. Ambos, artistas y guerreros, se identifican en su necesidad de realizar enunciados sobre el cuerpo para un público determinado. Y ambos, sin proponérselo a veces o con toda la intención en otros casos, han terminado por encontrarse.

Retrocediendo en la historia del arte se nos aparece una obra que resulta inquietante si la miramos

a la luz de estas preguntas. Se trata de una pintura de Miró de 1924 llamada *Sourire de ma blonde*, que consiste en una “especie de jarrón o maceta-torso, de donde emergen como ramas una serie de varillas en cuyo extremo florecen diversos órganos corporales: un ojo, dientes, el sexo femenino, rostro de perfil, un torso con los pechos”.¹¹ En el dibujo preparatorio de esta obra el pintor escribe estas anotaciones: “flores en forma de miembros humanos”. Miró no oyó nunca hablar del “Corte de florero” de nuestra historia de violencias (entre otras, porque todavía no había sucedido), en el que los campesinos trocebaban el cuerpo de su opositor para luego insertar los brazos y piernas en el tronco, simulando un jarrón con extrañas flores de carne. Ni los bandoleros mutiladores colombianos oyeron hablar nunca de Miró, ni de su simbólica pulsión descuartizadora. Sin embargo, allí están esas dos imágenes, la de Miró y la de los descuartizados de los campos colombianos, tejiendo entre sí hasta hoy perturbadores vasos comunicantes. En ambos casos, en el arte y en las prácticas de la violencia, se despliegan unos cuerpos destrozados que aluden a un orden social y simbólico roto.

Muchos artistas colombianos se han alimentado de esta realidad local, de una guerra que fragmenta los cuerpos y los manipula para construir macabras esculturas de carne, y la han representado con aquellas herramientas formales de las corrientes artísticas internacionales. Así, en el arte colombiano, al tema del acontecimiento histórico de nuestra guerra y su obsesión con la desmembración real de los cuerpos, se le ha superpuesto la iconografía del desmembramiento simbólico desarrollada por el arte contemporáneo internacional en otros contextos. Se trata, pues, de dos mecanismos metonímicos: uno sucedido en el ámbito simbólico, el otro en el real, el de la estética contemporánea y el que desarrollan los victimarios en los cuerpos que descuartizan, con los cuales dejan claros mensajes retóricos y políticos que hablan también de un orden social quebrado, cuya metáfora son estos cuerpos manipulados y sus fragmentos.

Hay, pues, en todas estas manos: la de Bernardo, la de Fernando, la de Alberto, la de Iván, una pulsión fragmentadora que corresponde a los distintos momentos históricos del Barroco, la Modernidad y la Contemporaneidad. Pero en todos estos casos hay una gramática que trata de escribir mensajes

sobre los cuerpos, ya sea real o simbólicamente. Todas estas manos, en su fragmentación, aluden al cuerpo como un campo de significación, pero también a las ruinas inconexas de la Modernidad, cada cual a su manera y según las relaciones que propone o que está en capacidad de realizar. Manos rituales, manos paganas, manos ensangrentadas que recorren nuestros imaginarios. ■

Sol Astrid Giraldo E. (Colombia)

Filóloga con especialización en Lenguas Clásicas de la Universidad Nacional de Bogotá. Ha sido editora cultural de *El Espectador* y periodista de *Semana* y *El Tiempo*. Para el Encuentro Medellín 07, realizó contenidos editoriales y participó en el programa radial *El Citófono*.

Notas

- 1 Jacques Gélis. “El cuerpo, la iglesia y lo sagrado”. En: Corbin et. al. *Historia del Cuerpo (I). Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Taurus, 2005, p. 98.
- 2 Georges Vigarello. *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005, p. 22.
- 3 Víctor I Stoichita. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, pp. 168.
- 4 Rafael Mandressi. “Diseciones y anatomía”. En: Corbin et al., Op. cit., p. 321.
- 5 Para el análisis del papel del fragmento en la Modernidad, me baso principalmente en Pulvirenti Grazia. “El fragmento y la estrella. Consideraciones sobre la forma quebrada”. En: *De forma cerrada. Una biografía del dibujo. Exposición y catálogo*. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2002.
- 6 Juan Antonio Ramírez. *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003, p. 215.
- 7 Para los conceptos básicos del fragmento en la posmodernidad me baso principalmente en Simón Marchán Fiz. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*. Madrid: Akal, 2001.
- 8 Serie “Servicio incluido” (1997). Fotomontaje cibachrome. Ver: Álvaro Medina (Curador). *Arte y Violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Catálogo Museo Arte Moderno de Bogotá. Mayo-Julio de 1999.
- 9 *Ibid*, p. 23.
- 10 María Victoria Uribe. *Matar, rematar y contramatar*. Bogotá: Cinep, 1996.
- 11 Ramírez, Op. cit., p. 216.

Fichas técnicas

1. *Mano relicario de San Bernardo*. Anónimo. Madera, oro, pigmentos, pasta vítrea. Escuela Española, segunda mitad del siglo XVIII. Catálogo de la Exposición “España. Encrucijada de Civilizaciones”.
2. *La mano izquierda*. Fernando Botero. Escultura. Bronce. Plaza de Botero. Medellín.
3. *Brazo enfrascado*. Alberto Baraya. Fotomontaje cibachrome. Catálogo de la exposición del Museo Arte Moderno de Bogotá, *Arte y Violencia en Colombia desde 1948*.