

Como citar este artículo:

Martínez, F. (2020). Mediaciones de la memoria: el arte frente a la violencia política en Colombia. *Revista Eleuthera*, 22 (1), 106-123. DOI: 10.17151/eleu.2020.22.1.7.

MEDIACIONES DE LA MEMORIA: EL ARTE FRENTE A LA VIOLENCIA POLÍTICA EN COLOMBIA*

MEMORY MEDIATIONS: ART AGAINST POLITICAL VIOLENCE IN COLOMBIA

FELIPE MARTÍNEZ-QUINTERO**

ELEUTHERA

Resumen

Objetivo. El artículo analiza las prácticas artísticas como mediación frente a la violencia política en Colombia. **Metodología.** Se propone un primer momento de indagación histórica y documental, para situar algunos rasgos predominantes de las prácticas artísticas desde los años 70. Posteriormente se delimitan dos casos de estudio: los proyectos artísticos de Juan Manuel Echavarría y Erika Diettes, por lo que se realizan análisis de las entrevistas realizadas y aproximaciones semióticas a sus proyectos creativos. **Resultados.** Los dos referentes analizados aportan a una valoración renovada de la relación entre arte y política, así como al ámbito de lo testimonial como eje narrativo de la experiencia de la violencia. **Conclusión.** Las prácticas artísticas configuran no solo representaciones de la violencia política, sino formas particulares de registrar, archivar y transmitir culturalmente sus efectos e implicaciones colectivas.

Palabras clave: memoria, arte contemporáneo, violencia política, mediaciones.


Abstract

Objective. This article analyzes artistic practices as mediation against political violence in Colombia. **Methodology.** A first moment of historical and documentary inquiry is proposed to place some predominant features of art practices since the 1970s. Subsequently, two case studies are delimited: the art projects of Juan Manuel Echavarría and Erika Diettes, therefore, analyses of the interviews and semiotic approximations of their creative projects are carried out. **Results.** The two referents analyzed contribute to a renewed assessment of the relationship between art and politics, as well as the scope of the testimonial as a narrative central concept of the experience of violence. **Conclusion.** Artistic practices configure not only representations of political violence, but also particular forms of recording, classifying and transmitting culturally their collective effects and implications.

Key words: memory, contemporary art, political violence, mediations.

* El artículo es uno de los productos derivado del proyecto de investigación: *Mediaciones Estéticas y Expresividades de la Memoria*, financiado por la Vicerrectoría de Investigaciones, Innovación y Extensión de la Universidad Tecnológica de Pereira. Vigencia 2017-2018.

** Universidad Tecnológica de Pereira. Pereira, Colombia. E-mail: felipemartinez@utp.edu.co.

 orcid.org/0000-0002-6074-5026 **Google Scholar**



A modo de introducción

Esta reflexión presenta una serie de consideraciones derivadas de dos procesos de investigación. Por una parte, el proyecto *Mediaciones estéticas y expresividades de la memoria*¹, en el cual nos propusimos analizar los recursos expresivos y las formas de mediación presentes en una serie de trabajos artísticos, que toman como marco de referencia la violencia política en Colombia. En este caso nos interesaba dar cuenta de los recursos expresivos que prevalecen como ejes estructurantes de las prácticas artísticas que tematizan la violencia política, resaltando algunos contrastes desde la década de los años 70 hasta la actualidad.

El segundo proyecto de investigación, *El arte como resignificación de la experiencia de la violencia política en Colombia*², pretende situar dentro del contexto de los últimos 15 años las formas de interacción que tienen lugar entre los artistas, sus procesos creativos y algunos contextos geográficos y sociales compuestos por organizaciones de familiares de víctimas y sobrevivientes del conflicto armado interno, con el fin de problematizar y reflexionar sobre la forma como estos procesos creativos proyectan resignificaciones de la experiencia de la violencia política.

Se recurre entonces en un primer momento al análisis documental e histórico, intentando dar cuenta de algunos contrastes en las formas de abordar, por parte de los artistas, la violencia política y, en segundo lugar, se analizan como casos de estudio los proyectos creativos de los artistas Juan Manuel Echavarría y Erika Diettes, con el fin de considerar las formas de interacción que proponen para aproximarse a territorios y a los grupos de sobrevivientes y familiares de víctimas, la valoración y los procesos de traducción de testimonios y la forma de proyectar en productos artísticos el sentido derivado de esta interrelación.

Discusión

De la mirada descriptiva a la condición de indexicalidad de las prácticas artísticas

La referencia a la relación entre arte y violencia política en Colombia pasa de forma obligada por la consideración propuesta por el historiador Álvaro Medina, en el contexto del trabajo histórico y curatorial que dio lugar en 1999 a la emblemática exposición “Arte y Violencia en Colombia desde 1948” en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO).

¹ Proyecto de investigación propuesto por el grupo Arte y Cultura, financiado por la Vicerrectoría de Investigaciones, Innovación y Extensión de la Universidad Tecnológica de Pereira en el marco de las convocatorias internas para la financiación de proyectos de investigación entre los años 2017 y 2019. En este proyecto participaron también los investigadores Aura Margarita Calle y Juan Manuel Martínez en calidad de co-investigadores.

² Este proyecto es mi trabajo de investigación doctoral en el programa de Doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Externado de Colombia.

En esta oportunidad, Medina (1999) propone tres ejes históricos que permiten abarcar rasgos predominantes de la producción artística, relacionada con la violencia política desde la década de los sesenta hasta finales de los noventa. *El arte y la violencia bipartidista*, periodo que abarca desde 1948 hasta 1959; *El arte revolucionario*, desde los primeros años de la década de los 60 hasta los 80 y *La violencia narcotizada*, periodo que va desde la segunda mitad de los años 80 hasta finales de los 90.

Sin el ánimo de hacer una referencia detallada a esta periodización histórica, y sin entrar en análisis minuciosos sobre el tipo de configuración estética y expresiva que las atraviesa, es importante para los alcances y propósitos de este trabajo hacer referencia a algunos aspectos que están concentrados en expresiones artísticas situadas en los dos últimos periodos, de los tres enunciados anteriormente desarrollados como marco interpretativo por Medina (1999) y problematizados por otros historiadores y académicos como Pini (1986), Malagón (2008), Ordóñez (2013), entre otros.

En este sentido, resulta inevitable tomar como punto de referencia el carácter emblemático de la obra *Violencia (1962)*³ de Alejandro Obregón, no solo por lo que constituye como expresión simbólica sino porque instala un cambio de registro expresivo en las prácticas artísticas que hasta ese momento hacían referencia a la violencia política. *Violencia (1962)* encarna, en el sentido más literal de la expresión, la referencia a los efectos de la violencia en el cuerpo y en los territorios, el cuerpo de una mujer, tendida, mutilada, ensombrecida, que al mismo tiempo remite a un territorio montañoso, devastado, gris, casi sin vida.

El trabajo artístico de Obregón se convierte en evidencia de una especie de giro expresivo en las formas de aproximación de los artistas plásticos al tema de la violencia política, giro que, a su vez, se encuentra en sintonía con las denuncias e investigaciones académicas de la época, como es el caso de la publicación del informe *La violencia política en Colombia*, también en 1962⁴.

De este modo, trabajos artísticos posteriores como “Piel al sol” (1963)⁵ de Luis Ángel Rengifo y “La horrible mujer castigadora” (1965)⁶ de Norman Mejía marcan el desplazamiento de una mirada descriptiva y alegórica a lo que la historiadora y crítica de arte Marta Traba denominaría como una condición de “nueva figuración” (Traba, 1965), en la cual la potencialidad expresiva de los trabajos artísticos cuestiona de forma violenta las formas con las cuales una sociedad define

³ Para ver la imagen de la obra ir a la página web de la Biblioteca Virtual del Banco de la República, siguiendo el enlace: <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-111/violencia-alejandro-obregon>

⁴ Hacemos referencia aquí a la publicación *La violencia política en Colombia* de los investigadores Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña y Germán Guzmán.

⁵ Para ver la imagen de la obra remitirse al siguiente enlace: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=89266>

⁶ Para ver la imagen de la obra consultar el siguiente enlace: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=194034>

su condición de humanidad. Estos artistas aluden en su trabajo a la violencia ejercida sobre el cuerpo, al desbordamiento de sus formas, la separación de sus órganos, la superposición de sus partes y extremidades. La violencia distorsiona los cuerpos, fragmenta su composición individual, generando también la ruptura del cuerpo colectivo y, por ende, la condición ética de toda una sociedad.

Estas formas expresivas se sitúan justo en el contexto de la problemática consolidación del Frente Nacional. Posteriormente, la intensificación de las acciones militares haría que las guerrillas liberales campesinas transitaran a otras formas de organización. Así, la década de los años 60 y el inicio de los 70 estuvieron marcados, entre otros hechos, por el surgimiento de fuerzas ideológicas de resistencia política y militar que tomaron forma en grupos guerrilleros como Las FARC-EP⁷ (1964), ELN⁸ (1964), el EPL⁹ (1965) y el M-19¹⁰ (1970) lo cual mostraba otra etapa del conflicto en la que las ideologías y la militancia política, en diálogo con los procesos revolucionarios en Latinoamérica, agregan nuevos factores al ya complejo escenario nacional.

También en las prácticas del arte encontramos, en este periodo histórico, formas de militancia ideológica, artistas que encausaron su producción creativa desde un posicionamiento situado y abiertamente sintonizado con el panorama revolucionario y con una especie de direccionamiento didáctico dirigido a generar inquietud y cuestionamiento en sectores específicos de la sociedad. Es el caso de Clemencia Lucena¹¹ y el Taller 4Rojo¹² integrado por

⁷ Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia. Ejército del Pueblo. Movimiento revolucionario de carácter político-militar de origen fundamentalmente campesino, conformado en 1964 en el área rural del sur del departamento del Tolima. Sus principales fundadores fueron Manuel Marulanda Vélez y Jacobo Arenas, junto a 48 campesinos, quienes se habían establecido como colonia agrícola desde 10 años atrás. Su estructura ideológica estaba basada en los principios del marxismo-leninismo. En 2016, después de varios años de diálogos, firman un acuerdo de paz con el gobierno presidido por Juan Manuel Santos. Una vez firmados los acuerdos de paz, el movimiento revolucionario hizo el tránsito de estructura armada a la de partido político, manteniendo sus siglas, pero transformando su significado a Fuerza Alternativa del Común.

⁸ Ejército de Liberación Nacional. Grupo revolucionario, creado en 1964. La zona geográfica de mayor influencia se concentró en el Catatumbo, en el departamento de Norte de Santander y Arauca. Su orientación ideológica está basada en el marxismo-leninismo y los principios de la revolución cubana. Es un movimiento de carácter campesino y obrero, con una fuerte influencia de posturas religiosas cercanas a la teoría de la liberación impulsadas por figuras como Camilo Torres.

⁹ Ejército Popular de Liberación. Organización guerrillera conformada en 1967. Su principal zona de influencia fue el Urabá antioqueño y el Magdalena medio. Sus estructuras principales de desmovilizaron en 1991, quedando un reducto disidente que operó en regiones como el Catatumbo.

¹⁰ Movimiento 19 de abril. Organización político-militar creada en 1970, luego de las acusaciones de fraude electoral que le arrebataron la victoria a Gustavo Rojas Pinilla y su movimiento político la ANAPO (Alianza Popular Nacional). A diferencia de los demás grupos guerrilleros, el M19 tuvo un origen más urbano y obrero que campesino. Iniciaron un proceso de negociación de la paz con el gobierno de Virgilio Barco en 1989, el cual llevaría a su desmovilización en 1990. Varios de sus principales integrantes hicieron parte de la Asamblea Nacional Constituyente, la cual daría lugar a la promulgación de la Constitución de 1991. Su dirigente máximo, en ese entonces, Carlos Pizarro, fue asesinado en abril de 1990 a escasos días de haber entregado las armas, haberse reintegrado a la sociedad civil y lanzar su campaña a la presidencia de la república de Colombia.

¹¹ Para ver algunas imágenes de obras de la artista visitar el siguiente enlace: <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=7314&pest=obras>

¹² Para ver algunas imágenes de las obras del colectivo de artistas visitar el siguiente enlace: <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/el-algod%C3%B3n-1-los-iguazos>

Diego Arango, Nirma Zárate, Carlos Granada, entre otros. Estas apuestas creativas permitieron explorar una vía de ideologización de las prácticas artísticas, desde el que se planteaba de forma explícita, la necesidad de que el arte hiciera parte de la militancia política y estuviera movilizándolo expresivamente las exigencias y reivindicaciones de la clase trabajadora.

Posteriormente, los primeros años de la década de los 80 estuvieron marcados por una serie de cambios en el trámite de la situación política y el conflicto armado. En la presidencia de Belisario Betancur (1982-1986) se buscaron, desde los inicios de su gobierno, acercamientos con los grupos guerrilleros. Estos acercamientos dieron lugar a la creación simultánea de dos escenarios de diálogo y negociación en 1984. Por un lado, los diálogos con las FARC-EP que darían lugar a los acuerdos de la Uribe¹³ entre 1984 y 1986 y, en segundo lugar, al denominado Diálogo Nacional¹⁴, el cual, agrupaba en una misma mesa de negociación al M-19 y al EPL.

En este nuevo contexto, algunos artistas recurrieron como estrategia expresiva a la apropiación y resignificación de imágenes y material audiovisual proveniente de los medios de comunicación modificando y alterando sus formas de circulación y reproducción, configurando, a partir de estos registros, lecturas críticas y formas de posproducción que inscribían esos contenidos en otras conformaciones de sentido.

Como muestra de ello, en 1986, en el marco del XXXI Salón Nacional de Artistas, se presenta la obra de Beatriz González titulada *Sr. Presidente, que honor estar con usted en este momento histórico*¹⁵ en el cuadro se puede ver claramente la figura del presidente Betancur rodeada de

¹³ Los Acuerdos de la Uribe fue el nombre que recibió la iniciativa de negociación entre el gobierno de Belisario Betancur y las FARC-EP. Tales acuerdos tuvieron lugar en el campamento guerrillero ubicado en La Uribe (Meta). Allí se establecieron entre otras medidas, el cese bilateral de acciones militares, la construcción de una agenda de negociación y la posibilidad de que los miembros de las FARC - EP empezaran su tránsito de grupo armado a movimiento político, como forma de reincorporación a la sociedad civil. Esto permite el surgimiento de la Unión Patriótica, movimiento político que agrupó a miembros de las FARC - EP, autorizados para participar en política, pero también a un sector importante del Partido Comunista Colombiano y otras fuerzas civiles, sindicales y campesinas. La Unión Patriótica logró resultados electorales importantes en las elecciones de 1986. Sin embargo, casi todos los integrantes del partido que habían sido elegidos por la vía del voto en estas elecciones fueron sistemáticamente asesinados, en una persecución política y militar que se extendió hasta inicios de la década del 2000, cuando el partido perdió su personería jurídica al quedarse prácticamente sin integrantes y no alcanzar los umbrales necesarios en las elecciones. Dos candidatos presidenciales de la Unión Patriótica fueron asesinados: Jaime Pardo Leal y Bernardo Jaramillo Ossa. Los ataques sistemáticos a esta organización y otros aspectos en los que no hubo posibilidad de acuerdo, hicieron que las FARC -EP volvieran a la vía armada en 1987.

¹⁴ El Diálogo Nacional es un proceso exploratorio, llevado a cabo entre el gobierno de Belisario Betancur y los grupos guerrilleros M-19 y EPL, al cual se sumó un sector representativo de la ADO (Autodefensa Obrera). El proceso del diálogo nacional buscaba precisar una agenda de 10 puntos, que permitiera la desmovilización y retorno a la vida civil de las estructuras armadas del M-19 y el EPL. Sin embargo, tal proceso se llevó a cabo sin lograr una tregua inicial de cese al fuego bilateral y sin lograr concretar una serie de condiciones claras, tanto para el gobierno, como para los grupos subversivos. Debido a esta indefinición y al escalamiento en las acciones hostiles de los distintos sectores representados en el Diálogo Nacional, tal iniciativa se rompe y no llega a concretarse en un proceso de negociación de paz. Uno de los factores que termina de romper las posibilidades de acercamiento entre los grupos guerrilleros y el gobierno, son los hechos ocurridos en el contexto de la toma del Palacio de Justicia, llevada a cabo por el M-19 y la retoma de la misma institución por parte del gobierno y las fuerzas armadas oficiales.

¹⁵ Para ver la imagen de la obra visitar el siguiente enlace: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=158757>

algunos miembros de su gabinete de gobierno, en el centro de la reunión se encuentra una figura humana calcinada sobre una mesa brillante. El cuadro alude de forma explícita a lo ocurrido en la retoma del palacio de justicia, incluso, el título de la pintura fue extraído por González de una expresión de un ministro del gabinete de Betancur, captada por un medio de comunicación en declaraciones dadas en días cercanos a lo ocurrido en noviembre de 1985 en el Palacio de Justicia.

Así mismo, empiezan a posicionarse prácticas artísticas distintas a la pintura, las cuáles, más allá de proponer otras formas de expresividad y despliegue técnico, sugieren la reinterpretación de archivos visuales y audiovisuales, el uso del espacio instalativo como activación de contextos y nuevas interpretaciones de hechos históricos o acontecimientos relacionados con la violencia política.

En esta vía, podemos mencionar proyectos artísticos como *Musa Paradisiaca* (1996)¹⁶ del artista José Alejandro Restrepo. La obra, presentada por primera vez en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, consiste en la instalación de una serie de racimos de plátano hartón (*Musa paradisiaca*), los cuales penden del techo de la sala y están dispersos por todo su espacio, guardando distancias irregulares entre sí. En algunas de las flores, que quedan suspendidas en la parte de abajo de los racimos, se encuentran unas pequeñas pantallas, las cuales proyectan sobre espejos ubicados en el suelo una serie de imágenes y fragmentos de video, que hacen referencia a registros de masacres extraídos de noticieros, archivos fotográficos y de periódico cuyo contenido alude a la relación entre la industria bananera y la violencia en Colombia.

Otro aspecto que empieza a hacerse visible en este nuevo cambio de perspectiva tiene que ver con la forma como algunos artistas empiezan a retratar los efectos concretos de la violencia en las personas y los territorios, con la forma como, por medio de sus proyectos creativos, ya no sólo denuncian y describen la violencia en términos generales, sino que empiezan a particularizar sus efectos, es decir, desbordan el relato generalizado de la violencia política y el conflicto armado interno, para aproximarse a lecturas y consideraciones de formas de violencia más concretas.

Esta particularización de la experiencia de la violencia empieza a hacerse visible en trabajos artísticos como *Atrabiliarios* (1992-1993)¹⁷ de Doris Salcedo. La obra consiste en la instalación de una serie de zapatos, ubicados en orificios hechos en la pared, tales orificios aparecen cubiertos con piel animal y cosidos a la pared con seda quirúrgica. Este trabajo alude a los objetos, en este caso zapatos, en los cuales el cuerpo de víctimas de la violencia política han dejado señales de identidad que se convierten en su rastro, en su huella inconfundible.

¹⁶ Para ver imágenes de la obra, visitar el siguiente enlace: <http://www.banrepultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/musa-paradisiaca>.

¹⁷ Para ver algunas imágenes de la obra ir al siguiente enlace: <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/atrabiliarios/>

Para Malagón (2008), estas formas de expresividad se desplazan de una condición neofigurativa . Traba (1965), presente en los artistas de las décadas de los años 60 y parte de los 70 a la emergencia de un “lenguaje visual indéxico”.

A diferencia de los artistas que trabajaban en los años sesenta y que buscaban representar atrocidades físicas y psicológicas, estos artistas optaron por presentar escenas, procesos y objetos que, en lugar de representar, presentan imágenes complejas de indiferencia, olvido y sufrimiento. (Malagón, 2008, p. 27)

Es decir, mientras los artistas de la década de los años 60 y 70 estaban buscando describir un estado de cosas, situaciones y acontecimientos, con el fin de señalar, hacer visible, describir críticamente e incluso denunciar los hechos y las acciones violentas que atravesaba la sociedad, los artistas de la década de los años 80 y 90 se distanciaron de este lenguaje directo y descriptivo para proyectar la mirada hacia la reunión de indicios, huellas, detalles que parecían pasar desapercibidos en la intensa circulación de hechos, problemáticas y violencias que circulaban cotidianamente en los discursos, las representaciones sociales y en los medios de comunicación.

El arte como mediación de la experiencia de la violencia política

A partir de la primera década del siglo XXI, la noción de víctima del conflicto armado y la relevancia de sus testimonios empiezan a tener un poco más de visibilidad en las formas de nombrar y enunciar la violencia tanto en los discursos académicos como en los procesos legales y acciones humanitarias. Lo anterior debido, entre otras cosas, a la creación e implementación de la ley 795 de 2005, conocida como la Ley de Justicia y Paz y el surgimiento de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) que después daría lugar al Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) y al Grupo de Memoria Histórica.

Este último organismo en particular ha realizado un aporte invaluable al esclarecimiento de algunas de las causas estructurales del conflicto armado, así como a la construcción de una lectura diferenciada desde lo territorial con la realización de informes de memoria histórica sobre hechos emblemáticos, ocurridos en espacios geográficos concretos del país. En todos estos procesos se reconoce lo testimonial como una vía para comprender y hacer visibles algunas de las dinámicas y experiencias ligadas al conflicto armado en Colombia.

En este contexto, también tiene lugar una suerte de resignificación del lugar de lo político en las prácticas artísticas que hacen referencia de forma directa a la violencia política, pues, desde esta perspectiva, sus sentidos predominantes no necesariamente remiten a la denuncia o a una función documental, sino más bien a la posibilidad de que tales prácticas se constituyan como

una presencia inquietante, como mediación y traducción frente a aspectos problemáticos que emergen de la experiencia colectiva de la violencia política.

Estas formas de mediación han implicado para algunos de los artistas de las últimas dos décadas, recorrer los espacios geográficos donde la violencia ha tenido lugar, disponer largos intervalos de tiempo para escuchar y entrar en contacto con testimonios de sobrevivientes, víctimas y familiares de víctimas, propiciar espacios de creación colectiva, registrar ruinas, recolectar objetos, relatos que contienen trazas y huellas de la violencia.

En lo que resta de la reflexión, intentaré dar cuenta de la forma como estos rasgos tienen lugar en algunos de los trabajos de los artistas colombianos Juan Manuel Echavarría y Erika Diettes, cuyos procesos creativos, además de tener en común la referencia a la violencia política en Colombia, tienen la particularidad de ser procesos de largo aliento, en los cuales los artistas se han ocupado de recorrer las geografías, de acudir a los relatos y testimonios de sobrevivientes, familiares de víctimas y de registrar los efectos, los residuos materiales y simbólicos que la violencia ha dejado como inscripción.

Por esta razón, más que un análisis formal, lo que interesa aquí es tematizar la forma como estos procesos creativos configuran una forma de registrar, archivar y transmitir resignificaciones del pasado, inscripciones que configuran poéticas y visualidades de las memorias relacionadas con los modos de ser y de acontecer de la violencia.

Rostro y testimonio

La referencia a la condición existencial de ser testigo de la violencia y del acto de testimoniar como construcción narrativa es abordada en el trabajo artístico titulado *Bocas de Ceniza* (2004)¹⁸, presentado por Juan Manuel Echavarría en el año 2004. La pieza audiovisual, cuya duración es de un poco más de 18 minutos, contiene ocho testimonios expresados en cantos, los cuales, son interpretados por testigos-sobrevivientes de acontecimientos enmarcados en las dinámicas de la violencia política en distintas zonas geográficas del país. Los cantos recrean episodios como los desplazamientos masivos ocurridos en el bajo Atrato entre 2000 y 2002, la masacre de El Salado y Bojayá, ocurridas entre el 16 y el 19 de febrero del 2000 y el 2 de mayo de 2002, respectivamente.

Los testimonios se inscriben en ritmos, cosmovisiones, creencias propias de los contextos geográficos en los cuales se originan como una forma de constatar que más que constituirse de datos y hechos objetivos, remiten a formas particulares del recuerdo que contienen su propia gramática. Es decir, que el testimonio se construye siempre desde un posicionamiento

¹⁸ Para ver el audiovisual completo ir al siguiente enlace: <https://jmechavarria.com/es/work/bocas-de-ceniza/>

subjetivo que no solo hace referencia a hechos, sino a todo un entorno, a formas particulares de ser y habitar el mundo.

El artista, en este caso, registra las gestualidades, propicia un espacio, elige un plano secuencia y reúne en el formato del video las distintas formas de narrar, sin intervenir en el sentido y en la forma como cada canto relata la experiencia de la violencia. Propone una perspectiva que implica la decisión de registrar los rostros en primer plano, separar por transiciones sencillas cada testimonio, manteniendo sus matices y particularidades.

¿Que le imprime a estos testimonios el hecho de hacerse canto? En este caso, cantar permite transitar de la palabra del testimonio a la acción performativa, es decir, a un campo de enunciación que no solo involucra el contenido semántico de las palabras, sino una relación tejida con la gestualidad, con la piel, con el cuerpo, con el entorno, con el ritmo, con las formas de autoafirmación en un espacio y un tiempo concreto, en este sentido, relata Echavarría:

En Bocas de Ceniza ya está la guerra, pero al transformar su dolor en un canto también eso es una transformación dentro del arte. Ahí llego yo como artista, como un medio, reconociendo que ellos tenían una obra que había que visibilizar (...) y que la podemos ver sin caer en la barbarie. Porque yo creo que esos cantos son una mirada oblicua a la barbarie. No es la mirada directa, es una mirada indirecta para no petrificarse. (J.M. Echavarría, comunicación personal, 12 de abril de 2016)

De este modo, hacer visible esta condición de lo performativo provoca una suerte de repolitización de la voz y del papel histórico de los sobrevivientes, no en el sentido de procurar nichos ideológicos para sus demandas sino como posibilidad de una localización cultural y territorializada de la violencia como experiencia vivida, inscribiendo el relato sin que pase por la profilaxis de la edición del informe de investigación académica o del expediente judicial sino justamente en el acento y el tono; en la gestualidad y el ritmo del cuerpo que presencia y ofrece testimonio. Como una forma de constatar que hay diversas maneras de nombrar, decir y relacionarse con la violencia y que como advierte Das (2008), tales diferencias no están dadas solo en el plano semántico, sino que “[...]—reflejan el punto en que el cuerpo del lenguaje resulta indiferenciable del cuerpo del mundo— el acto de nombrar constituye una expresión performativa” (p. 146).

Este componente gestual y performativo aparece también, aunque con otras implicaciones en la serie de retratos denominada *Sudarios*¹⁹, de Erika Diettes. La serie fotográfica fue realizada con 20 mujeres provenientes del departamento de Antioquia, que comparten la terrible

¹⁹ Para ver algunas de las imágenes de la serie, algunos de los lugares donde ha sido expuesta y consultar documentos e información relevante de la obra ir al siguiente enlace: <https://www.erikadiettes.com/sudarios-ind>

condición de haber sido obligadas por actores armados a presenciar la tortura y en algunos casos, el asesinato de sus familiares.

Los retratos, impresos en seda translúcida, contienen el rostro y parte del torso de cada una de las mujeres, inscribiendo en la imagen una expresión que transita entre la alegoría religiosa y una gestualidad de intenso dolor. Esta referencia a la imagen religiosa ha sido señalada por investigadores como Diéguez (2013) y Rubiano (2018) como una referencia común a los proyectos artísticos que se aproximan a la experiencia de la violencia y de modo particular a los duelos no resueltos.

Si bien es cierto que mediante esta estrategia visual y discursiva se construye más fácilmente sentido en torno al ritual fúnebre, también lo es que podría construir una identidad problemática. Identificar, por ejemplo, un asesinato con un sacrificio (Cristo), una pena por una masacre con una pena por una muerte ofrendada (el dolor de María), o una tortura con un martirio (el suplicio de los santos), podría entenderse, en el orden de lo discursivo, como algo inevitable (en el sentido de lo trágico). (Rubiano, 2018, p. 94)

Otro aspecto relevante en este proyecto es que previo a la realización de las fotografías, Diettes propicia un espacio en el que se disponen las condiciones para la emergencia del testimonio, intentando captar con su cámara el instante más álgido del relato y retenerlo en la imagen fotográfica.

De lo anterior se desprende uno de los aspectos más problemáticos de este trabajo, el hecho de que se genere una especie de *estetización del dolor* (Gamboa, 2016; Acosta, 2016), una puesta en escena artificiosa, pues es claro que la gestualidad expresada en cada imagen no corresponde al momento y al acto de presenciar la violencia sino a una rememoración, la cual, además acontece en una especie de representación controlada, mediada por decisiones formales y técnicas, tales como el fondo negro, la textura de la imagen, la tonalidad del blanco y negro, el ángulo y el plano de la imagen, el uso de la iluminación, entre otros aspectos, al respecto advierte Gamboa (2016):

No podemos olvidar que la maximización de la referencialidad (el estatuto de “realidad” de estos rostros) se produce mediante una calculada puesta en escena, donde la artista edifica una escenografía (telones, luces, pantallas, cámaras y trípodes), en la que interactúan personas (terapeuta, víctimas y fotógrafa) siguiendo un guion determinado (las víctimas son convocadas para volver a narrar su historia, la terapeuta guía la narración, la fotógrafa “dispara” en los momentos más intensos de la narración). Una vez hechas las tomas, la artista selecciona las imágenes que considere más pertinentes. (p. 34)

Por otro lado, a diferencia de *Bocas de ceniza*, las fotografías que componen *Sudarios* borran cualquier referencia contextual,

La eliminación de las referencias contextuales se hace evidente en la ausencia de nombres propios, localizaciones geográficas, vestimentas o locaciones reconocibles que permitan asociar estas imágenes (el rostro de estas víctimas) a algún hecho concreto de la guerra. (Gamboa, 2016, p. 34)

Se hace entonces necesario ir más allá de las imágenes de las mujeres y de la impresión generada por la gestualidad de los retratos para comprender su condición de mujeres-testigo. Sin embargo, no es la identidad de estas mujeres, ni la de las víctimas las que cobran relevancia en las fotografías de Diettes, sino su gestualidad, aquello a lo que hacen referencia es a la exteriorización del dolor, a su dignificación. Estas mujeres habitan el límite de lo vivible, el límite del relato porque solo allí, en la suspensión del dolor, aparece velada en su opacidad la referencia al otro próximo, al desaparecido.

Dignificar el dolor implica, además, no solo la búsqueda de su reconocimiento colectivo, sino aquello a lo que Veena Das hace referencia cuando piensa en que quien se ve obligado a presenciar la violencia debe volver a “aprender a habitar el mundo, o habitarlo de nuevo en un gesto de duelo” (Das, 2008, p. 222). Así, frente a las valoraciones que ven en *Sudarios* una escenificación artificial del dolor, resulta pertinente el planteamiento de Ranciere (2017):

La acusación de “estetizar el horror” es demasiado confortable, ignora demasiado la compleja intrincación entre la intensidad estética de la situación de excepción capturada por la mirada y la preocupación estética o política por dar testimonio de una realidad que nadie se preocupa de ver. (p. 87)

En este mismo sentido, podríamos afirmar que tanto en *Bocas de ceniza* como en *Sudarios* la potencialidad expresiva del arte no sólo tiene que ver con el contenido de los testimonios, en tanto reconstrucción de hechos sobre la violencia, incluso, su lugar de enunciación no se configura solo en la construcción metafórica de las letras de las canciones, o en la composición de los retratos, sino en la reunión de todos estos aspectos en una expresión performativa en la que también el cuerpo, la gestualidad del rostro contiene y proyecta significado en sí mismo. Tal como advierte Emmanuel Lévinas la interacción, el contacto visual con el rostro del otro, es el inicio, el punto de despliegue de una relación ética, pues instala no solo la posibilidad de percibir al otro sino que permite la proyección de su exterioridad, su carácter expuesto, su condición de vulnerabilidad, tal vez por esta razón Lévinas (1991) afirme que: “El rostro está siempre expuesto, amenazado, como invitándonos a un acto de violencia. Pero, al mismo tiempo, el rostro es lo que nos impide matar” (p. 79).

El rostro, entonces, es apertura y cierre, está expuesto ante el otro y su expresividad se dirige a él, pero su significación establece también un límite, una frontera. Los testigos-sobrevivientes que configuran estos dos trabajos creativos no solo dan cuenta de su experiencia de la violencia sino que proponen a través de la gestualidad de sus rostros y de su expresión performativa una duración, un diálogo que exige interlocutores, que reclama la presencia de los otros, los convoca y al mismo tiempo los confronta.

Ritualidades a la orilla del río

Distintos investigadores sociales han hecho referencia, en Colombia, al papel de los ríos como eje central de la violencia política y el conflicto armado interno, a cómo su caudal cubre y arrastra con su corriente cuerpos anónimos que los grupos armados pretenden condenar a desaparecer, a que su muerte no tenga un duelo, a quedar como incertidumbre y ausencia en la espera inconclusa de sus familiares.

El municipio de Puerto Berrío, ubicado en el Magdalena Medio en el departamento de Antioquia, ha tenido históricamente una relación profunda con la violencia política. Su ubicación geográfica representa un territorio estratégico para los grupos armados legales e ilegales, lo cual se ha manifestado en el nivel de confrontación armada y en las formas de represión y violencia sobre la población civil. Al ser un municipio ubicado en la ribera del río Magdalena, los remolinos y la corriente permitían que de forma periódica llegaran a la orilla cuerpos anónimos, los cuales eran sepultados en la zona del cementerio destinada para los N.N.

En este contexto tiene lugar una práctica, en la cual los pobladores se apropian de las sepulturas de los N.N, iniciando una suerte de intercambio. El “ritual de acogida”, como podríamos llamar a esta práctica, inicia con la acción de marcar la sepultura con la palabra “escogido”, en los días siguientes, realizar visitas periódicas en las que se saluda tocando la piedra de la sepultura para despertar a las ánimas, como tocando una puerta, que permita el ingreso por medio de rezos y solicitudes a la realización de favores o milagros. Si el ánimo del N.N los cumple, como retribución recibe un nombre, flores y cuidados para su sepultura y, finalmente, la inclusión de sus restos en el osario familiar o dentro de uno individual, pagado por quien ofrenda como retribución por el favor recibido.

Este es el contexto en el que se inscribe el proyecto artístico *Réquiem N.N*²⁰, de Juan Manuel Echavarría en colaboración con Fernando Grisales. El proyecto está compuesto por tres obras, una serie fotográfica realizada entre 2006 y 2015, cuyo recurso lenticular permite hacer visible el tránsito y las variaciones en el tiempo que se van incorporando en la pared del cementerio de Puerto Berrío que está destinada para esos cuerpos anónimos, sin dolientes, cuyas identidades fueron arrebatadas y cuyos cuerpos fueron lanzados al río, como intento de

²⁰ Para ver todo el proyecto ir al siguiente enlace: <https://jmechavarria.com/es/work/requiem-nn/>

ocultar su propia muerte. En este tránsito, pueden verse las formas de escoger las sepulturas, los nombres puestos por los solicitantes a los cuerpos, las flores y decoraciones dispuestas, los agradecimientos por los favores recibidos.

En segundo lugar, una serie de 12 videos, titulada *Novenarios en espera (2012)*²¹, cuyo contenido refleja el mismo tránsito, pero ahora en imagen en movimiento y haciendo énfasis en el detalle de sepulturas concretas. Y por último, un documental realizado en 2013 que lleva por título *Réquiem N.N.*²², de un poco más de una hora de duración, en el que se presentan entrevistas y relatos de los pobladores, así como algunos de los imaginarios, creencias y significados relacionados con las prácticas que tienen lugar con los N.N.

Según María Victoria Uribe, “Puerto Berrío es un pueblo de testigos y sobrevivientes” (como se citó en Das, 2008, p. 181), un pueblo que, si se nos permite la relación, guarda cierta semejanza con ese pueblo costero ficcionado por García Márquez en el que las olas del mar arrastraron el cuerpo sin vida de un hombre. *El ahogado más hermoso del mundo*.

García Márquez relata que, si bien en aquel pueblo no era la primera vez que las olas del mar arrastraban un cuerpo hasta sus orillas, esta vez se trataba de un cuerpo diferente, dado su tamaño, su expresión y su belleza. Narra como las mujeres decidieron acogerlo, darle un nombre, hacerle ropa, imaginarlo con vida en situaciones cotidianas: “Andaban extraviados por esos dédalos de fantasía, cuando la más vieja de las mujeres, que por ser la más vieja había contemplado al ahogado con menos pasión que compasión, suspiró: tiene cara de llamarse Esteban” (García Márquez, 1986, p. 210).

Si bien la narración de García Márquez sucede en otro contexto geográfico, sin una referencia directa a la violencia política, hay algo común entre las prácticas de las personas de ese pueblo ficcionado y Puerto Berrío. La acción de acoger y renombrar un cuerpo anónimo, se configura aquí en un punto de convergencia entre creencias culturales, religiosas y formas particulares de relación con la muerte, entre las que se manifiesta una especie de obligación moral de enterrar a los muertos y, al mismo tiempo, ver en este acto la posibilidad de acceder a favores con la mediación de las ánimas de los difuntos, los cuales, además, por el hecho de haber muerto en condiciones violentas parecen revertirse de una necesidad mucho más apremiante de oraciones e intermediaciones por parte de los vivos.

Esta práctica entonces se inscribe entre la voluntad de devolverle algo de humanidad al difunto, de integrarlo a un grupo, incluso colocándole el apellido familiar o el nombre de un ser querido desaparecido, de sepultarlo como merecería cualquiera y, al mismo tiempo, de

²¹ Para ver algunos de los videos que componen el trabajo artístico ir a la página web: www.jmechavarria.com.

²² Para ver el documental ir a la página web: www.jmechavarria.com.

resolver su enigmática presencia y prevenir el riesgo de dejar su ánimo deambulando entre los vivos.

María del Rosario Acosta (2016) sugiere en su interpretación sobre la serie *Novenarios en espera* (2012) que la obra de Echavarría, en tanto registro que se detiene en el paso del tiempo entre el acto de los adoptantes de elegir las tumbas y su posterior modificación y expresión de agradecimiento, configura una forma de acompañar el duelo,

La obra puede solo acompañar, en su presencia vacía, casi fantasmal, estos duelos de los que nada sabemos, de los que quizás entendemos muy poco: la imagen es también aquí como la tumba que retrata, el lugar que resguarda a los muertos, reteniendo para sí la verdad de un secreto que no nos es revelado. La obra guarda así el duelo, retiene el juramento de dar duelo a quien ya no está, pero lo hace en su imposibilidad de reemplazar el cuerpo ausente de quien ha quedado para siempre sin la posibilidad de ser llorado, acompañado, velado en su propia muerte. (Acosta, 2016, p. 43)

La investigadora sugiere de este modo que la imagen que transita y da cuenta de la transformación de las tumbas, registra una forma de duelo colectivo, sin embargo, esta connotación resulta problemática si tenemos en cuenta que más que una práctica colectiva, la práctica de los adoptantes es un acto de voluntad individual que responde a la posibilidad de encontrar en la acogida de un alma martirizada la recompensa de sus favores a cambio de cuidados, rezos y visitas periódicas. Tal práctica tiene lugar, además, en el marco de unas condiciones estructurales de exclusión, al respecto advierte Rubiano (2017):

Hay, evidentemente, cierta ligereza en las interpretaciones que ven en la adopción de los NN la posibilidad de elaborar un duelo y en Réquiem NN una muestra testimonial de su práctica. En efecto, hay un propósito documental en Réquiem NN: construir un discurso mediante el registro temporal de la transformación de las tumbas, de la intervención que los adoptantes hacen en ellas. El registro es elocuente con respecto a lo que ocurre con las tumbas (la serie fotográfica y los videos) y lo que hacen los adoptantes con ellas (el documental). Pero tal elocuencia, quizá, dice menos sobre la integración comunitaria en un ritual, y más sobre la exclusión estructural de una comunidad. (p. 37)

Si bien, como señala Rubiano (2017) no sería posible hablar de que la práctica de los adoptantes en Puerto Berrío corresponda a la configuración de prácticas de duelo colectivo o de cohesión de la comunidad, pues tales procesos son más del orden de lo individual y están mediados por la condición de intercambio entre el N.N y las solicitudes de los adoptantes. Sí podríamos decir, que tal vez sin buscarlo de forma directa, esta práctica termina ejerciendo cierto proceso

de resistencia frente a la lógicas de la violencia ejercida por los actores armados, en el sentido de que contradicen la intención de borrar, de desaparecer los cuerpos, las evidencias de la violencia ejercida, al volver a traer el cuerpo e insertarlo en el ritual funerario, que aunque mediado por un interés específico, devuelve de forma indirecta algo de sentido a su propia muerte y restablece, de cierta forma, su propia dignidad humana.

Indicios y rastros de la violencia

Los objetos y su disposición en los espacios domésticos hacen referencia a una forma y una materialidad inmersa en las relaciones particulares de una trayectoria de vida. Contienen en su desgaste el paso del tiempo, la intensidad de su uso, al tiempo que remiten a una presencia, al tiempo acumulado que alguien dedica a relacionarse con las cosas, a determinados oficios y acciones que configuran el sentido de la cotidianidad.

Esta valoración de los objetos como huellas e indicios de una vida, cobra especial dramatismo y expresividad en el trabajo artístico denominado *Relicarios*²³ de Erika Diettes.

La obra, presentada por primera vez en noviembre de 2016 en el Museo de Antioquia, consiste en la instalación de 165 cuadros de tripólmero de caucho de 30 x 30 centímetros, los cuales contienen y permiten ver, dada su textura translúcida, distintos objetos que pertenecieron a víctimas de distintas formas de violencia en el marco del conflicto armado y que fueron donados a la artista por sus familiares. Cada cuadro está separado del suelo por un soporte de madera negro y se encuentra contenido en una urna de vidrio.

La producción y realización de este trabajo artístico implicó para Diettes un proceso que se prolongó alrededor de seis años, pues no estuvo limitado a la recolección y posterior posproducción de los objetos donados, sino que, además, se ocupó de establecer con cada una de las familias un vínculo, un diálogo prolongado alrededor no solo de la experiencia de la violencia sino del sentido y significado que para cada una de ellas tenían los objetos entregados.

De este modo, aparecen en el espacio de la sala, distribuidos en seis hileras que invitan al recorrido, objetos como una máquina de afeitar, un cepillo de dientes, un peine, algunas prendas de vestir que alguna vez hicieron parte del acontecer silencioso y rutinario de la cotidianidad, en la cual justamente se configura la singularidad de las personas. Aparecen también cartas escritas a puño y letra, fotografías, herramientas que nos hablan también de un rol, un trabajo, una forma particular de “haber sido” en el mundo y que van tejiendo ese vínculo entre la ausencia y la presencia, entre la vida y la muerte.

²³ Para ver imágenes del trabajo artístico y consultar información adicional ir al siguiente enlace: <https://www.erikadiettes.com/relicarios-ind>

Antes de la apertura de la exposición, Diettes y su equipo de trabajo se reúnen por primera vez con la totalidad de las familias que donaron sus objetos. Recorren la sala y se reencuentran con los objetos previamente donados, ahora ubicados al lado de los objetos de otras familias, dispuestos además en una forma que remite a una condición fúnebre, pero también a la posibilidad de una especie de conmemoración colectiva. De este modo, cada relicario es al mismo tiempo particular, íntimo, específico, pero también colectivo y universal, representa, más allá de un recordatorio, una ligazón con una vida que tuvo presencia.

Esta alusión a los objetos como huellas que contienen las marcas de una forma de vida está presente también como eje central del trabajo artístico denominado *¿De qué sirve una taza?*²⁴ de Juan Manuel Echavarría, en colaboración con Fernando Grisales.

La obra consiste en una serie de fotografías dispuestas sobre cajas de luz en las que pueden verse objetos abandonados en medio de hojarasca y vegetación. Este trabajo se presentó por primera vez en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), en el marco de la Exposición Ríos y Silencios, entre octubre de 2017 y enero de 2018, la cual reunió obras correspondientes a los últimos 20 años de trabajo artístico de Echavarría.

Las fotografías que componen la serie fueron realizadas en un lapso de tres años, en los cuales Echavarría y su equipo de trabajo hicieron recorridos por distintas zonas montañosas de Montes de María, en inmediaciones de los departamentos de Bolívar y Sucre, donde se albergaron en años anteriores 18 campamentos de las FARC-EP, los cuales fueron bombardeados por las Fuerzas Armadas Oficiales, en el marco de operaciones militares adelantadas en esta zona geográfica.

De este modo, pueden verse en las imágenes botas y zapatos cubiertos de musgo, en cuyo interior van creciendo pequeñas plantas y helechos, pocillos, cucharas y platos esparcidos por el espacio, deteriorados por la humedad y el paso del tiempo, brazaletes, camuflados y carpas con nombres o seudónimos bordados y hasta un vestido de niña con detalles también bordados con hilos de color.

Estos objetos contienen las trazas y las huellas del tiempo, el deterioro de pasar los días a la intemperie, invadidos por la vegetación que los va convirtiendo en parte del paisaje. Al mismo tiempo, tales objetos representan vestigios, residuos inscritos en las dinámicas de la confrontación armada; sin embargo, parecerían expresarnos más allá de la crudeza y la crueldad de la guerra, una suerte de uso doméstico e incluso afectivo del espacio y de las cosas, parecen hablarnos de un tiempo dedicado a tareas ordinarias como comer, bordar, peinarse, maquillarse, nos dicen y advierten que incluso el combatiente, en su permanente estado de

²⁴ Para ver las imágenes que componen el proyecto ir al siguiente enlace: <https://jmechavarría.com/es/work/de-que-sirve-una-taza/>

alerta y supervivencia, no puede renunciar a su condición de humanidad, de sus prácticas estéticas de habitar afectivamente un espacio y realizar tareas que van más allá de lo útil o necesario.

Estas imágenes nos recuerdan finalmente que la guerra es también una expresión de lo humano, de la humanidad des-haciéndose, poniéndose al límite. Estas imágenes nos muestran la emergencia de lo humano en la tensión entre la vida y la muerte, un espacio bombardeado, en cuyas ruinas aparece el nombre de Pedro, bordado con hilo rojo en la solapa de un camuflado.

A manera de conclusión. Hacia una arqueología de la violencia

El trabajo artístico de Erika Diettes y Juan Manuel Echavarría tiene que ver más que con la memoria, con la arqueología, es decir, más que ser un trabajo que busque activar formas de recordación sobre hechos violentos o documentar acontecimientos específicos, se detiene en gestualidades, ruinas, objetos personales o incrustados en la selva, prácticas fúnebres que son reunidas, ordenadas, recubiertas de sentido y presentadas a los otros con un nuevo matiz, con una nueva significación. Su rol como artistas gravita en esa doble condición de mediadores y traductores. Proyectan, en todo caso, una apuesta por resignificar la experiencia de la violencia política, por hacer transmisibles algunos de sus sentidos e inscripciones.

Tales prácticas configuran archivos culturalmente transmisibles y, por tanto, formas de arqueología de la violencia, en la medida en que atienden a esa naturaleza de resignificación a la que apunta Foucault en la Arqueología del Saber, con relación a la historia, en la que el documento ya no responde al ordenamiento lineal y limpio del pasado, a su memorización y fosilización en el registro, sino más bien a la enunciación y, en este caso, a la visibilización como estrategia configuradora para ampliar las posibilidades que abre la comprensión de sus rupturas y discontinuidades para el presente y el futuro.

El lugar del arte implica una distancia crítica frente al marco de las alteridades que conforman la violencia y la guerra, lo cual no incluye la negación de su compromiso con la realidad política, sino más bien que sus formas concretas de intervención no terminen ahogándose en la expresión formal de la ideología o en lecturas victimizantes y le permita, por el contrario, una labor, al mismo tiempo poética y política de constante pregunta, de constante cuestionamiento frente a los relatos mediáticos y objetivables que llaman al olvido, a las conclusiones definitivas, a los informes finales.

Referencias

- Acosta, M. (2016). *Resistencias al olvido. Memoria y arte en Colombia*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.
- Das, V. (2008). *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Argentina: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Gamboa, A. (2016). Víctimas del arte: reflexiones en torno a la representación de la guerra en Colombia. *Calle 14*, 11 (19), 30-43.
- García Márquez, G. (1986). *Todos los Cuentos*. Bogotá, Colombia: Editorial La Oveja Negra.
- Lévinas, E. (1991). *Ética e Infinito*. Madrid, España: Visor Distribuciones, S.A.
- Malagón, M. (2008). Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980. *Revista Estudios Sociales*, 31, 16-33.
- Medina, A. (1999). *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá, Colombia: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Ordóñez, L. (2013). El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano. *Revista Nómadas*, 38, 233-242.
- Rubiano, E. (2017). Réquiem NN, de Juan Manuel Echavarría: entre lo evidente, lo sugestivo y lo reprimido. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12, (1), 33-45.
- Rubiano, E. (2018). Duelo, memoria y dolor en la obra de Erika Diettes. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 7, 83-108.
- Pini, I. (1986). *Luis Angel Rengifo, grabador. Escala / I. I. E. 2-13*. Bogotá, Colombia: ICAA.
- Ranciere, J. (2017). El teatro de imágenes. En N. Schweizer. (Ed.), *La Política de las imágenes* (pp. 69-90). Santiago de Chile, Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Traba, M. (1965). Norman Mejía: La vida física. *Revista La Nueva Prensa*, (134), 46-47.