

LA ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA

UNA MIRADA DEL CONFLICTO DESDE LOS
PROCESOS DE CREACIÓN

Carlos Fierro Quintero

LA ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA
(UNA MIRADA DEL CONFLICTO DESDE LOS PROCESOS DE
CREACIÓN)

POR:
CARLOS FIERRO QUINTERO

INFORME FINAL DE TESIS PRESENTADO COMO REQUISITO
PARCIAL PARA OPTAR AL TÍTULO DE
MAGÍSTER EN ARTES

DIRECTOR DE TESIS:
PHD ADOLFO LEÓN GRISALES VARGAS

UNIVERSIDAD DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN ARTES
MANIZALES
2023

AGRADECIMIENTOS

A MI HIJO AMADO, QUIEN HA SUPERADO LAS
DIFICULTADES QUE ME HAN HECHO MÁS FUERTE.
A MI COMPAÑERA Y CONFIDENTE, QUE ME HA DADO
TODO.

A MI MADRE Y MI ABUELA, PILARES DE LO QUE SOY.
A MI FAMILIA, QUE HAN SIDO MI BASTIÓN Y MI ANCLA.
A MIS AMIGOS, QUE HACEN DE LA EXISTENCIA UN MOTIVO.
A MIS COMPAÑEROS DOCENTES, EN QUIENES SIEMPRE
ENCUENTRO EL VALOR DE LA CONFRATERNIDAD.
A MIS ESTUDIANTES, QUE ME CONTAGIAN SU INFINITA
CURIOSIDAD.

A MIS TUTORES, QUE ME ENSEÑARON TODO.

A MI MAESTRO Y GUÍA, ADOLFO LEÓN GRISALES VARGAS,
EN CUYO DIÁLOGO SIEMPRE ENCONTRÉ SUS
INCONMENSURABLES PALABRAS.

A MIS MIEDOS, QUE ME PERMITIERON CONOCER LAS
SOMBRA SOBRE LAS QUE ME ERIGÍ.

A MI EXISTENCIA, QUE TRATÓ DE LLENAR CON EL
DESMESURADO SOSIEGO DEL ARTE.

SÓLO QUEDA EL
PUENTE DEL
ARTE COMO
POSIBILIDAD DE
FUNDAR, POR
SU MEDIACIÓN,
EL HORIZONTE.

Adolfo León Grisales

RESUMEN

La presente reflexión, resultado de una investigación-creación, se fundamenta en la capacidad que posee el arte en abordar el asunto de la violencia desde los actos de la memoria, en tanto archivo y documento, y que lo eleva a la calidad de objeto de análisis. De modo que, se hace alusión a la capacidad interpretativa del arte en contextos en conflicto, que, a través de medios plásticos y visuales, da testimonio de las causas y consecuencias del hecho violento. Así, se revisarán los tres períodos históricos de la violencia en Colombia, y las propuestas artísticas que giran en torno a este asunto. Asimismo, se plantea la configuración de una estética de la violencia en Colombia,

y las propuestas artísticas que giran en torno a este asunto. Asimismo, se plantea la configuración de una estética de la violencia en Colombia, cuya naturaleza convierte al arte en un espacio de mediación que articula la violencia y su impacto en la construcción histórica de una memoria colectiva. Finalmente, se relacionan las indagaciones de mediación y traducción que constituyen un proceso de creación establecido a partir de la proximidad con el tema.

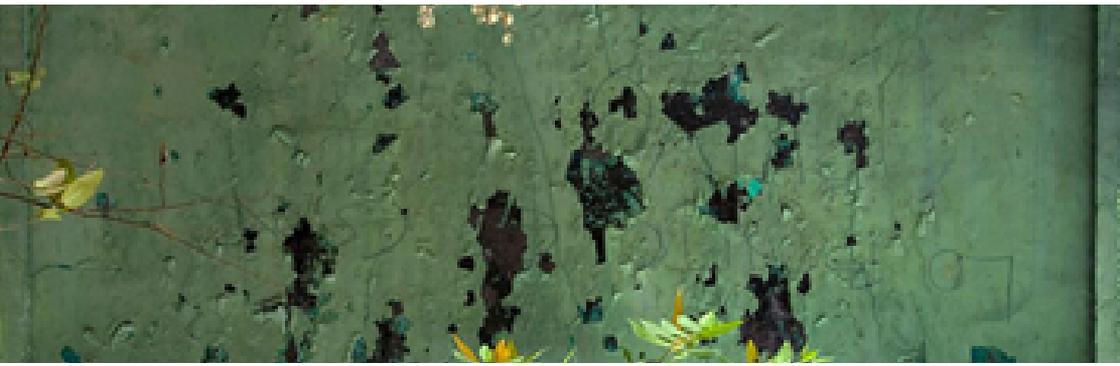
Palabras clave

Violencia; arte y violencia; estética y violencia; memoria histórica; arte y archivo.

PRESENTACIÓN

En el año 1814, Francisco de Goya culmina Los fusilamientos del 3 de mayo, imagen que representa la lucha del pueblo español en contra de la invasión francesa; en 1830, Eugène Delacroix, registra el levantamiento de los ciudadanos franceses en oposición al reinado de Carlos X en la pintura La libertad guiando al pueblo; Pablo Picasso en 1937, plasma en el Guernica, el bombardeo sobre la población civil de la provincia vasca por parte de las fuerzas de aviación alemanas; el artista Anselm Kiefer, expresa los horrores ocurridos durante el holocausto nazi en la obra Lilith en el Mar Rojo de 1990; la sudafricana Marlene Dumas retrata la tortura y explotación sexual de menores en la obra Jóvenes de 1993.

En Latinoamérica, José Clemente Orozco, en su fresco La trinchera de 1926, refleja la crueldad de la lucha revolucionaria mexicana; el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín en su cuadro Los niños muertos de 1941, plasma la represión y muerte durante la guerra de los cuatro días, como recordatorio del uso de la fuerza contra los más débiles; en 1962, el artista argentino Antonio Berni, en su obra Manifestación retrata la miseria e injusticia social desde un punto de vista crítico y contestatario; el artista chileno-argentino, Tomás Espina, en la obra Sin lugar bajo el sol de 2022, hace visible la incertidumbre y el desarraigo ocasionado por la persecución política y el exilio.



Los artistas colombianos no han sido ajenos a esta relación establecida entre arte y violencia, por lo que una parte de las obras surgidas a mediados del siglo XX, y lo que ha transcurrido del presente siglo, han abordado este flagelo de manera visible.

Así, en 1948, la pintora antioqueña Débora Arango, en su obra *La masacre del 9 de abril*, plasma la violenta oleada de desmanes, saqueos y crímenes a raíz del asesinato del político liberal Jorge Eliécer Gaitán; en 1962 aparece una de las obras más emblemáticas del arte colombiano: *Violencia*, del artista Alejandro Obregón, que expresa un paisaje sombrío bajo el símbolo de una mujer en gestación que se yergue abatida sobre el suelo. El artista Pedro Alcántara Herrán, en su obra *El martirio agiganta a los hombres-raíz de 1966*, representa las condiciones sociales y la magnitud alcanzada por la violencia en nuestro país; en el año 1968, Alfonso Quijano, en *La Cosecha de los Violentos*, registra el conflicto originado por la desigualdad y la lucha territorial;

Carlos Granada, en su serie *El color de la vida, el color de la muerte de 1973* (aprox.), deja entrever los signos más representativos de la violencia; en la obra *Tiznados de 1991*, Oscar Muñoz exhibe las masacres perpetuadas por los grupos al margen de la ley; En *Yari Yaguará. Regreso a la Maloca de 2021*, Miguel Ángel Rojas aborda el tema del desplazamiento y la violencia relacionada con el narcotráfico y la producción de las drogas.

Estos son, sin duda, algunos ejemplos que exponen la preocupación de los artistas en relación a la violencia y sus repercusiones en el ámbito político, social y cultural. Aunque se puede ahondar más en esa línea temporal e histórica, de manera que, se trace una genealogía más rigurosa que abarque las innumerables obras que se han gestado en torno a un tema tan sensible, esta delimitación es apenas un bosquejo que hace las veces de génesis para señalar los sucesos primordiales sobre los cuales los artistas han configurado una imagen de la violencia y



que es precisamente esa que ha adquirido una dimensión estética y la cual se instaura a partir de un ámbito dialógico y testimonial.

Las obras, por tanto, representan distintos momentos transcendentales sobre hechos particulares que surten como testimonios y que hablan de la verdadera naturaleza bélica del hombre. En ese sentido, las obras son una suerte de soporte en el que se exponen los alcances de la violencia más allá del acto en sí, es decir, nos acercan a su correlación histórica y establecen una correspondencia simbólica con los hechos dilucidados.

Por consiguiente, señalar, develar, indagar, demostrar, evidenciar, denunciar, se convierten en propósitos incidentales para el artista, en acciones que se derivan de sus indagaciones y búsquedas.

En estos encuentros, se elucubra la trazabilidad de las realidades que cimientan y constituyen sus creaciones. En palabras de Robert Hughes, el artista carga el contenido de sus obras de trágica historia y esperanza redentora, a partir de referencias testimoniales y culturales. Es decir, el artista se sitúa como un mediador entre la interpretación y el discernimiento histórico, y propone un desvestimiento como resultado de su reconocimiento y reelaboración simbólica que devendrá luego en obra.

Carlos Fierro Quintero
Febrero de 2023





FIGURA 1. LOS FUSILAMIENTOS DEL 3 DE MAYO. FRANCISCO DE GOYA (1814). [HTTPS://HISTORIA-ARTE.COM/OBRAS/LOS-FUSILAMIENTOS-DEL-3-DE-MAYO](https://historia-arte.com/obras/los-fusilamientos-del-3-de-mayo)

FIGURA 2. LA LIBERTAD GUIANDO AL PUEBLO. EUGÈNE DELACROIX (1830). [HTTPS://HISTORIA-ARTE.COM/OBRAS/LIBERTAD-GUIANDO-AL-PUEBLO](https://historia-arte.com/obras/libertad-guiando-al-pueblo)

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación-creación desarrollado durante la Maestría en Artes de la Universidad de Caldas, gira en torno a la práctica artística y su relación frente al tema de la violencia, en el sentido en el que se instaura dentro de las dinámicas culturales como archivo, como mecanismo de memoria, como testigo; desde lo cual la violencia cobra una dimensión estética. De esta manera, se hace alusión a la capacidad del arte de interpretar determinados contextos, traduciéndolos a un lenguaje plástico y visual, al igual que se muestran las posibles causas y consecuencias de una problemática que ha afectado a gran parte de la población colombiana. Así, se establecen los tres períodos históricos de la violencia y se revisa la producción artística que giran en torno a este asunto

y que establecen un vínculo con el tema abordado.

Asimismo, se dilucidará cuál ha sido el rol de estas prácticas en términos de lo social y el papel que han jugado las creaciones artísticas en relación con su inmersión dentro de la cultura, como instancia que comporta una mediación entre la crítica política, la estética y los procesos de reparación de memoria histórica.

Por último, se aborda la dimensión artística desde el campo de la pintura emergente y matérica y su inserción en las dinámicas sociales y culturales, a partir del estudio de los materiales, los procedimientos y la experimentación técnica, los cuales conformarán y posibilitarán la creación de la obra como resultado de la presente indagación.

FIGURA 1. LOS FUSILAMIENTOS DEL 3 DE MAYO. FRANCISCO DE GOYA (1814). [HTTPS://HISTORIA-ARTE.COM/OBRAS/LOS-FUSILAMIENTOS-DEL-3-DE-MAYO](https://historia-arte.com/obras/los-fusilamientos-del-3-de-mayo)

FIGURA 2. LA LIBERTAD GUIANDO AL PUEBLO. EUGÈNE DELACROIX (1830). [HTTPS://HISTORIA-ARTE.COM/OBRAS/LIBERTAD-GUIANDO-AL-PUEBLO](https://historia-arte.com/obras/libertad-guiando-al-pueblo)

UNOS INTERROGANTES INELUDIBLES



FIGURA 3. GUERNICA. PABLO PICASSO (1937).
[HTTPS://WWW.MUSEOREINASOFIA.ES/COLECCION/OBRA/GUERNICA](https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica)

FIGURA 4. LILITH EN EL MAR ROJO. ANSELM KIEFER (1990).
[HTTP://VACIOESFORMAFORMAESVACIO.BLOGSPOT.COM/2014/05/ANSELM-KIEFER-PINTURA.HTML](http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.com/2014/05/anselm-kiefer-pintura.html)

Se es consciente de lo que significa hacer una aproximación a la relación establecida entre arte y violencia, y lo que implica una tarea de tal dimensión para un proceso de artístico que se configura desde un sentido estético y social, ya que resulta en extremo dificultosa la tarea debido a que el asunto está marcado por un versado componente histórico y una amplísima mnemotecnia cultural. Sin embargo, se tiene la convicción de que al demarcar las fronteras sobre las cuales se establece su naturaleza, y que al trazar las líneas que ese mismo horizonte plantea, es posible asirse de las bases suficientes que configurarán el presente análisis, y que contribuirán a tener una mayor claridad y comprensión sobre el objeto de estudio.

En consecuencia, cuando se abordan los acontecimientos en torno al fenómeno de la violencia en Colombia, surgen, inquietudes que plantean y establecen puntos equidistantes sobre los cuales se desentrañan y esclarecen aspectos particulares sobre este flagelo. De ahí que, estas interrogantes reordenan las ideas, proponen rutas de abordaje significativo y cargan de sentido pragmático la indagación.

Por esta razón, se formularon algunas preguntas que, al intentar darles respuesta, permitieron esbozar las nociones reflexivas necesarias para comprender y darle alcance a un tema tan trascendental y complejo.

Por lo tanto, para el desarrollo de la presente investigación-creación se propone dilucidar ¿Hasta qué punto las obras que han abordado la violencia en Colombia permitieron eventualmente el surgimiento de una dimensión estética en relación a esta problemática? ¿Qué significa entonces proponer una dimensión estética de la violencia? ¿Quiere decir esto que el arte se configura como un elemento de traducción y mediación que trasciende el asunto que aborda? ¿Significa que puede hablarse de ciertos rasgos y elementos estilísticos que caracterizan las creaciones alrededor de este flagelo? ¿Qué relación se establece entre arte y violencia? Y, por último, ¿Qué papel juega el arte en las dinámicas de transformación que acontecen actualmente respecto al posconflicto en Colombia?

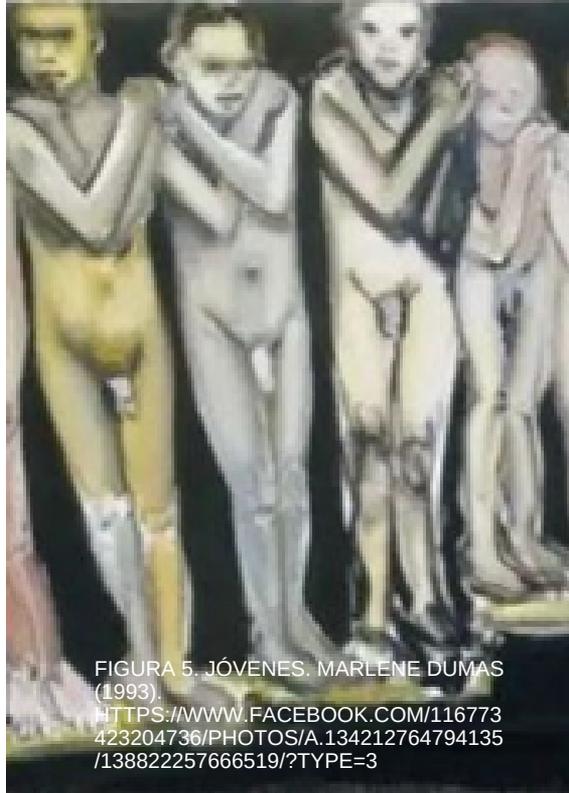


FIGURA 5. JÓVENES. MARLENE DUMAS (1993).
[HTTPS://WWW.FACEBOOK.COM/116773423204736/PHOTOS/A.134212764794135/138822257666519/?TYPE=3](https://www.facebook.com/116773423204736/photos/a.134212764794135/138822257666519/?type=3)



FIGURA 6. LA TRINCHERA. JOSÉ CLEMENTE OROZCO (1926).
[HTTP://WWW.SANILDEFONSO.ORG.MX/MURAL_TRINCHERA.PHP?](http://www.sanildefonso.org.mx/mural_trinchera.php?)

FIGURA 7. LOS NIÑOS MUERTOS. OSWALDO GUAYASAMÍN (1941). [HTTP://WWW.ARTEYGALERIAS.COM/GUAYASAMIN/GUAYASAMIN-%E2%80%93-OBRA-LOS-NINOS-MUERTOS/](http://www.arteygalerias.com/GUAYASAMIN/GUAYASAMIN-%E2%80%93-OBRA-LOS-NINOS-MUERTOS/)

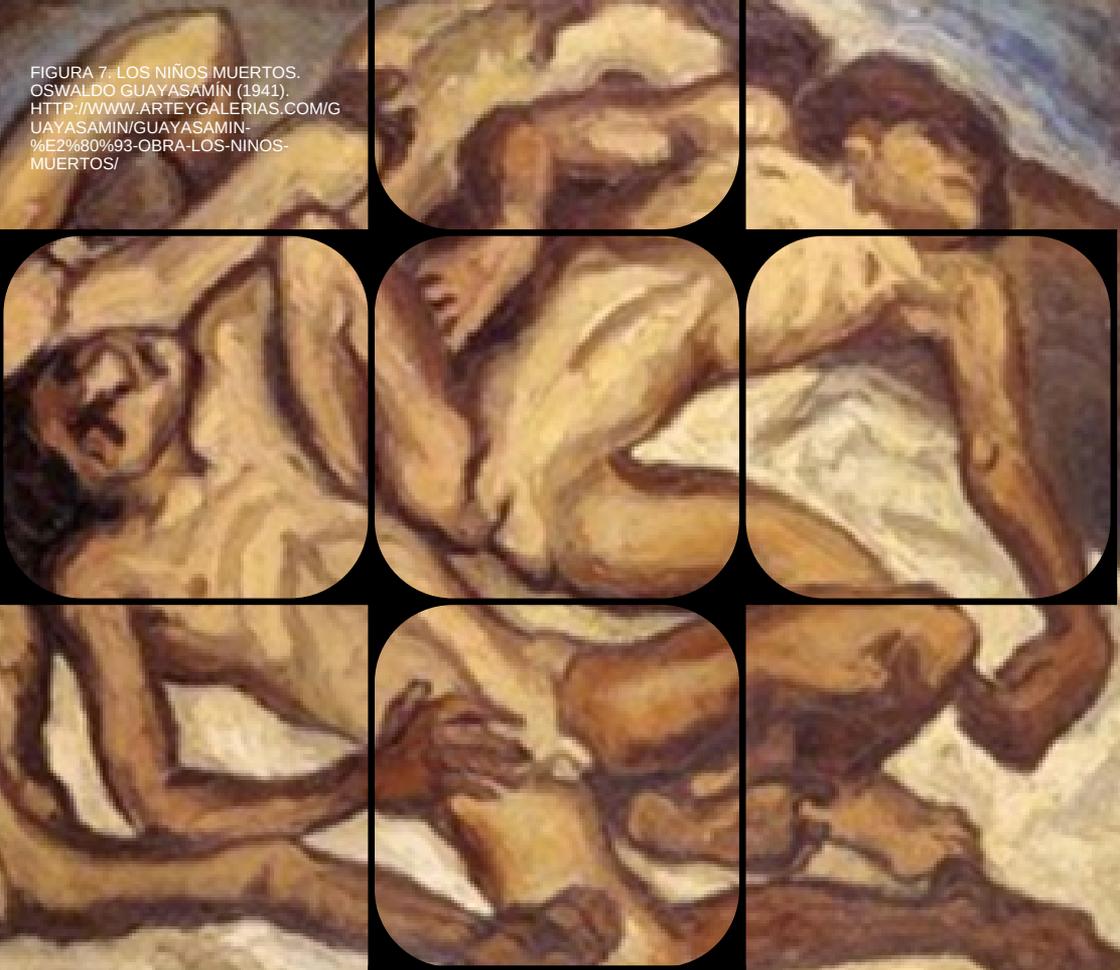


FIGURA 8. MANIFESTACIÓN. ANTONIO BERNI (1934). [HTTPS://WWW.FLICKR.COM/PHOTOS/9392600@N04/38047882944](https://www.flickr.com/photos/9392600@N04/38047882944)



FIGURA 9. SIN LUGAR
BAJO EL SOL. TOMÁS
ESPINA (1922).
[HTTPS://WWW.ELMOSTROADOR.CL/CULTURA/2023/02/17/ARTISTA-CHILENO-ARGENTINO-TOMAS-ESPINA-EXPONE-EN-BUENOS-AIRES-UN-MOMENTO-DE-OSCURIDAD-DONDE-PUEDEN-APARECER-NUEVAS-CLARIDADES](https://www.elmostroador.cl/cultura/2023/02/17/artista-chileno-argentino-tomas-espina-expone-en-buenos-aires-un-momento-de-oscuridad-donde-pueden-aparecer-nuevas-claridades)



FIGURA 10. LA MASACRE
DEL 9 DE ABRIL. DÉBORA
ARANGO (1948).
[HTTPS://ACTIVISMOLUCHA.WORDPRESS.COM/2015/01/05/MASACRE-DEL-9-DE-ABRIL-DE-DEBORA-ARANGO/](https://activismolucha.wordpress.com/2015/01/05/masacre-del-9-de-abril-de-debora-arango/)



FIGURA 11. VIOLENCIA.
ALEJANDRO OBREGÓN
(1962).
[HTTPS://WWW.SEMANA.COM/IMPRESIA/ESPECIAL-ARCADIA-100/ARTICULO/ARCADIA-100-VIOLENCIA-ALEJANDRO-OBREGON/35048/](https://www.semana.com/impresia/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-violencia-alejandro-obregon/35048/)

FIGURA 12. EL MARTIRIO
AGIGANTA A LOS
HOMBRES-RAÍZ. PEDRO
ALCANTARA HERRÁN
(1966).
[HTTPS://MUSEOLATERTULIA.COM/OBRA/EL-MARTIRIO-AGIGANTA-A-LOS-HOMBRES-RAIZ/](https://museolatertulia.com/obra/el-martirio-agiganta-a-los-hombres-raiz/)

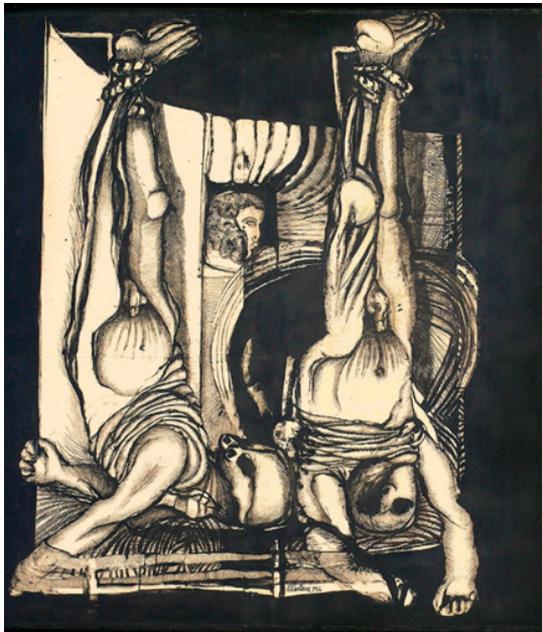
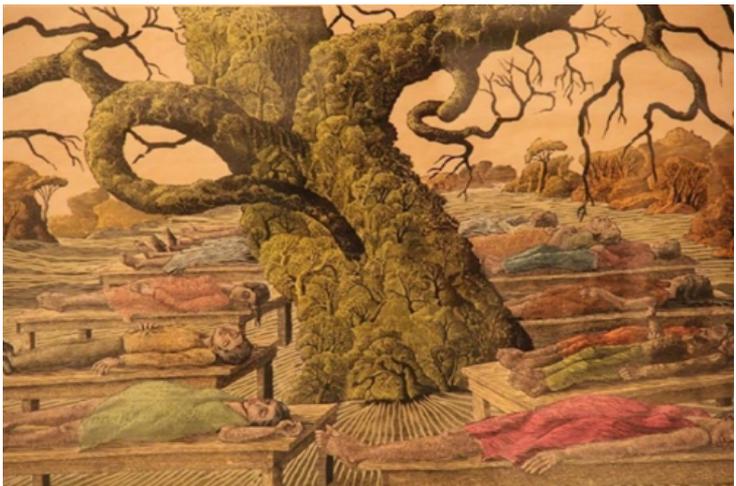


FIGURA 13. LA COSECHA DE LOS VIOLENTOS.
ALFONSO QUIJANO
(1968.)
[HTTPS://WWW.BANREPCULTURAL.ORG/COLECCION-DE-ARTE/OBRA/LA-COSECHA-DE-LOS-VIOLENTOS-AP0392](https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/la-cosecha-de-los-violentos-AP0392)



FFIGURA 14. EL COLOR DE LA VIDA, EL COLOR DE LA MUERTE.
CARLOS GRANADA
(1973).
[HTTP://LAMAZONE.CO/PORTFOLIO_PAGE/EL-COLOR-DE-LA-VIDA-EL-COLOR-DE-LA-MUERTE/](http://lamazone.co/portfolio_page/el-color-de-la-vida-el-color-de-la-muerte/)

FIGURA 15. TIZNADOS.
OSCAR MUÑOZ (1991).
[HTTPS://ELPULPHOTO.COM.BR/OSCAR-MUNOZ-CONSERVADOR-LA-FRAGILIDAD-DEL-RECUERDO/](https://elpulphoto.com.br/oscar-munoz-conservador-la-fragilidad-del-recuerdo/)

FIGURA 16. YARI YAGUARÁ. REGRESO A LA MALOCA. MIGUEL ÁNGEL ROJAS (1921).
[HTTPS://ARTISHOCKREVISTA.COM/2021/05/20/MIGUEL-ANGEL-ROJAS-REGRESO-A-LA-MALOCA](https://artishockrevista.com/2021/05/20/miguel-angel-rojas-regreso-a-la-maloca)





Capítulo 1. UN VÍNCULO
ATÁVICO:
ARTE Y
VIOLENCIA

Un régimen estético donde se diluye la
distinción entre las cosas
que pertenecen al arte y aquellas que
pertenecen a la vida ordinaria.

Jacques Rancière

LOS TRES PERÍODOS DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA

Tal y como lo expone Sandra Silva-Cañaveral en su artículo La violencia en Colombia: una perspectiva desde el arte, se pueden distinguir tres períodos de la violencia en Colombia delimitados por reconocidos historiadores: La violencia bipartidista, la violencia insurgente y la violencia derivada del narcotráfico. (Silva, 2012, p. 44)

La época de la violencia bipartidista, nos dice ella, tiene su incidencia entre los años 1948 y 1958, y está motivada por los enfrentamientos entre los partidos políticos hegemónicos, el Liberal y el Conservador, que originarán una serie de cruentas confrontaciones entre las partes y dividirán el pensamiento político del país. Estas diferencias políticas fragmentarán y se interpretarán como un símbolo de división y disgregación espacial, social y cultural. Este período, prosigue Silva:

Se caracterizó por propiciar una actitud de acoso y anulación del Otro, a través de mecanismos de dolor y traumatismos corporales, cuyas prácticas estuvieron vinculadas a formas de dominación ejercidas por los grupos en contienda, que reaparecen más tarde y de manera más sofisticada en el período del narcotráfico. (2012, p. 45)

Mecanismos de persuasión en los que se implementaron métodos atroces en contra de la integridad física y mental de quien era considerado un opositor. Por derivación, las contiendas electorales de finales de los 70 y principios de los 80, en los que primaba el avasallamiento ideológico por encima de los programas de gobierno, son un tanto perpetuadoras de prácticas aberrantes y lastimeras; contiendas que eran asumidas como verdaderos fortines de guerra, y que en algunas regiones dominaban como prácticas coercitivas del terror y la barbarie.

Figura 17. Desplazamiento, La furia y el dolor. Ignacio Gómez Jaramillo (1954).
https://twitter.com/Vita_Osorio/status/1284928908018819072

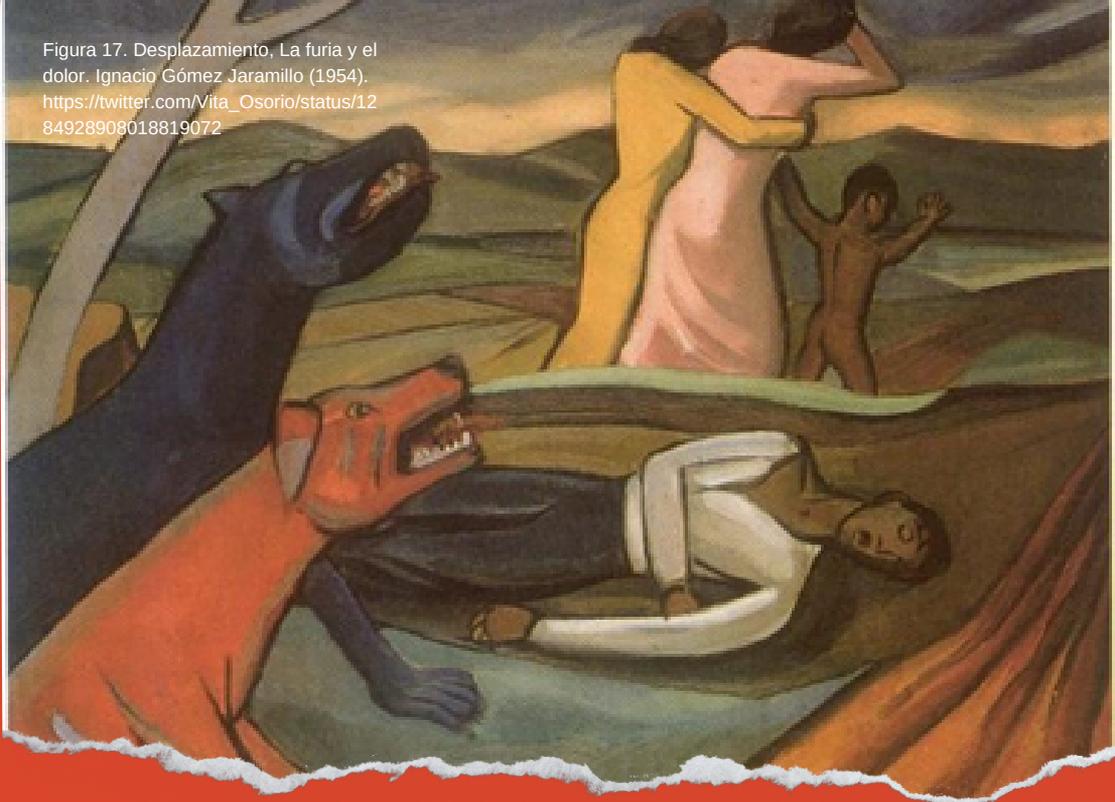


Figura 18. La salida de Laureano. Débora Arango (1953).
<https://hablemosdeculturas.com/conflicto-armado-en-colombia/>



Figura 19. El éxodo campesino. Pedro Nel Gómez (1950).
<https://hablemosdeculturas.com/conflicto-armado-en-colombia/>

La violencia insurgente está marcada por el levantamiento en armas de la izquierda colombiana en busca del derrocamiento del gobierno y el intento de tomar el poder a través de las vías de hecho. Esto trajo consigo, el advenimiento de modalidades de terror épigono de la primera violencia y cuya incidencia repercute hasta nuestros días. El acceso al poder se entenderá bajo las prácticas de la violencia ejercidas y ejecutadas en contra no solo de la integridad física sino territorial, y originará otros fenómenos ligados a sus actuaciones. En palabras de Silva:

Se configuran entonces visiones problemáticas que contrastan con las estructuras del poder, originándose formas de resistencia, llamadas guerrillas comunistas armadas, que operan por fuera del régimen democrático. Esto desencadenó una situación mucho más compleja, que finalizó, con la legitimación del paramilitarismo en el país. (2012, p. 45)

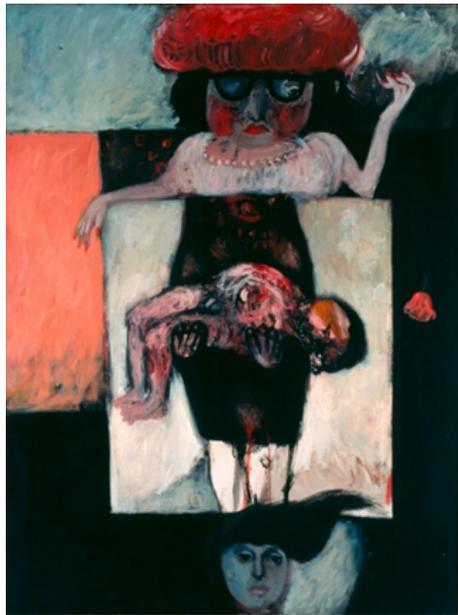


FIGURA 20. ANGUSTIA. CARLOS GRANADA (1967).
[HTTPS://WWW.RESEARCHGATE.NET/FIGURE/FIGURA-9-CARLOS-GRANADA-ANGUSTIA-1967-MEDINA-1999-P60-OLEO-SOBRE-LIENZO-200-X_FIG3_26625415](https://www.researchgate.net/figure/FIGURA-9-CARLOS-GRANADA-ANGUSTIA-1967-MEDINA-1999-P60-OLEO-SOBRE-LIENZO-200-X_FIG3_26625415)

Si bien, en sus inicios los grupos insurgentes se alzaron en armas bajo ideologías políticas definidas, en la medida que se imponían en los territorios y adquirían poder económico, desdibujaron sus ideales e incursionaron en otras prácticas ligadas al narcotráfico, el terrorismo, el hostigamiento y el secuestro, que se convirtieron en otras maneras de ejercer el poder a través del miedo y la crueldad.

FIGURA 21. LA HORRIBLE MUJER CASTIGADORA. NORMAN MEJÍA (1965). [HTTPS://WWW.RESEARCHGATE.NET/FIGURE/FIGURA-10-NORMAN-MEJIA-LA-HORRIBLE-MUJER-CASTIGADORA-1965-MEDINA-1999-P29-OLEO_FIG4_262464104](https://www.researchgate.net/figure/FIGURA-10-NORMAN-MEJIA-LA-HORRIBLE-MUJER-CASTIGADORA-1965-MEDINA-1999-P29-OLEO_FIG4_262464104)



FIGURA 23. REFORMA AGRARIA # 5. CAMILO RESTREPO (2014). [HTTPS://PUBLICAESFERA.WORDPRESS.COM/2014/05/28/PINTURA-VIOLENCIA-Y-NARCOTRAFICO/](https://publicaesfera.wordpress.com/2014/05/28/pintura-violencia-y-narcotrafico/)



FIGURA 22. ESTUDIO PARA LA VIOLENCIA. ALEJANDRO OBREGÓN (1962). [HTTPS://WWW.BANREPCULTURAL.ORG/NOTICIAS/DOS-BOCETOS-DE-VIOLENCIA-LA-OBRA-MAS-REPRESENTATIVA-DE-ALEJANDRO-OBREGON](https://www.banrep-cultural.org/noticias/dos-bocetos-de-violencia-la-obras-representativa-de-alejandro-obregon)

La violencia derivada del narcotráfico va a ser un fenómeno que tendrá incidencia en todas las esferas de la sociedad y será posible, nos dice Silva (2012), a la fuerte demanda de la droga en el mercado internacional, en el cual Colombia se distinguirá por ser uno de los principales productores y distribuidores en la década de los 80. Además, al tratarse de una actividad ilícita, será una generadora de violencia debido a la lucha por el control de los negocios. Al igual, que permitirá el surgimiento de otros fenómenos derivados de sus dinámicas de consolidación como son los carteles de la droga, el sicariato y la legitimación del paramilitarismo. Además, continúa Silva, “trajo consigo complicaciones de todo orden: costos ecológicos, desajustes económicos, quiebres en la estructuración social, desenfoques políticos y un período de terror que puso a Colombia en una escena poco favorable, que se extiende hasta el presente.” (2012, p. 46)



FIGURA 22. ESTUDIO PARA LA VIOLENCIA. ALEJANDRO OBREGÓN (1962). [HTTPS://WWW.BANREPCULTURAL.ORG/NOTICIAS/DOS-BOCETOS-DE-VIOLENCIA-LA-OBRA-MAS-REPRESENTATIVA-DE-ALEJANDRO-OBREGON](https://www.banrep-cultural.org/noticias/dos-bocetos-de-violencia-la-obra-mas-representativa-de-alejandro-obregon)

Consideraciones, como bien se señala, repercutieron en el pensamiento de muchos jóvenes que vieron en el narcotráfico una manera fácil de prosperar y que afectaron negativamente el tejido familiar y colectivo. Sin mencionar de su incidencia en la política a través de actos de corrupción y envilecimiento que a su vez tuvieron inferencia en el ámbito social y económico del país.

Consideraciones, como bien se señala, repercutieron en el pensamiento de muchos jóvenes que vieron en el narcotráfico una manera fácil de prosperar y que afectaron negativamente el tejido familiar y colectivo. Sin mencionar de su incidencia en la política a través de actos de corrupción y envilecimiento que a su vez tuvieron inferencia en el ámbito social y económico del país.



FIGURA 25. CORTE DE FRANELA. LUIS ÁNGEL RENGIFO (1963). [HTTPS://DESORBITA.WORDPRESS.COM/2016/10/08/RETRAT OS-DE-UNA-GUERRA-SIN-ESCRUPULOS-3/](https://desorbita.wordpress.com/2016/10/08/retrat-os-de-una-guerra-sin-escrupulos-3/)

LA CONDICIÓN SINTOMÁTICA VIOLENCIA

La relación entre el arte y una dimensión estética de la violencia, se establece como un componente que delimita y caracteriza gran parte de las creaciones en Colombia de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. El año 1948, fue un momento coyuntural en el ámbito político, social y cultural de nuestro país, el cual marcó un antes y un después en el rumbo que tomarían las creaciones artísticas a partir de ese momento. Ya con anterioridad los artistas se habían preocupado por abordarla, sin embargo, a partir de esa fecha, se adhirieron con mayor énfasis y consciencia en busca de hacer visible los elementos que permitieron su estallido en la realidad cotidiana.

Es así que, al fijarnos en el recuento histórico de la violencia y sus repercusiones en el contexto colombiano, los artistas se apropiaron de distintos mecanismos de mediación cuyos planteamientos pusieron en evidencia los acontecimientos que de otro modo pudieron pasar desapercibidos y posiblemente quedar en el olvido. Tal y como lo expresa Gloria Zea (1999) en la presentación del libro-catálogo de la exposición Arte y violencia en Colombia desde 1948[1], la violencia ha marcado de manera indeleble la cultura colombiana y parece avanzar indetenible, para dejar tras de sí solo terror y muerte.

Precisamente, este libro-catálogo es a su vez un documento en el que queda consignada parte de la memoria visual y reflexiva sobre este asunto, y en cuya portada sobresale la obra Violencia del artista Alejandro de Obregón. La fecha a la que hace referencia el título nos contextualiza en los incidentes más descollantes de la historia política de Colombia, en lo que se ha denominado como “El Bogotazo”. Una sucesión de actos violentos marcados por una serie de desmanes atroces como consecuencia del magnicidio del líder del Partido Liberal, Jorge Eliécer Gaitán, ocurrido el 9 de abril de 1948. Este hecho tomaría gran relevancia, ya que va a marcar, de manera visible, la intención de los artistas por registrar los incidentes relacionados con la violencia.

A partir de ese momento, este será el compromiso que asumirán los artistas comprometidos con la crítica política y social. Para ellos será importante revisar estos hechos y exponer las conductas que motivaron tales actuaciones, en un intento por discernir su naturaleza y poner en evidencia sus repercusiones. Álvaro Medina afirma que “- independientemente de sus causas y justificaciones- la violencia estremece a los creadores de cultura.” (1999, p. 11)

De este modo, los artistas hacen de sus creaciones un dispositivo de recordación en los que registran las atrocidades de la violencia; es decir, sus propuestas están comprometidas con los mecanismos de la memoria, cuyo acto pretende reevaluarlos y resignificarlos a partir de un proceso de reflexión, que busca transformar aquellos actos en una expresión visible de lo sucedido, para suscitar, además, una revisión del pasado y el contexto en que se produjeron. Andrea Giunta (2014) vendrá a decirnos, en su libro ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?, que: “Hay que nombrar el horror para no olvidar. El arte, los artistas, han hecho de los dispositivos del recuerdo un campo extenso de indagación.” (2014, p. 37).

Búsqueda y análisis en los que insisten los artistas, y que expone el trasfondo bajo el cual se esconde esa realidad cruda y violentada, realidad que se ha registrado en diferentes medios de comunicación y que, precisamente, se ha arraigado en el acontecer socio-político del país. Más que el desplazamiento, las masacres, el sometimiento, el secuestro y la explotación, entre otros, los artistas se han preocupado por mostrar y señalar los actos crueles de la violencia, esos monstruos, resultado de años de conflicto, y que alcanzaron, incluso, la institucionalidad.

Como lo expresa Giunta, el arte está continuamente enfrentado a lo irresuelto de la historia y que el pasado se abre en el presente.



FIGURAS 26 Y 27. LAS IMÁGENES DE ESTA CRÓNICA GRÁFICA RECOGEN LOS ACONTECIMIENTOS POLÍTICOS Y DE ORDEN PÚBLICO QUE OCURRIERON ANTES, DURANTE Y DESPUÉS DEL ASESINATO DE UNO DE LOS LÍDERES MÁS IMPORTANTES PARA EL PAÍS.

FOTOS: SADY GONZÁLEZ. [HTTPS://WWW.ELTIEMPO.COM/BOCAS/CRONICA-GRAFICA-SOBRE-EL-BOGOTAZO-202992](https://www.eltiempo.com/bocas/cronica-grafica-sobre-el-bogotazo-202992)



Y vuelve a reiterar que: “Revisitar las imágenes del pasado implica traerlas al presente. Desde ellas se establecen nuevas relaciones que no se ordenan a través del relato de la historia, sino como reminiscencias, emergencias del pasado en el presente.” (Giunta, 2014, p. 33); es así, que al artista solo le queda la acción de reconstruir el pasado, pero no solo desde los actos en sí, sino desde sus implicaciones.

Se infiere entonces, que el papel del artista es el de reinterpretar y hacer manifiesto aquello se muestra de manera sesgada o fragmentada y que, por su naturaleza, intenta quedarse en el olvido. Es un volver sobre la memoria histórica de la violencia, de tal manera que se reviva su impacto, a partir de mecanismos metodológicos que propendan por su restitución.

LA IMAGEN DE LA VIOLENCIA: TIPOLOGÍA DE UN CASO

Según Régis Debray en su libro Vida y muerte de la imagen - Historia de la mirada en Occidente, la palabra Imagen etimológicamente viene del latín Imago y se relaciona con:

La mascarilla de cera, reproducción del rostro de los difuntos, que el magistrado llevaba en el funeral y que colocaba junto a él en los nichos del atrio, a cubierto, sobre el plúteo. Una religión fundada en el culto de los antepasados exigía que éstos sobrevivieran en imagen. (1992, p. 21)

Y más adelante continúa:

Ídolo viene de eidôlon, que significa fantasma de los muertos, espectro, y sólo después imagen, retrato. El eidôlon arcaico designa el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble, cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica. La imagen es la sombra, y sombra es el nombre común del doble. (1992, p. 21)

Y prosigue:

Los ceramistas atenienses representan a veces el nacimiento de la imagen bajo las especies de un guerrero en miniatura que sale de la tumba de un guerrero muerto en combate, la más hermosa de las muertes. La imagen atestiguaría entonces el triunfo de la vida, pero un triunfo conseguido sobre la muerte y merecido por ella. (1992, p. 22)

Para la presente reflexión, la imagen es la sombra de los actos de la violencia, lo que permanece después de la muerte. Las heridas causadas por la violencia, lo que cicatriza alrededor de la pena y el dolor, lo que persiste después del duelo y la aflicción. Lo que se ha convertido en una huella, en traza o en una cicatriz visible y palpable, o etérea e intangible. Es lo que se resiste a desaparecer o a quedar en el olvido y que se convierte en un recordatorio que impregna los recuerdos y se perpetua en la memoria. Para Debray: "La imagen no pretende hechizar el universo por placer sino liberarlo.

Donde nosotros vemos capricho o fantasma gratuito, sin duda había angustia y súplica”, y continúa: “la imagen brota en el punto de encuentro de un sentimiento de pánico y un inicio de técnica”. No obstante, dice: “Si el pánico es más fuerte que el medio técnico, nosotros tenemos la magia, y su proyección visible, el ídolo”. Por consiguiente, sentencia Debray:

Cuando la panoplia técnica se impone poco a poco al pánico, y la capacidad humana de aliviar la desdicha, de modelar los materiales del mundo, de dominar los procedimientos de figuración puede, por fin, contrarrestar la angustia animal ante el cosmos, pasamos del ídolo religioso a la imagen de arte, ese justo término medio de la finitud humana. (1992, p. 32)

La imagen es, por tanto, apenas la sombra que sobrevive a los hechos de la violencia. Así, la imagen de la violencia representada por el arte se impone entonces para contrarrestar la angustia frente al mundo. Cuando de los actos de la violencia lo que perdura en el tiempo es tan solo sus imágenes, apenas su etéreo recuerdo impregnado en la memoria, el arte es entonces un exiguo esbozo en el que sobreviven las impresiones que relatan el malestar y el horror de la realidad teñida por el hombre.

De ahí que, el dominio técnico se manifiesta a través de la configuración de la imagen de la violencia, representada por aquellos aspectos que sobreviven a la existencia y que permanecen como un rastro sobre la superficie del tiempo. Para establecer una imagen de la violencia, lo ejemplificaremos y lo precisaremos a partir de un acto que marcó indeleblemente al autor. Se trata de un hecho ocurrido en la realidad colombiana, que, como muchos hechos relacionados con la violencia, parecen actos aislados y fortuitos, pero que para quienes realizan un ejercicio de lectura de país juicioso y crítico, más allá del suceso mediático, representa una tipología claramente demarcada e identificable.

El hecho sucedió el martes 8 de junio de 1999, en una época de agitación social en Colombia, ese día se produjo un acto lamentable que causaría una gran impresión en la población colombiana. Se trata de la transmisión, por parte de un noticiero de una cadena de televisión reconocida en nuestro país, y que, en las noticias del mediodía[1], transmitiría las escenas que horrorizaron a todo el país y desataron una aguda polémica sobre la pertinencia y el papel de los comunicadores sobre lo que deben o no mostrar. Conocido en el argot popular como el linchamiento del zapatero de Chinchiná, se trató del hecho violento del que fue víctima Jorge Evelio Cardona, un humilde lustrador de zapatos, quien se encontraba en medio de una manifestación realizada en contra de una medida expedida por parte de las autoridades locales para desalojar a los ocupantes ilegales de los terrenos públicos. Las personas que protestaban ya se habían enfrentado a la policía y comenzaban a vandalizar los negocios locales. Motivo por el cual, Cardona, en medio de estos desmanes, y en un impulso por apaciguar los ánimos de la revuelta, intentó calmar a la turba enfurecida, lo que motivó un ataque en contra de su integridad física. El resultado de sus intenciones fue, que, en medio del ruego de Cardona frente a los manifestantes, uno de ellos lo golpeara en la cabeza con un palo, lo que provocó su caída al suelo, tendido allí, varias personas le propinaron una golpiza y después lo apuñalaron. Luego perdería la vida cuando un transeúnte quien conocía a Cardona, lo auxiliaba y buscaba ayuda para que le atendieran las heridas. Afortunadamente, este hecho quedó registrado en la prensa nacional y en los noticieros nacionales.

Lo que más sorprendió de la escena y que suscitó una gran indignación en los colombianos, es que mientras Cardona era golpeado, los agentes de la policía que se encontraban en el sitio, observaban impávidos y le negaban ayuda. Los agentes habían llegado al lugar como parte de un grupo de agentes antimotines para realizar el desalojo, ya que las autoridades consideraban ese sector como un foco de guerrilleros y sicarios. Tiempo después, la Revista Semana, publicaría el siguiente comentario al hacerle seguimiento al caso: "Tal vez lo que más impresionó a los horrorizados televidentes fue la indiferencia de los policías postados en el edificio. No sólo incumplieron sus deberes constitucionales. Ni siquiera el más elemental principio de solidaridad les movió a socorrerlo." [2] (Revista Semana, 1999)



La tipología de este caso, consigna las características recurrentes en los actos considerados violentos. La violencia a gran escala[1], término que desarrollan Gonzáles y Molinares (2010) en su artículo La violencia en Colombia. Una mirada particular para su comprensión de cómo percibimos la violencia social a gran escala y hacemos invisible la violencia no mediática, designa, entre otras, a las manifestaciones que trascienden a nivel nacional y que repercuten en los medios masivos de comunicación, en las redes sociales o cualquier otro medio de alcance significativo. Parte de estas acciones, que se hacen visibles a nivel de país, están tipificadas como asesinatos selectivos, masacres, ajustes de cuentas entre bandas delincuenciales, exhumación de fosas comunes derivadas de la violencia paramilitar, ataques a los ciudadanos en el marco de las arremetidas guerrilleras y la guerra entre los carteles, entre otras.

Para Luisa Fernanda Ordóñez (2013), la imagen de la violencia mostrada por los medios de comunicación, ha sido en su mayoría sensacionalista y amarillista, lo que ha causado un adormecimiento colectivo y un acostumbramiento que minimiza sus efectos en la sociedad. Así, nos dice:

[

La imagen del cuerpo de las víctimas de la violencia política en el país circula de manera constante frente a los ojos de cualquier ciudadano común, sin embargo, la conciencia sobre esta corporalidad es poco perceptible. Términos como masacre, sicario u homicidio hacen parte del vocabulario cotidiano de cualquier colombiano y, más que palabras, son prueba fehaciente de una carga histórica sobre la imagen del cuerpo en el país que ha tenido el infortunio de forjar esta imagen por el esquema fugaz y sensacionalista que emiten los medios de comunicación. (Ordoñez, 2013, p. 234)

Aunado a esto, en medio de la reconstrucción de los hechos que origina el acto violento, se establecen indagaciones fraccionadas en las que dichos hechos no están plenamente definidos, por tanto, la historia de la violencia está mediada por una historia fragmentada. En palabras de Sandra Silva:

La historia es un relato parcial que se bifurca: en el discurso de los que construyen e interpretan el mundo humano, y en el de los que la sufren (la historia de los de abajo). En Colombia, la historia se deforma cada vez más; está cargada de silencios y olvidos [...] (2012, p. 46).

De esta manera, el artista debe luchar contra esos silencios y olvidos para re-construir las situaciones que le han marcado y han marcado a los demás. La violencia en tanto imagen es la impresión que ha quedado latente en la memoria, que impresiona y que impregna los recuerdos de los hechos que se han fijado allí y que se constituyen en una experiencia. Esa imagen es una especie de recordatorio, restituida por la relatoría y los archivos que el artista recupera alrededor del hecho violento. La obra es el soporte donde la experiencia de los actos de violencia la cargan de sentido.

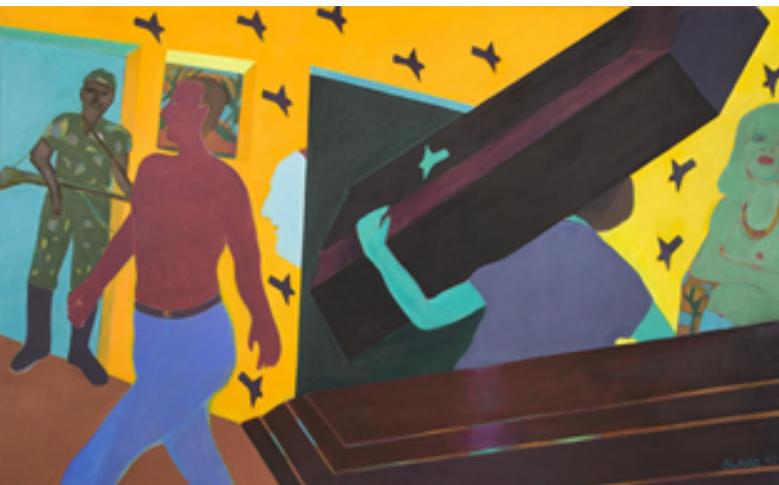


FIGURA 29. UNA GOLONDRINA NO HACE VERANO. BEATRIZ GONZÁLEZ (1992). [HTTPS://BGA.UNIAN DES.EDU.CO/CATALOGO/ITEMS/SHOW/985](https://bga.unian.des.edu.co/catalogo/items/show/985)

FIGURA 30. MAGDALENAS POR EL CAUCA. GABRIEL POSADA Y YORLADY RUIZ (2008 - 2016). [HTTPS://MUSEODEMEMORIA.GOV.CO/ARTE-Y-CULTURA/MAGDALENAS-POR-EL-CAUCA/#:~:TEXT=MAGDALENAS%20POR%20EL%20CAUCA%20ES,LA%20ORILLAS%20DEL%20R%C3%ADO%20CAUCA.](https://museodememoria.gov.co/artey-cultura/magdalenas-por-el-cauca/#:~:text=MAGDALENAS%20POR%20EL%20CAUCA%20ES,LA%20ORILLAS%20DEL%20R%C3%ADO%20CAUCA.)



FIGURA 31. RÉQUIEM N.N. JUAN MANUEL ECHAVARRÍA (2006-2013). [HTTP://WWW.BIENVENUSTEINBERGANDPARTNER.COM/EXHIBITIONS/JUAN-MANUEL-ECHAVARRIAS](http://www.bienvenusteinbergandpartner.com/exhibitions/juan-manuel-echavarrias)



UNA DIMENSIÓN ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA

La idea de que la experiencia estética proporciona una comprensión trascendente resume el concepto del arte: cumple una necesidad humana, y a pesar de la decadencia, la confusión y el desorden, el deseo de experimentarlo de vivir con ello y de aprender de ello, sigue siendo inmortal.

Robert Hughes

En este apartado se tendrán en cuenta los planteamientos que Katya Mandoki ha desarrollado sobre estética en su Prosaica I. Para Mandoki definir el término estética es un tanto problemático, ya que los teóricos han dejado por fuera varias perspectivas que entrañan otras formas de comprender su significado en relación a la cotidianidad. Esto sucede porque al explicar el fenómeno de la estética han basado sus indagaciones en un condicionado aparato conceptual. Para ella, estas definiciones resultan un tanto restringidas, ya que solamente abarcan las manifestaciones relacionadas al arte y la belleza, por lo que propone no una definición sino una demarcación en la que el término estética se entienda desde un ámbito más amplio. Así que, nos dirá “lo que está en juego en los fenómenos estéticos no son los objetos sino los sujetos” (2008, p. 4), de modo que, afirma:

Ya no es posible hablar de Sensibilidad con mayúscula y en singular como patrimonio privilegiado de genios y artistas, críticos o connaisseurs, sino de sensibilidades en plural, expuestas y vulnerables a la vida, que se revisten de diferentes maneras dependiendo del contexto cultural. (2008, p. 4)

En consecuencia, Mandoki propone una estética de la vida cotidiana, que permita establecer un sentido más abarcante y más preciso al del uso común, ya sea en la cotidianidad o en la tradición teórica, desde donde la experiencia cotidiana también produzca efectos estéticos. Por lo tanto, dice:

Partiremos de la demarcación de lo estético lo suficientemente amplia para abarcar tanto lo cotidiano como lo artístico, y lo suficientemente precisa para no perder en el camino la especificidad de los fenómenos estéticos. Desde esta demarcación podremos emprender ya el recorrido hacia la exploración de la estética en la vida cotidiana. (2008, p. 46)

Para la autora, la estética no es una disciplina sino una rama de la filosofía; sin embargo, no ha sido abordada solamente por ese campo en específico, por eso señala que otros ámbitos del conocimiento se han enfocado en su estudio. Por lo que encuentra necesario, abordarla desde un terreno interdisciplinario que incorpore diversas metodologías las cuales resultarían valiosas para el estudio del fenómeno estético.

Por tanto, nos dice, el concepto central de la teoría estética es la noción de Lo Bello, en mayúsculas, que resulta ser más un efecto del lenguaje, resultado de la substanciación de adjetivos, que de un hecho ontológico. Pero aquí no se refiere a una existencia ontológica autónoma, sino que va a sostener que se trata de una construcción social relacionada con las convenciones culturales. Para Mandoki, “lo bello sólo existe en los sujetos que lo experimentan [...]” (2008, p. 11).

Así, aclara, la expresión, que se le atribuye como una cualidad inherente a la obra de arte, es únicamente concerniente al artista, que a su vez la dirige al espectador y está mediada por el objeto. Este cambio de perspectiva a la hora de juzgar el atributo expresivo, invierte la relación y permite que la construcción de la experiencia sea una determinación de quien la crea. Mandoki, nos dirá: “Quien expresa no es la obra de arte sino el sujeto artista por mediación del lenguaje artístico e interpretada por el espectador.” (2008, p. 13)

Es así que, Mandoki se apoyará en la definición que plantea Adolfo Sánchez Vázquez (1992, 57) en relación al término, “la estética es la ciencia de un modo específico de apropiación de la realidad, vinculado con otros modos de apropiación humana del mundo y con las condiciones históricas, sociales y culturales en que se da”. (Sánchez, 1992, como se citó en Mandoki, 2088)

Por todo esto, al proponer una dimensión estética de la violencia, no se pretende construir desde una materialidad inmutable y manifiesta, sino que está mediada por las experiencias que han condicionado lo vivencial y los modos de apropiación del autor. Los acontecimientos y sus repercusiones se construyen desde el reconocimiento y las características que se han hecho visibles a lo largo de todas estas décadas. Dicha experiencia estética, no solo se relaciona a los objetos artísticos desarrollados y presentados, sino a las condiciones estudiadas y revisadas, a los hechos que se convirtieron en huellas visibles que marcaron el actuar, tanto del autor como de quienes padecieron de alguna manera la violencia. En palabras de Mandoki:

El sujeto no alucina las características de los objetos: comparte códigos y sentidos y los confronta en su relación con ellos. Son los sujetos los que se expresan a través del arte y hablan a través de palabras con relación a otros sujetos quienes responden a la expresión por medio del arte e interpretan las palabras. (2008, p. 54)

De esta forma, las creaciones artísticas son el resultado de las disertaciones del artista, y tienen la capacidad de vincular y re-producir los efectos o sensaciones en el espectador que el artista se propuso o dispuso sobre sus creaciones, origina una experiencia, una experiencia estética efecto de las vivencias extraídas de los actos de la violencia. De ahí que, en palabras de Yves Michaud, extractadas de su libro *El arte en estado gaseoso*, manifiesta: “Ya no existe el Gran Arte, tampoco las grandes obras y efectivamente hemos entrado en una nueva economía, la del triunfo de la estética.” (2007, p.87). En relación con esa idea, afirma:

Ahí donde había obras solo quedan experiencias. Las obras han sido remplazadas en la producción artística por dispositivos y procedimientos que funcionan como obras y producen la experiencia pura del arte, la pureza del efecto estético casi sin ataduras ni soporte, salvo quizá una configuración, un dispositivo de medios técnicos generadores de aquellos efectos. (Michaud, 2007, p.11)

La experiencia estética, ligada a los actos de la violencia, se establece como un término que lo permea todo, se percibe en todo momento y puede afectar así mismo cada situación producida en la cotidianidad. Por eso, los efectos de la violencia generan una experiencia y al producirse desde el arte, recrean el ámbito que las produjo.

En ese sentido, en su disertación sobre estética, Jacques Rancière (1911), y en concordancia con Mandoki, nos advierte que cuando hablamos de estética, ésta no corresponde a una disciplina sino más bien a un régimen de identificación específica del arte, que él denomina régimen estético del arte. Tal desplazamiento, nos dice, es resultado de las confrontaciones teóricas a la que sido sometida la noción estética a lo largo de la historia y ha surtido el efecto, al acentuar la singularidad sensible de las obras, lo que ha ocasionado un detrimento de su valor representativo y de las jerarquías de temas y de géneros según las cuales se clasificaba y juzgaba. Así, afirma, "las cosas del arte se identifican [...] cada vez menos según los criterios pragmáticos de las "maneras de hacer". Y se definen cada vez más en términos de las "maneras de ser sensibles"" (Rancière, 1911, p. 20). Por tal motivo, afirma:

Mi propósito no es "defender" la estética, sino contribuir a aclarar lo que esa palabra quiere decir, como régimen de funcionamiento del arte y como matriz discursiva, como forma de identificación de lo propio del arte y como redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible. (Rancière, 1911, p. 25)

Y, más adelante, continúa, lo que se busca es: “[...] mostrar, en síntesis, cómo es que la estética, en tanto régimen de identificación del arte, conlleva una política o una metapolítica”. (1911, p. 25). En relación a esta idea, Rancière enfrentará dos aspectos centrales en la discusión de su régimen estético, por un lado, la estética de lo sublime, desde la que se le confiere una misión histórica al arte y que se constituye en un tejido de inscripciones sensibles separado radicalmente del mundo de la equivalencia mercantil de los productos. Por el otro lado, la estética relacional, que va a rechazar las pretensiones de autosuficiencia del arte al igual que los sueños de transformación de la vida a través del arte, pero reafirma sin embargo una idea esencial: el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio de lo común. (1911, p. 31).

La primera tiene que ver con la autonomía alcanzada por el arte a partir de la época moderna; la segunda que va a cuestionar esa autonomía y va a señalar el fracaso del proyecto moderno como premisa para el arte. Rancière se propone partir de esa disyuntiva entre ambas posturas, un régimen que establezca lo común y lo singular del arte, que designa el recorte de un espacio de presentación por el cual las cosas del arte son identificadas como tales. Identificación que le confiere su particularidad identitaria y le separa del objeto común, y que lo reviste de un carácter aurático que le separa a su vez del lugar cotidiano. Por el otro lado, se encuentra aquello que liga la práctica del arte a los asuntos de lo común y que se constituye, material y simbólicamente, en una relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible, a partir de dinámicas espacio-temporales efímeras que reclaman un “desplazamiento de la percepción, una reconfiguración de los lugares.” (Rancière, 1911, p. 33)

Volvemos sobre el asunto que propone Rancière con relación a la estética y su régimen de identificación del arte. Ya dijimos que dicho régimen estético conlleva a establecer una dimensión política en la que precisamente las formas de la experiencia sensible operan un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Para ello, nos indica:

El arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio. (Rancière, 1911, p. 33)

Y más adelante, sostiene:

La política, en efecto, no es el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos. (Rancière, 1911, p. 33)

En definitiva, una dimensión estética de la violencia ha condicionado gran parte de las creaciones artísticas en Colombia. Toda obra que se propone develar el asunto de la violencia, manifiesta un demarcado sentido político o encierra, en cierto sentido, una crítica política, no como fin último, sino como un reconocimiento de las actuaciones políticas que derivaron en violencia. La experiencia que las constituye, entabla una relación directa con el espectador, quien interpreta su significado e infiere las circunstancias que les permitieron sobrevenir. Para la presente reflexión, estas experiencias simbolizan las cicatrices que se hacen visibles en la obra, si éstas no hablan por sí mismas, por lo pronto se establecen como un puente que une la ignominia con el anhelo.



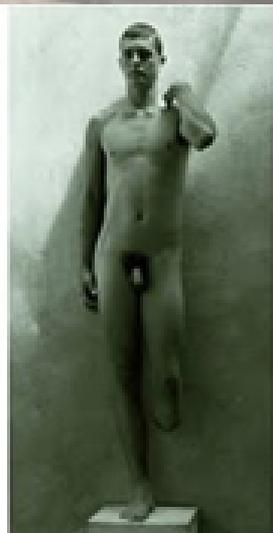
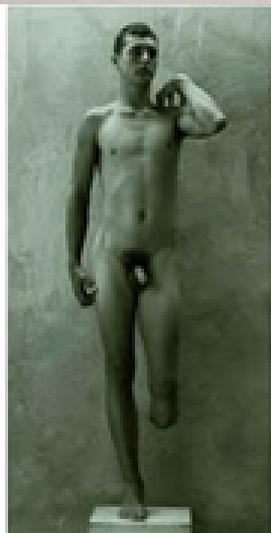
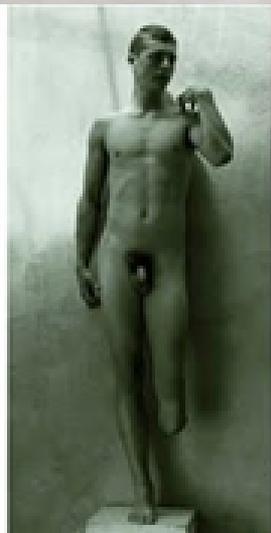
FIGURA 32. LO BONITO ES ESTAR VIVO. JUAN MANUEL ECHAVARRÍA (2006-2013). [HTTPS://WWW.UXTERNADO.EDU.CO/AMARANTO-MUSEO-VIRTUAL/EL-MUSEO/LO-BONITO-ES-ESTAR-VIVO/](https://www.uxternado.edu.co/amarnato-museo-virtual/el-museo/lo-bonito-es-estar-vivo/)



FIGURA 33. PLEGARIA MUDA. DORIS SALCEDO (2008, 2010). [HTTPS://MUSEODEMEMORIA.GOV.CO/ARTE-Y-CULTURA/PLEGARIA-MUDA/](https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/plegaria-muda/)



FIGURA 34. DAVID. MIGUEL ÁNGEL ROJAS (2009). [HTTP://XUKU-VA.BLOGSPOT.COM/2010/11/MIGUEL-ANGEL-ROJAS.HTML](http://xuku-va.blogspot.com/2010/11/miguel-angel-rojas.html)





FIGURAS 35 Y 36. RELICARIOS. ERIKA DIETTES (2011-2015).

[HTTPS://SEMANARURAL.COM/WEB/ARTICULO/ENTREVISTA-A-ERIKA-DIETTES-SOBRE-SU-OBRA-RELICARIOS/615](https://semanarural.com/web/articulo/entrevista-a-erika-diettes-sobre-su-obra-relicarios/615)



LOS ACTOS DE LA VIOLENCIA DESDE RE-CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA

En su novela En busca del tiempo perdido[1], Marcel Proust establece una correlación entre los recuerdos y los dispositivos o “anclajes” involucrados en el proceso de recordación. Volver sobre los recuerdos implica una acción de la memoria involuntaria como la denomina Proust, y es accionada por los olores, sabores o golpes de imágenes, que son los impulsos de la memoria. A través de esos dispositivos o anclajes se activa la memoria, y el recuerdo toma forma y consistencia, y establece una relación con el pasado. El recuerdo siempre espera, siempre aguarda sobre las ruinas inmateriales de ese pasado.

Según la RAE[1],

memoria

Del lat. memoria.

1. f. Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado.
2. f. Recuerdo que se hace o aviso que se da de algo pasado.
3. f. Exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto.

Estas definiciones elementales que arroja el diccionario, permiten formar una idea inicial de las facultades que posee la memoria.

Otras aseveraciones relacionadas al término y que podemos encontrar en la WEB, son las siguientes:

1. f. Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado.
2. f. En la filosofía escolástica, una de las potencias del alma.
3. f. pl. Relación de algunos acaecimientos particulares, que se escriben para ilustrar la historia.[2]

[1] Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Actualización 2022. <https://dle.rae.es/memoria?m=form>

[2] Memoria de los territorios. <https://ashespacio.com/memoria-de-los-territorios>

Asimismo:

Es el conjunto de trazas mnémicas o huellas duraderas conservadas en inconsciente.[1]

Imagen o conjunto de imágenes de hechos o situaciones pasados que quedan en la mente.[2]

Complementamos esta indagación inicial con lo se transcribe a continuación:

Fases de la memoria[3]

Fijación y conservación de las imágenes. Múltiples experiencias han puesto ampliamente de relieve que una imagen o percepción se retiene con mayor fuerza y precisión cuanto mayor es su grado de organización y estructura. No percibimos ordinariamente elementos aislados sino formas y estructuras y, por lo mismo, el poder de fijación de las imágenes estará en proporción directa al grado de limpieza y nitidez estructural de las imágenes percibidas.

[1] Memoria (Filosofía) – Glosarios. (2017, 28 de marzo). <https://glosarios.servidor-alicante.com/filosofia/memoria>

[2] Regi Rivas Bigordá. [Blog]. (2016, 7 de febrero). <https://medium.com/@ReginaRivas/memoria-3eafc75b014f>

[3] Martínez, J. Memoria I. Filosofía. Cortesía de Editorial Rialp. Gran Enciclopedia Rialp, 1991. https://www.mercaba.org/Rialp/M/memoria_i_filosofia.htm

Evocación. Distinguiremos dos tipos de evocación: la espontánea y la voluntaria. evocación voluntaria. La evocación no ocurre de acuerdo con un esquema puramente mecánico.

Evocación espontánea. En los casos en que la evocación de los recuerdos se realiza de modo espontáneo, pues nada, en efecto, más natural y simple que suponer como causa inmediata del recuerdo su proximidad o unión con el contenido actual de la conciencia: son evocados primeramente aquellos recuerdos que han estado más frecuentemente o más inmediatamente unidos al estado actual de nuestro espíritu.

Evocación voluntaria. Son todos aquellos en que, partiendo del contenido actual de la conciencia, se suscita paulatinamente y voluntariamente un determinado recuerdo. Los recuerdos no constituyen elementos aislados y meramente yuxtapuestos, sino que se inscriben siempre en un contexto de tonalidades y estructuras superiores. La recordación voluntaria comienza siempre por la previa representación imprecisa del todo o estructura general en el que, caso de haber acertado en la elección, debe automáticamente ingresar el Recuerdo que se trata de evocar. No reconstruimos el todo a partir de las partes, sino justamente al revés: vamos de los todos estructurales a los elementos que los integran

Reconocimiento. Los momentos finales, y también los más importantes y característicos, del proceso de la memoria son el reconocimiento y la localización de los recuerdos. El reconocimiento de los recuerdos se cumple siempre, aunque en diferentes grados y formas distintas, en todo acto de memoria distinguiremos entre el reconocimiento objetivo, inmediato, que se realiza sin ninguna referencia al pasado, y aquel otro que incluye, ya sea espontáneamente ya sea mediante determinados actos de discernimiento y control, una referencia consciente a las circunstancias concretas del pasado.

Localización de los recuerdos. En ocasiones, el reconocimiento de un recuerdo se efectúa independientemente de su localización temporal. Puede, en efecto ocurrir, que, habiendo reconocido un recuerdo como tal, seamos, en cambio, incapaces de situar con precisión y exactitud en el pasado la percepción que le dio origen.

En un primer momento consiste en un cierto sentimiento de proximidad o lejanía de la percepción original respecto del instante actual. Más este sentimiento es, por lo regular, muy impreciso. Si deseamos lograr una mayor precisión, no tenemos más remedio que reconstruir el conjunto de los sucesos que llenan el periodo de tiempo, en el interior del cual hemos situado al recuerdo que tratamos de localizar. Si tales sucesos se presentan engarzados entre sí por una concatenación lógica, la localización del recuerdo se hace con bastante facilidad. Lo cual nos pone de manifiesto que la localización en el pasado es, ante todo, relativa: situamos un recuerdo en su exacto lugar con relación a los que le precedieron y le sucedieron.

Así, podemos inferir que, la memoria es la facultad por medio de la cual fijamos, evocamos, reconocemos y localizamos los actos del pasado. Y que la acción de dicha facultad es precisamente el recuerdo. Podemos deducir, que el arte es un contenedor de la memoria a partir de un tipo de producción simbólica. Por lo tanto, muchas de las creaciones artísticas que observamos a lo largo de la historia han tenido que ver con las experiencias y vivencias del artista, y que éste, en ese sentido, es un sujeto históricamente situado. De modo que, la facultad de la memoria permite la reconstrucción de procesos sociales o colectivos del pasado a partir de su análisis y estudio desde el presente, por medio de las facultades de la memoria, los dispositivos de recordación como el archivo, las imágenes, las narrativas, entre otros, y las experiencias colectivas o individuales.

Ahora bien, en los procesos de reelaboración de los actos de la violencia, se establecen puntos fijos de apoyo que se convierten en marcos sociales de referencia, en los que la obra establece un nexo entre arte y archivo. Nexos mediados por el artista, el contexto de producción y la apropiación simbólica de los hechos del pasado.

Por otro lado, relacionaremos el estudio de la violencia en Colombia con los actos de reconstrucción de la memoria histórica instaurada en contra del olvido. Según Silvana Fabri, en su texto titulado precisamente Memoria, afirma:

La palabra memoria proviene del latín. Está formada a partir del adjetivo *memor* (el que recuerda), y el sufijo *-ia*, usado para crear sustantivos abstractos. También dio origen al verbo *memorare* (recordar, almacenar en la mente). La etimología de la palabra surge de la diosa griega Mnemosina, hija de Urano y Gea, a quien se le atribuye la memoria de la cual los grandes pensadores antiguos dependían para todo quehacer intelectual. (Fabri, 2020, p. 445)

Más adelante, nos dice: “La memoria es un concepto multidimensional que involucra yuxtaposiciones de perspectivas, sentidos y niveles analíticos propios de las prácticas sociales. Existe, por lo tanto, una tensión entre el recuerdo y el olvido [...]” (Fabri, 2020, p. 445). Según Fabri, la memoria siempre es múltiple, multifacética y por, sobre todo, inacabada. Lo que nos indica su carácter fragmentado y en muchas ocasiones inexacto, y esa inexactitud nos habla precisamente de su condición consustancial en términos de la memoria. Por tal motivo, hablamos aquí de los actos de la violencia desde la reconstrucción de la memoria porque, en palabras de Fabri:

Se construye a partir de fuerzas en conflicto, de posiciones encontradas y de posibles acuerdos para narrar un recuerdo. La memoria, por lo tanto, delinea bordes de acción, construye y habilita nuevos imaginarios y sentidos en la traza de la memoria social. (Fabri, 2020, p. 445)

En el ámbito de la presente reflexión, la acción de construir una memoria social a partir de los fragmentos históricos de la violencia, posibilita la elaboración de la creación plástica con la lógica intrínseca de esos elementos constitutivos de la memoria, en tanto carácter inacabado o procesual. Por tanto, la obra se entenderá como un tipo de producción simbólica y contenedor de la memoria susceptible a interpretación que se configura a partir de los vestigios, huellas o trazas en donde el artista sitúa sus inquietudes, angustia, malestar o desasosiego. Por consiguiente, la obra establece un nexo entre el contexto mediado por la apropiación del pasado y la reelaboración de los hechos desde el documento histórico y el archivo. Se trata aquí de reconfigurar los actos relacionados con la violencia a partir de la reconstrucción significativa de la memoria.

En esa dirección, Martha Lucía Giraldo en su artículo Registro de la memoria colectiva del conflicto armado en Colombia: un estado de la cuestión, establece que: “En la última década se han librado en el país numerosas batallas por la memoria, en las que desde distintos ámbitos se ha querido abordar "el pasado no resuelto" enmarcándolo en una multiplicidad de versiones complementarias, divergentes o en choque.” (2012, sin número de página). Ese pasado no resuelto corresponde a todos los hechos que quedaron en la impunidad o que no han podido esclarecerse completamente pero que la sociedad exige, desde diferentes acciones, su resolución. En la mayoría de las ocasiones, no quedan resueltas estas exigencias, por lo que, en un alto grado, la justicia no opera convenientemente para su conclusión, lo que impide una reparación adecuada para las víctimas.

Esto se debe en gran parte al no reconocimiento de la mayoría de los actos relacionados a la violencia o a lo fragmentado que resulta la reconstrucción de los hechos violentos. Giraldo, vendrá a decirnos que: “El carácter endémico del conflicto colombiano se ha convertido en motivo de preocupación constante de distintas entidades, que han asumido la tarea de analizar los relatos que constituyen nuestro pasado reciente.” (2012, sin número de página). Pese a ello, muchos casos terminan por archivararse o por dejarse inconclusos.

Es el caso, por ejemplo, de Raúl Carvajal[1], quien murió sin recibir justicia por la muerte de su hijo, un Cabo del Ejército, quien fue asesinado por negarse a participar en lo que se conoce como un “falso positivo”. Raúl Carvajal, viajaba por todo el país para exigir justicia y dar a conocer el caso. Pero su suplica y denuncia nunca tuvo eco en las autoridades y estamentos institucionales, debido a que en el fondo lo que denunciaba Carvajal era la actuación por fuera de la ley de una institución creada con la misión de defender no solo la soberanía e independencia del país, sino la integridad de los habitantes del territorio nacional y salvaguardar el orden constitucional.

Observamos que, el papel del artista comprometido con los procesos de memoria y olvido, es el de posibilitar los actos recordación a partir de sus indagaciones, a la vez que brinda un espacio en donde sea posible lo dialógico y, de alguna manera, registrar los resultados de su investigación a través de los distintos dispositivos artísticos. Para ello, realiza demarcaciones, delinea y localiza los hechos, establece relaciones históricas, sociales, políticas, entre otras, y reconstruye realidades que generan otras lecturas respecto a lo indagado. Lo que permite situarlo en un hecho particular y hacer un reconocimiento significativo del mismo.



FIGURA 37. EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO - POR EL CAMINO DE SWANN. MARCEL PROUST (1999). ARCHIVO DEL AUTOR.

FIGURA 38. RAÚL ANTONIO CARVAJAL LONDOÑO (2021). FOTO: ARCHIVO EL TIEMPO.



LOS LUGARES DE ENUNCIACIÓN DE LOS MONSTRUOS DE LA VIOLENCIA

Las obras de arte no hablan; el lenguaje es
solamente una aptitud del sujeto, no de los objetos.

Katya Mandoki

Los monstruos de la violencia están diseminados en el tiempo de la historia colombiana. Están señalados, por ejemplo, en el libro *Elementos críticos para una nueva interpretación de la historia colombiana* del autor Hugo Rodríguez Acosta, en la que expone las problemáticas acerca del territorio como instrumento de poder durante la Colonia en el Virreinato de la Nueva Granada; al igual que habla de las contradicciones de clase durante la Insurrección de los Comuneros; asimismo, hace alusión a la Revolución y el significado histórico de las Guerras de Independencia; además, refiere los motivos del naufragio de la Segunda República y la ruina Grancolombiana; también, nos explica la errónea política acerca del Canal interoceánico y la Independencia de Panamá; por supuesto, señala los hechos de la Masacre de la Zona de las Bananeras en el Magdalena durante el enfrentamiento de la clase trabajadora al capital extranjero en la que el ejército de Colombia asesina a 1.500 obreros; y, finalmente, aborda la denuncia realizada por Jorge Eliecer Gaitán en contra el régimen del gobierno, que desencadenaría los fatídicos hechos que conocemos.

Esos monstruos también se exhiben, en el documento *La Violencia en Colombia: Estudio de un proceso social de 1962*, de los autores, Mons. Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna. Texto en el que se narra gran parte del conflicto armado en Colombia, que, en un primer momento, relaciona la historia y geografía de la violencia; luego, analiza los elementos estructurales del conflicto; y finalmente, establece una sociología de la violencia. En efecto,

[...] el libro se encamina a un análisis sociológico y caracteriza a La Violencia como un proceso social, inserto en una trama histórica, con unas prácticas, una temporalidad y una geografía concreta. Esto quiere decir que hay intereses en juego y actores claramente delimitados: las oligarquías de ambos partidos fueron responsables de lo sucedido y la barbarie fue recíproca en una época en que el país atravesaba cambios estructurales como sociedad agraria.”[1]

De igual modo, se muestran en la novela de José Eustasio Rivera, *La vorágine*, de 1924, considerado un clásico de la literatura colombiana. Se considera que: “La novela es una obra de denuncia social sobre la violencia y la situación de explotación que se vivió en la selva amazónica como consecuencia de la fiebre del caucho entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.”[1] Así mismo, nos dice Carlos Molina en su texto *Análisis crítico del tema de la violencia en La vorágine de José Eustasio Rivera*, lo siguiente:

La violencia no solo habita los corazones de los hombres, también crea realidades, rearma poderes y traza el camino de la historia. La palabra violencia en *La vorágine*, aparece de modo contundente en las primeras líneas. José Eustasio la escribe, a propósito, con mayúscula: “Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia” (Rivera, 2005, p. 41, como se citó en Molina, 2014, p. 205).

De modo que, se puede afirmar, sin temor a equivocarnos, que son demasiadas las referencias que aluden a los monstruos de la violencia en Colombia. Tanto teóricos como historiadores, escritores, músicos, cineastas, en fin, todos los actores de las manifestaciones socioculturales. Sin nombrar a otras áreas del conocimiento que a su vez han registrado los acontecimientos alrededor del tema. Se trata de una base documental bastante amplia que, de incluirla en el presente trabajo, haría demasiada extensa la indagación.

Debemos limitarnos solamente a las que nos permitan darle sentido a la presente reflexión. Pero se advierte entonces que, de una manera u otra, las fuentes que quedaron por fuera de este documento, permitieron establecer puntos de referencia frente al tema de la violencia.

Ahora bien, el título de este apartado nos remite a la noción de lugar de enunciación. Cuando hablamos de esa noción, nos remitimos a las reflexiones de Lucía Muñiz, quien expresa que debemos dejar de lado la idea de que la historia es un encadenamiento de sucesos. Así, nos dirá, “la supuesta explicación del encadenamiento de los hechos históricos a través del tiempo es una ilusión.” (Muñiz, 2016, p. 10). En su lugar, la historia sucede de manera contingente. Por tanto, reconoce, que la interpretación histórica es primordialmente un problema hermenéutico a partir de la categoría de “lugar de enunciación”, y que debemos estar atentos al espacio del que surge. Metafóricamente, dice, debemos entender la narración histórica como caótica. Por lo tanto, afirma que: “Esto se refiere a la imposibilidad de sostener una relación necesaria de causa y efecto entre un acontecimiento histórico y otro.” (Muñiz, 2016, p. 10).

Luego, Muñiz expone:

Así, el lugar de enunciación se construye a partir de los legados culturales, puesto que esta categoría nos permite evaluar el discurso, pero también el territorio y las raíces de donde emerge. No resulta únicamente una perspectiva o punto de vista particular, pues manifiesta la tensión que sostiene con otros discursos. Concretamente, el «lugar de enunciación» es un espacio epistémico desde el cual se articula el horizonte de interpretación, nos remite a la base del sistema cultural que se expresa por medio de un discurso individual. En otras palabras, es el espacio que delimita el conocimiento de la realidad con base en un mecanismo estructural. Es evidente que esta categoría supone una estructura socio-cultural que busca reafirmarse a través de mecanismos de reproducción. (2016, p. 24)

Pues bien, estamos de acuerdo que la memoria histórica no es lineal y unidireccional, y que, al contrario, está elaborada a partir de espacios vacíos entre las certezas de los hechos y la quimera recreada. El arte se instaura como un mecanismo de producción que revalúa los legados culturales relacionados precisamente con esa dificultosa disyuntiva. Legados, por supuesto, marcadamente peyorativos, y que, dimensionados en su verdadera naturaleza, han construido una idiosincrasia resultado directa de esa violencia, y desarrollada entre el ocultar y la negación. Este actuar, dificulta precisamente su reconocimiento y restablecimiento. De este modo, lo mismo sucede respecto a la historia de la violencia en Colombia, está elaborada a partir de omisiones y olvidos, interrupciones y vacíos. Por eso, los cimientos sobre los que el artista apoya sus indagaciones se resquebrajan en el tiempo. Los lugares de enunciación de la violencia se diseminan en la memoria. Solo quedan las trazas cuyo registro alimenta la curiosidad y el empeño del artista.

De esta manera, al hablar de los monstruos de la violencia nos remitimos a los lugares de enunciación en los que ésta aparece y se impone. Nos referimos a la cara oculta de la violencia, esa que trasciende la fiscalidad, la territorialidad y los rasgos visibles de los que hemos hablado. Esos monstruos están camuflados en la memoria de todos nosotros. Se esconden en los resquicios de nuestros actos cotidianos y reaparecen de tanto en tanto. Nos rodean y nos asechan. La memoria los trae de vuelta como un recordatorio de ese otro que nos habita. Cada vez que volvemos sobre ellos, se levantan sus despojos y resurgen. Sus vestigios actúan casi siempre en la clandestinidad y nos arropan con su manto sombrío. No estamos del todo a salvo de su influjo porque deambulan entre nosotros. Sus cenizas obnubilan nuestra mirada y nos atormentan. Les sentimos, les reconocemos. La violencia ha hecho su cometido.

ELEMENTOS CRÍTICOS PARA
 UNA NUEVA INTERPRETACIÓN
 DE LA HISTORIA COLOMBIANA



FIGURA 39.
 ELEMENTOS CRÍTICOS
 PARA UNA NUEVA
 INTERPRETACIÓN DE LA
 HISTORIA COLOMBIANA.
 HUGO
 RODRÍGUEZ
 ACOSTA
 (1999). ARCHIVO DEL
 AUTOR.

FIGURA 40. LA
 VIOLENCIA EN
 COLOMBIA: ESTUDIO DE
 UN PROCESO SOCIAL.
 MONS.
 GERMÁN
 GUZMÁN
 CAMPOS,
 ORLANDO
 FALS BORDA Y
 EDUARDO
 UMAÑA LUNA.
 (1999).

LA VIOLENCIA EN COLOMBIA

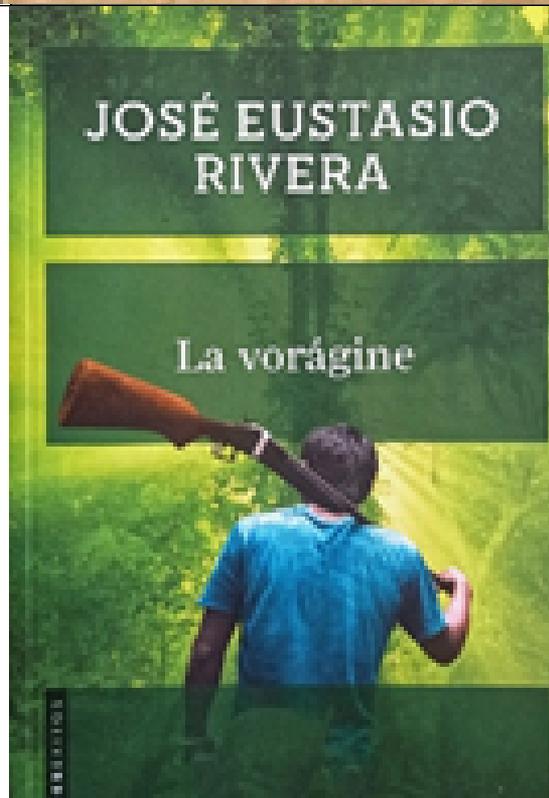
Estudio de un Proceso Social

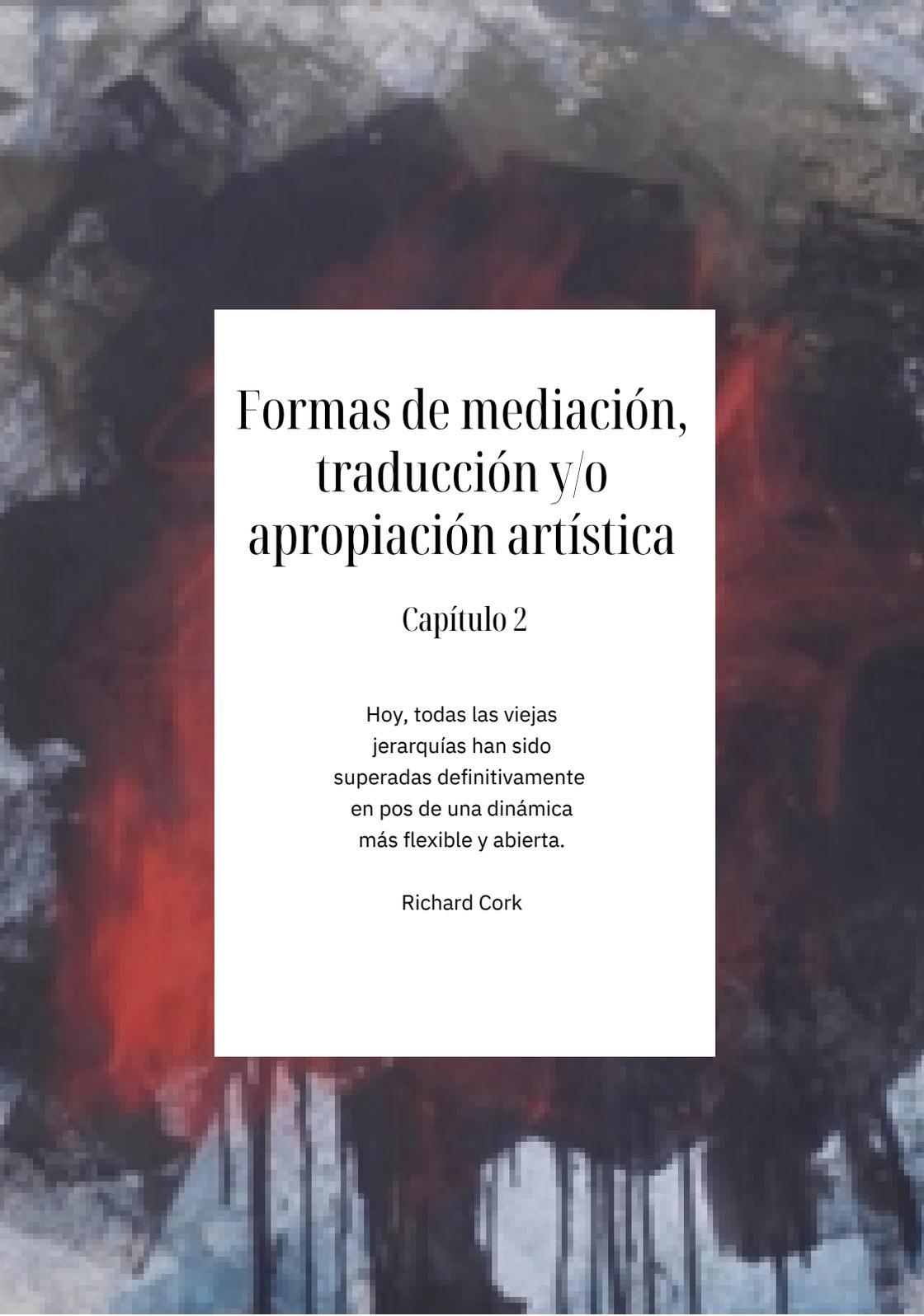
MONS. GERMÁN GUZMÁN CAMPOS
 ORLANDO FALS BORDA
 EDUARDO UMAÑA LUNA

20 M

Editorial Nueva

FIGURA 41. LA VORÁGINE. JOSÉ
 EUSTASIO RIVERA (2012). ARCHIVO
 DEL AUTOR.





Formas de mediación, traducción y/o apropiación artística

Capítulo 2

Hoy, todas las viejas
jerarquías han sido
superadas definitivamente
en pos de una dinámica
más flexible y abierta.

Richard Cork

La re-presentación de la violencia desde el campo del arte

Los artistas han hecho de sus creaciones un dispositivo de recordación en el que el asunto de la violencia sitúa los procesos de reconstrucción del pasado desde del presente y que, ciertamente, se constituyen en marcos sociales de referencia. Es así que, sus propuestas están comprometidas con los actos de reconciliación, señalamiento o revisión de dicha problemática, y establecen un nexo entre el artista y las interrelaciones de su producción, ejercicio que pretende reevaluar y resignificar dichos acontecimientos a partir de un ejercicio de reflexión, en busca de transformar aquellos hechos en una expresión visible de lo sucedido para que, a través de sus indagaciones, suscite el reconocimiento de sus implicaciones en el tejido sociocultural y el contexto en que se produjo. De ahí que, el artista adopte ciertas lógicas que estructuran su práctica y el desarrollo de su proceso de creación. En términos del presente análisis, estas se entienden desde pequeñas variaciones en el ejercicio de repetición

y multiplicación en la que se insiste y se reitera, lo que permite poner en contexto aquello que se quiere evidenciar y que, debido a ese permanecer, se hace visible en el acto de señalamiento, de manera que resulte claro el motivo de dicha acción. En palabras de Andrea Giunta: “La repetición no implica la realización de lo mismo. Es la letanía de la persistencia que se vuelve significativa cuando descubrimos la diferencia sutil entre una imagen y otra, entre una acción y otra.” (2014, p. 35). Acción que está demarcada por la mutabilidad de la imagen de la violencia re-presentada. En ese sentido, el artista hace hincapié en el registro reiterado del azar y el desasosiego, que emergen en medio del desarrollo del proceso de creación, lo que le confiere, a través de esa variación, un carácter de reconocimiento. Desde esa abertura cobra sentido y significado la acción de registro. Así, se hace alusión a las posibilidades que brinda el arte, a partir de las marcas diferenciales re-presentadas precisamente desde una materialidad singular y que se configura como soporte devenido en obra.



Figura 42. Caloto. Miguel Ángel Rojas (1994).

https://es.artesaldea.com/International/Contenidos/Artistas/Miguel_Angel_Rojas



Figura 43. Niña mirando a través de un cristal roto. Jesús Abad Colorado (s.f.).

<https://telesantander.com/colombia-jesus-abad-colorado-el-fotografo-que-mejor-ha-retratado-el-dolor-de-la-guerra/>



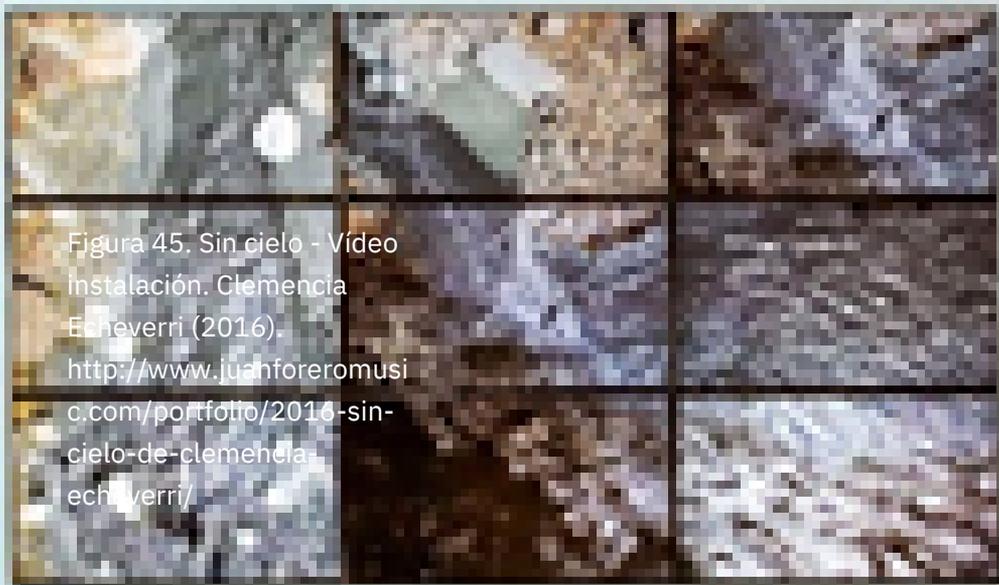


Figura 45. Sin cielo - Vídeo
Instalación. Clemencia
Echeverri (2016).
<http://www.juahforeromusic.com/portfoto/2016-sin-cielo-de-clemenela-echeverri/>



Figura 44. Fragmentos - Espacio de Arte y
Memoria. Doris Salcedo (2022).
<https://universes.art/es/magazine/articles/2019/duelos>

Elementos de transmisión: mediación y traducción en el campo artístico

Margarita Calle[1] afirma que ya no se habla de obras de arte sino de prácticas artísticas y que toda práctica artística se constituye en un espacio de convergencias. Esto a partir de los procesos de transmisión que implican el componente de mediación y traducción. Para Calle, la mediación es la práctica o comportamiento cultural como vehículo expresivo, interfaz por medio de la cual se establecen significados colectivos que ponen en relación lo técnico, lo material, lo político, lo simbólico. Mientras que, la traducción, es la práctica o comportamiento cultural que instala, hace visible y enuncia aspectos de realidades o experiencias humanas, a través de procesos y formas expresivas que aseguran su familiaridad en un contexto.

Así, prosigue Calle, las prácticas artísticas y estéticas configuran un campo de conformaciones, interrelaciones y negociaciones, en el que aparecen comprometidas:

Unas producciones culturales:

Creaciones, prácticas artísticas o comportamientos estéticos (mnemotecnias de la cultura).

Unos modos de producción:

Disposiciones técnicas y expresivas.

Unos agentes posicionados:

Artistas, instituciones artísticas, espectadores.

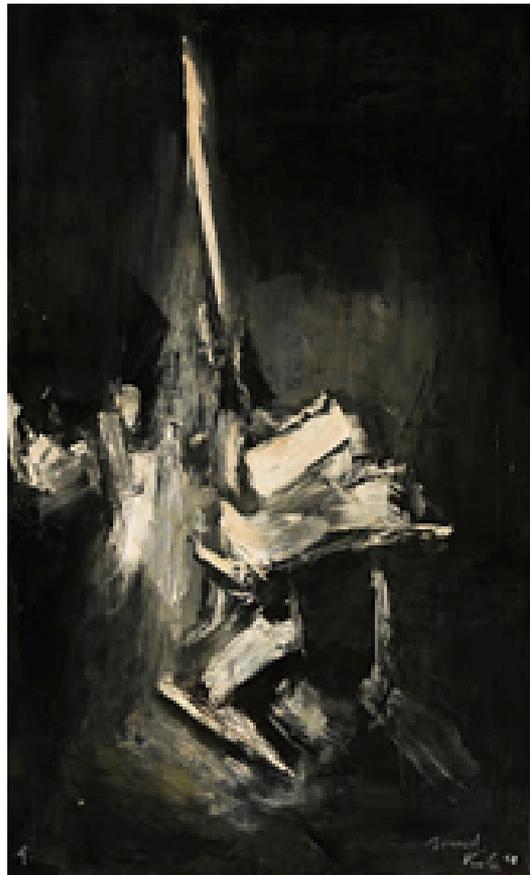
Unos contextos socio-culturales específicos:

Ámbitos de circulación y recepción.

Por eso, nos dice, la práctica del arte en Colombia en las dos últimas décadas del siglo XX, ha configurado un panorama de rutas propositivas en términos conceptuales y procedimentales, las cuales sacaron a flote preocupaciones más claras en los artistas por los lenguajes y modos de significar e interactuar con los límites del arte, en los que se establecen descentramientos estéticos y reescrituras visuales.

A partir de la desacralización y la secularización del estatuto ontológico del arte, la transgresión de los límites estéticos y el replanteamiento de nociones como las de autoría, obra de arte y original.

Procesos de desplazamientos y descentramientos, que resultan en virajes estéticos y políticos, en los que el artista transita para recrear su visión de los hechos y realizar un acto de trasmisión a partir de la traducción y mediación artística, los cuales reconfiguran el campo cultural a partir del arte como vehículo que lo posibilita.



FFIGURA 46. LA SAETA. MANUEL VIOLA (1958).
[HTTPS://ZARAGOZABUENASNOTICIAS.CO
M/2016/02/17/CONMEMORACION-DEL-
CENTENARIO-DEL-NACIMIENTO-DE-VIOLA/](https://zaragozabuenasnoticias.com/2016/02/17/conmemoracion-del-centenario-del-nacimiento-de-viola/)

La investigación desde el campo del arte

En las disposiciones de Colciencias[1], ahora Minciencias, sobre la investigación-creación se establece lo siguiente:

Creación

La palabra creación hace referencia tanto al proceso, como al resultado de la actividad creativa consistente en explorar diferentes experiencias y sensibilidades a través del juego con formas y materiales que pueden tener o no una funcionalidad más allá de su valor estético. Los resultados de creación, aunque se plasman en artefactos estéticos, comprenden también las dinámicas entre la obra, las personas que la usan o contemplan y la cultura en la que esta relación está inmersa. En este sentido, el aporte de la creación como generación de conocimiento no radica en el artefacto, sino en la experiencia que este genera y propicia.

Por estas razones, en este tipo de actividades creativas el conocimiento nuevo normalmente es inseparable de su divulgación o publicación y de su apropiación social.

Investigación-Creación

Es la indagación que busca responder a una pregunta o problema de investigación a través de la experiencia creativa que da lugar a obras, objetos o productos con valor estético y cuya naturaleza temporal puede ser efímera, procesual o permanente. En otras acepciones se considera que la investigación-creación también llamada investigación artística, o investigación basada en la práctica es aquella indagación que toma como objeto a la experiencia estética del propio investigador-creador, por lo cual siempre tiene un componente auto reflexivo.[16]

[

Es así que, Margarita Calle en su artículo La investigación-creación en el contexto de las prácticas estético-artísticas contemporáneas. Desplazamientos disciplinares y desafíos institucionales, plantea lo siguiente:

Asumir que todo artista es un investigador o que quien crea al mismo tiempo investiga, se ha convertido en un comodín al que se recurre cada vez con mayor frecuencia, sobretodo en el campo de producción del arte actual cuando se reclaman orientaciones más claras para abordar la compleja relación entre investigación y creación. (Calle, 2013, p. 68)

En concordancia con esto, hoy en día se espera que el artista esté en la capacidad de dilucidar de una manera visible y estructurada su proceso de creación. Además, que genere dinámicas en las que pueda compartir sus experiencias y resultados sobre su investigación artística.

Actividad que pretende validar su quehacer y legitimar su producción en escenarios y circuitos artísticos y culturales, y que demandan de él no solo un producto de creación sino una indagación textual enmarcada en el rigor académico. De esta forma, Calle hace alusión al asunto de validación de las producciones artísticas de la siguiente manera:

Hasta hace muy poco parecía haber un consenso sobre lo que hacían los artistas: creaban obras de arte y punto. La preocupación por el trasfondo investigativo de la producción artística es reciente, –lo que no se traduce en que antes los artistas no investigaran– y obedece al agotamiento de los paradigmas configuradores que validaron la producción artística, casi hasta finalizar la segunda mitad del siglo XX.” (Calle, 2013, p. 68)

En este escenario, el artista ya no es solamente un productor de obras de arte, asimismo propone dinámicas que acompañan su creación. A la vez que, debe estar en la capacidad de generar conocimiento estructurado y transferible, que se pueda analizar y discutir. Por tal razón, Calle afirma que:

Por eso, muchos de los profesionales actuales del campo se cuidan de afirmar de plano que son artistas o que lo que realizan son obras de arte. Si se impone la noción del proyecto, como dispositivo abarcante para la organización de grandes corpus visuales y conceptuales que derivan en obra plástica o visual, o en iniciativas de gestión, de curaduría, de movilización cultural e incluso de intervención social [...]. (2013, p. 68)

Se corrobora, nos dice Calle, un cambio en la naturaleza de las producciones que realizan los artistas, que efectivamente ya no hablan de la elaboración de obras sino de proyectos o propuestas artísticas, las cuales, sostiene Calle:

[...] aludirán a complejos procesos de naturaleza disímil, gestados, no ya en talleres tradicionales, sino en sofisticados «laboratorios de investigación-creación», en los que las prácticas y los formatos más generalizados del arte son desplazados por enormes contenedores de información, archivos documentales y visuales, programas informáticos de autoedición para el manejo de texto y gráficos, o para la simulación o manipulación de imágenes en movimiento, entre otros. (2013, p. 68)

Esta transformación paradigmática en la relación artista-creación, no solo ha permitido enriquecer las dinámicas metodológicas y procedimentales en el campo artístico, sino que, ha generado maneras distintas en las que el artista se relaciona en determinados contextos socioculturales.

De manera semejante, Sandra Silva en su texto *La investigación-creación en el contexto de la formación doctoral en diseño y creación en Colombia*, aborda el asunto de la investigación en el campo del arte como una actividad racional que involucra un componente experimental, a través del cual se reconocen y explican ciertos fenómenos relacionados a un contexto determinado.

Por este motivo, afirma, en torno a los enfoques y las perspectivas metodológicas aplicadas en el arte y el diseño, las cuales buscan “[...] proponer metodologías para dominios específicos; desarrollar competencias teóricas y disciplinares para la elaboración de proyectos; crear sistemas de análisis del pensamiento visual y modos de trabajo inter, multi y transdisciplinar.” (Silva, 2016, p. 50). Ahora bien, dice, “falta definir con más precisión las particularidades de lo que implica investigar basados, mediados, guiados por la práctica, o como se le denomina actualmente, práctica como investigación.” (2016, p. 50)

Así que, prosigue:

La investigación-creación es un modelo de relación entre los seres humanos y sus contornos de saber, que forma y deforma el conocimiento sensible desde lo individual, lo grupal y lo social. Lo que sus artefactos y prácticas producen son procesos de comprensión sobre el funcionamiento de las sociedades. (2016, p. 54)

Esto último, es lo que precisamente se propone el presente análisis, la idea de que, a partir del dispositivo-arte y la práctica artística, se elabore una mayor comprensión de los acontecimientos relacionados con la violencia, a través de lo que Silva denomina intercambio crítico, reflexivo, sensible y relacional que se encuentra continuamente en reconstrucción, y donde la teoría no subordine la práctica, sino donde la teoría y la práctica no se separen.

Las dimensiones de los procesos de creación

Para Régis Debray (1992) la noción de arte surge enmarcada con la idea absolutamente nueva de progreso. Según él, las organizaciones que no se renuevan tienden a desaparecer o extinguirse, concepto neguentrópico que invita a remontar la corriente a partir de lo novedoso. En ese sentido, el arte es un complejo mediológico que posee una dimensión técnica, una dimensión simbólica y una dimensión política. Tal y como lo expone Margarita Calle (2017)[17], la cultura ha especializado recursos mnemotécnicos para garantizar su dinamismo y continuidad: el arte, la escritura, el archivo, etc. Así, se soporta en estas tres dimensiones:

Dimensión técnica:

Despliegue de una materia trabajada.

Dimensión simbólica:

Intensificación de relaciones culturales.

Dimensión política o pragmática:

Definición de redes de circulación, intercambio y resignificación.

Por esta razón, Calle vendrá a decirnos que:

Como estrategia creativa y discursiva, la apropiación y la transferencia señalan un actitud reflexiva y crítica, si se quiere, en relación con lo que se relee y reescribe, se presta o se transfiere, se importa o se hace migrar, dado que implica una toma de conciencia sobre el modo como opera un determinado campo de producción, los contenidos que moviliza y los circuitos que lo dinamizan. (2013, p.72)

Movilización de sentido en el cual la obra opera como vehículo que se despliega a partir de la apropiación técnica; referida ésta, al estudio de los materiales y su capacidad signíca, que a su vez entabla una relación de proximidad con el espectador, en un nivel histórico, social o cultural. Intercambio y resignificación de inquietudes o reflexiones en busca de generar un intercambio de experiencias significativas.

[

La pintura como un acto deliberado de violencia

El arte ha dado cuenta, de un modo reflexivo y documental, de las consecuencias de más de medio de siglo de conflicto armado, al mismo tiempo, que nos habla de una cruda realidad que ha escalado todas las esferas de la sociedad. En efecto, los artistas se han comprometido y han jugado un papel primordial en el modo en cómo se presenta la realidad del conflicto. Sus indagaciones y, sobre todo, sus procesos de mediación posibilitan el análisis y originan diferentes formas de entender esta problemática. Es así que, la imagen de la violencia vista desde el arte, suscita su mnemotecnia, su registro y su perduración en la memoria. Así, el arte ha conducido nuestra mirada a través de una estética que aborda el asunto de la violencia y, por consiguiente, es un traductor y mediador fundamental sin lugar a dudas, no solo por abordar de una manera reflexiva el conflicto sino porque reconfigura su condición de síntoma, transformándolo desde su capacidad reconciliadora.

En este contexto, cuando nos referimos a un acto deliberado, nos referimos a la capacidad de ejecutar desplazamientos gestuales intencionales, con la suficiente fuerza y energía, que la visión fantasmagórica de la violencia resguardada en la memoria resurge e incide fehacientemente sobre el soporte violentado. Así, los mecanismos mnemotécnicos reaparecen y encuentran una coincidencia con el accionar gestual y corporal. Ya no se trata entonces de representar los hechos de la violencia sino de desplegarlos en el soporte a través de una suerte de ejercicio performático-expresivo-gestual.

Es así que, esas grafías mnemotécnicas se construyen desde la superposición y la reiteración de la acción impulsiva del gesto, en una suerte de palimpsesto desde el cual se reescriben los actos de violencia.

La emergencia de la no representación

Desde el punto de vista técnico, el proceso de creación abordado durante la presente investigación-creación, se desarrolló bajo las teorías de la pintura informalista, la pintura matérica y el arte povera, movimientos que tienen, dada su importancia dentro el campo del arte, una evidente transcendencia para la historia de la pintura. Para ello, se expondrán a continuación las bases teóricas sobre las que se sustentan, cuya conceptualización ha sido expuesta por Simón Marchán Fiz en su libro *Del arte conceptual al arte de concepto- Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*.

Una de las nociones que giran en torno a estas prácticas artísticas es el concepto de lo inefable, el cual le brinda supremacía al "yo" interno, y da énfasis a lo insondable, relacionado con lo que no puede ser comprendido completamente por ser misterioso, o que es de difícil acceso. Por esta razón, se desliga en cierta manera del control mental al momento de ejecutarse, por lo que se considera una suerte de contra-método desde el que se presentan las formas "puras" sin agregados.

Otro de los términos que reviste de importancia a la hora de abordar el proceso pictórico es el Azar, condición por la cual se va en contra de la realidad lógica a través del acto de manchar arbitrariamente hasta que la imaginación del pintor vea que surge "algo" allí. Lo que presupone un alejamiento de la formalidad trascendente del mundo romántico, es decir, elude el control racional y trascendente de las representaciones.

Asimismo, el principio de Convulsión, que es un método interior o subjetivo aleatorio que surge desde el gesto primario del individuo, gesto que queda reducido a la experiencia pura de la expresión. Desde estos valores profundos de interioridad, se realiza un proceso constante de desmaterialización signica o des-composición sintáctico-formal.



Por último, la desmaterialización aborda la superficie sin la presunción de fórmulas preestablecidas y desde un trabajo formal que parte de los elementos constituidos de la pintura, a través de un método empírico experimental, en el que no se puede prever o describir previamente la acción. Existe una exploración de diferentes materialidades y realización de procesos experimentales, cuya configuración del acto pictórico está basado en la espontaneidad y la fluidez.

FIGURA 47. COLLAGE SOBRE MATÈRIA.
ANTONI TÀPIES (2001).
[HTTPS://WWW.WADDINGTONCUSTOT.CO
M/EXHIBITIONS/70/WORKS/ARTWORKS_ST
ANDALONE10536/](https://www.waddingtoncustot.com/exhibitions/70/works/artworks_standalone10536/)

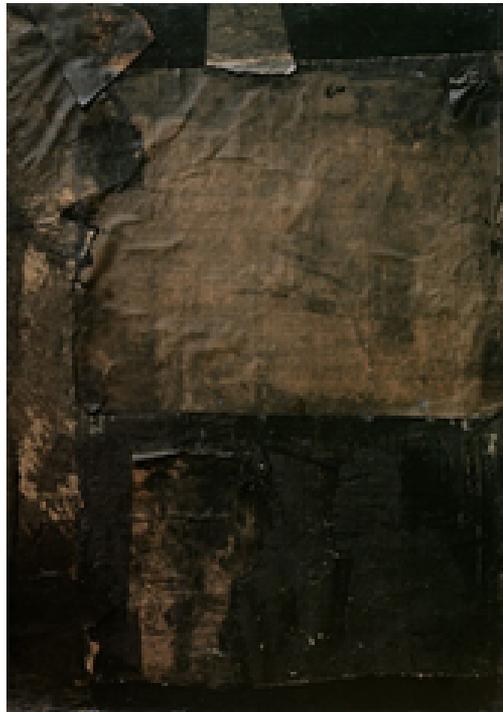
Figura 49. Brigitte Bardot.
Antonio Saura (1959).
<https://www.march.es/es/cuena/coleccion/obras/brigitte-bardot>



Figura 48. Sacco. Alberto Burri (1955).
<https://formforce.wordpress.com/2014/01/09/working-with-the-given-alberto-burri-1915-1995/>



Figura 50. Black painting. Robert Rauschenberg (1950).
<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/galleries/series/black-painting-1951-53>



Re-significación del concepto de representación pictórica

La pintura a partir del advenimiento de las vanguardias artísticas reconfiguró todo el andamiaje sobre el que se había instituido en el pasado, lo que se tradujo en una des-composición formal del cuadro que lo traslapará a otras configuraciones más gestuales y expresivas. Las formas se redujeron y fueron apenas reconocibles, además se expandieron las normas compositivas. El carácter primordial de las formas será la abstracción y la síntesis. Las realidades se yuxtaponrán unas con otras y propondrán la inexactitud y la fascinación como categorías pictóricas. Para Simón Marchán Fiz:

Toda obra no-representativa remite en un nivel puramente sin táctico-formal a la instauración de un orden entre su repertorio material y formal. Atiende específicamente a las relaciones que unen los elementos simples -relaciones sintagmáticas-, descuidando la referencia a los objetos designados en su sentido tradicional -relaciones asociativas-.

Cada elemento material -materia, colores, pigmentos, propiedades físicas, etc.- pertenece a un repertorio material en el que se instaura un determinado estado o modelo de orden. (1986, p. 81)

Por consiguiente, Marchán reconocerá que ese estado u orden estará bajo el dominio de una actitud solipsista, la cual refleja un modo indeterminado de relacionarse con el mundo. Así, reconocerá un orden caótico informalista en el que se constata una máxima complejidad en un orden mínimo, definida como caos o «aún-no-forma». Los elementos en su distribución denuncian una elevada entropía o medida de indeterminación. La constitución sintáctica condiciona la ausencia de códigos precisos en la dimensión semántica y comunicativa. Importa esbozar a grandes rasgos de la concepción y realización, en especial en el tachismo y pintura de acción.

Luego aborda lo que él denomina una estética de la velocidad, en la impera la ausencia formas preexistentes y premeditación gestual. Lo que implicará un estado de concentración psíquica que le brinda supremacía a la velocidad y rapidez de ejecución. Es así que, la obra, condensación de la acción-gesto, deviene inseparable de la biografía del autor, su autoexpresión más radical. Al Informalismo le interesa más el éxito de la acción-gesto que la obra, es decir, la experiencia y el acto del pintar importa más que la obra en sí misma.

En consecuencia, el Informalismo se alza como una especie de rebelión contra el arte constructivista, lo que implica un abandono y una negación de la técnica artística, determinada

por una espontaneidad ontológica y vitalista que predica el poder indiscriminado de lo individual. Su indeterminación refleja la mixtificación de relaciones sociales abstractas y el orden caótico, antes mencionado, origina una elevada imprevisibilidad que no permite su reducción a códigos. Por tanto, existe un predominio de la innovación, lo que acrecienta su originalidad, pero que disminuye su inteligibilidad.

Finalmente, el sistema informalista aboga por el gesto y la acción, pero instaura cierto orden en el caos, que de algún modo podemos entender como un azar controlado.



Figura 51. 253. Luis Feito (1961).
<http://galeriamayoral.com/es/artista/feito/#artist-artworks-2>



Figura 52. Estructura verde y negra. Lucio Muñoz (1961).
<https://www.march.es/es/cuenca/coleccion/obras/estructura-a-verde-negra>



Figura 53. The light walks away with me. Sophie Cape (2015).
https://www.olsengallery.com/stideshow.php?exhibition_id=531



FFigura 54. Heavy Cloud. Anselm Kiefer (1985).
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486567>



Figura 55. Dark Americano. Óscar Murillo (2012).
https://www.saatchigallery.com/artist/oscar_murillo



La actualidad de la práctica pictórica

Lo que examinamos aquí no es el rescoldo de una tradición pictórica, sino la dilatación y las modulaciones de un abanico de tradiciones pictóricas que se entretrejen cada vez más.

Tony Godfrey

Ahora proponemos abordar la reflexión acerca de la actualidad de la pintura en tanto práctica artística. De modo que, se comprenda el estado contemporáneo en el que el artista apoya sus indagaciones. Para esto, se expondrán las consideraciones de Barry Schwabsky desarrolladas en su libro *Vitamin P: New Perspectives in Painting*. Para el autor, la pintura contemporánea con un grado de significación es esencialmente conceptual y, hoy en día, ya que se ha generalizado su práctica, no se limita a un solo medio expresivo, por lo que, se espera aplicar ad hoc cualquier técnica que se encuentre como la más apropiada para un proyecto determinado. Así, prosigue, el acto de no pintar ya no es un gesto de rebelión contra un discurso del arte que está principalmente definido por la pintura. Hablar sobre la pintura de hoy significa verla con el trasfondo de la pintura modernista.

La pintura en la actualidad no es necesariamente más consciente que la pintura Modernista, pero sí es consciente de cosas distintas. Ya no existe ninguna cuestión de determinar la “mejor manera” de ver cualquier pintura. Hoy en día, sería más propicio pensar que ninguna manera específica de ver es lo suficientemente poderosa o totalizante como para tomar todos los posibles efectos pictóricos. De esta manera, Schwabsky afirma que: “La pintura contemporánea sostiene que el arte no es una sola cosa, y que, por lo tanto, no hay una sola manera de ver que sea suficiente; uno siempre tiene que estar preparado para añadir nuevos axiomas estéticos.” (2012, párr. 12)

De ahí que, nos dice, esta sea la razón por la que algunas de las pinturas representativas de la contemporaneidad siguen rechazando su propia autocontención, y la causa por la cual existe tan poca contradicción ahora, entre la pintura abstracta y la representacional. Cada pintor requiere de su propia respuesta y quizás más de una respuesta. Por un lado, todo vale, y por el otro, todos los artistas son llamados a inventar una postura o posición que lo diferencia de otros practicantes. La autoinvención misma se convierte en el principal tema que une a todos los proyectos, por más distintivos o contradictorios que sean. Ya no se puede hablar de contenido específico para la pintura contemporánea en general.

Finalmente, para Schwabsky los artistas están más preocupados por cómo hacer una pintura o a veces por cómo usar los materiales, métodos, conceptos o tradiciones de la pintura, que por hacer una obra que no necesariamente se llama pintura. Las posiciones ahora son múltiples, simultáneas y descentradas. Pare él, ya no es posible presumir saber todo lo que está pasando en la pintura, existen muchas esquinas ocultas.

No existe hoy una “mirada” consistente, un método particular, estilo, material, asunto o tema que identifique la pintura creíblemente como contemporánea o, por otro lado, la descalifique de tales consideraciones.

Tales contemplaciones ponen de manifiesto que la pintura hoy en día no aspira a seguir ningún postulado o manifiesto en específico, tal y como se hizo en la época de la Vanguardias Artísticas. Para el pintor ya no es imperativo seguir o adherirse a los grandes movimientos pictóricos, porque ya no es necesario o no existen en la concepción más férrea como solía serlo en el pasado. Por lo tanto, se intuye que, incluso, todas las salidas posibles y todas las manifestaciones pictóricas tienen validez. De manera que, la pintura pierde su unicidad programática. Es decir, en la actualidad, la pintura no precisa maneras únicas de concebirla y configurarla, en su lugar dispone de diferenciadas maneras metodológicas de ejecutarla.



Figura 52. Estructura verde y negra. Lucio Muñoz (1961).
<https://www.march.es/es/cuenca/coleccion/obras/estructura-verde-negra>



Figura 53. The light walks away with me. Sophie Cape (2015).
https://www.olsengallery.com/stideshow.php?exhibition_id=531



Figura 50. Black painting. Robert Rauschenberg (1950).
<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/galleries/series/black-painting-1951-53>



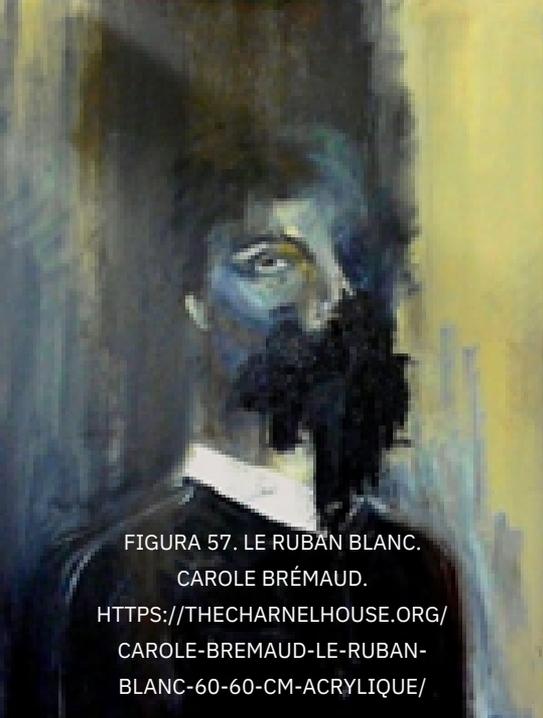


FIGURA 57. LE RUBAN BLANC.
CAROLE BRÉMAUD.

[HTTPS://THECHARNELHOUSE.ORG/
CAROLE-BREMAUD-LE-RUBAN-
BLANC-60-60-CM-ACRYLIQUE/](https://thecharnelhouse.org/carole-bremaud-le-ruban-blanc-60-60-cm-acrylique/)

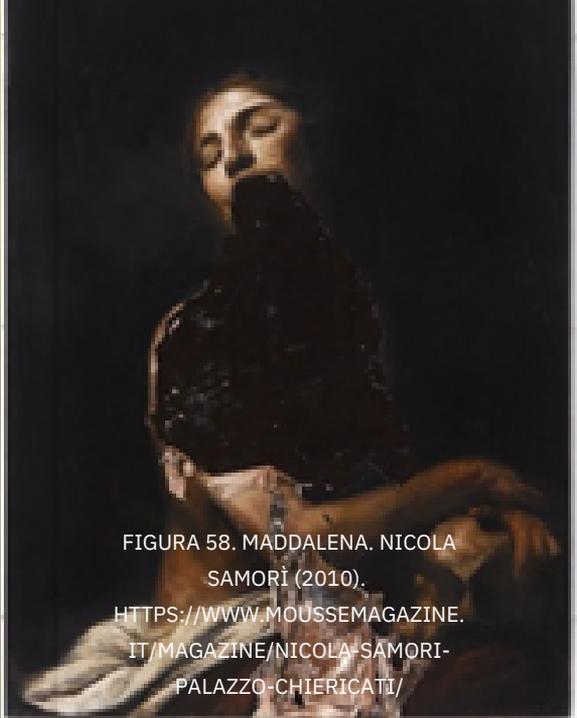


FIGURA 58. MADDALENA. NICOLA
SAMORI (2010).

[HTTPS://WWW.MOUSSEMAGAZINE.
IT/MAGAZINE/NICOLA-SAMORI-
PALAZZO-CHIERICATI/](https://www.moussemagazine.it/magazine/nicola-samori-palazzo-chiericati/)



FIGURA 56. PIE FIGHT STUDY 2. ADRIAN GHENIE (2008).

[HTTPS://WWW.BOUMBANG.COM/ADRIAN-GHENIE/ /](https://www.boumbang.com/adrian-ghenie/)



Figura 59. Soldier. Luc Tuysmans (1999).
<https://www.artic.edu/artworks/154125/soldier>



Figura 60. Lake Place. John Currin (2012).
<https://www.widewalls.ch/artists/john-currin>



Figura 61. David y Eli. Lucian Freud (2003).
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/freud-david-and-eli-l03637>

Figura 62. See wind. Neo Rauch (2009).
<https://cultureightlosangeles.wordpress.com/2012/04/30/neo-rauchs-strange-social-realist-universe/>



Figura 63. Working Painters. Yishai Jusidman (2001).
<http://www.yishaijusidman.com/working-painters/>

Desbordamiento del concepto tradicional de la pintura

Según Belén Mazuecos Sánchez, en su artículo Más allá del lienzo (y de la pintura): proyectos pictóricos en el campo expandido (2017), afirma que la globalización ha introducido sustanciales modificaciones en los procesos de creación, producción, difusión y consumo artísticos, los cuales impactan asimismo la producción artística contemporánea. Nos dice, que esto se debe a que las sociedades del conocimiento contemporáneas, se caracterizan por el nomadismo, la multiculturalidad, la circulación frenética de flujos de información y la disolución de las coordenadas espacio-temporales, la interculturalidad y los fenómenos de la globalización y la “glocalización” (neologismo formado al intersecar las palabras “globalización” y “localización”). (Mazuecos, 2017, p. 155)

En este contexto, continúa, la práctica pictórica contemporánea ha planteado transformaciones que cuestionan y amplían las convenciones en las que se ha sustentado tradicionalmente la categoría de pintura.

A partir del desplazamiento del pensamiento moderno, generada por una ruptura histórica que realiza un cambio sustancial en su concepción y significado. Lo que posibilitará un cambio en la forma de ver, entender y pintar.

De ahí que, expone, la pintura contemporánea se caracteriza por trasgredir sus límites físicos y/o conceptuales, a partir de la noción de emergencia de las prácticas híbridas.

Por consiguiente, se parte de comportamientos pictóricos dúctiles y maleables. Se establece una proyección de la pintura en otros soportes o de manifestación de lo pictórico mediante otras herramientas y se realiza un mestizaje entre disciplinas. Al igual que se realiza una incorporación de materiales experimentales y elementos extra artísticos. (2017, p. 154)

Además, prosigue, se lleva a cabo a partir de la importación de metodologías propias de otras disciplinas, desde lo cual se colonizan nuevos entornos de exhibición que producen una imbricación del arte con la realidad. Por tanto, se realizan transferencias de algunos rasgos propios del dibujo, la escultura, la instalación, la performance o la vida, que resultan de la proliferación de comportamientos artísticos que expanden infinitamente las posibilidades de la pintura. (2017, p. 154)

Asimismo, se asumen estrategias de trascendencia y expansión del concepto tradicional de pintura. Esta deja de ser una técnica o un medio para abrirse a infinitas posibilidades de materialización que expanden la idea tradicional de pintura, gracias a la utilización de materiales no convencionales, no pictóricos.

Los comportamientos artísticos surgidos en este contexto facilitaron una rápida evolución hacia una total elasticidad en las prácticas artísticas actuales y, por ende, de la pintura.

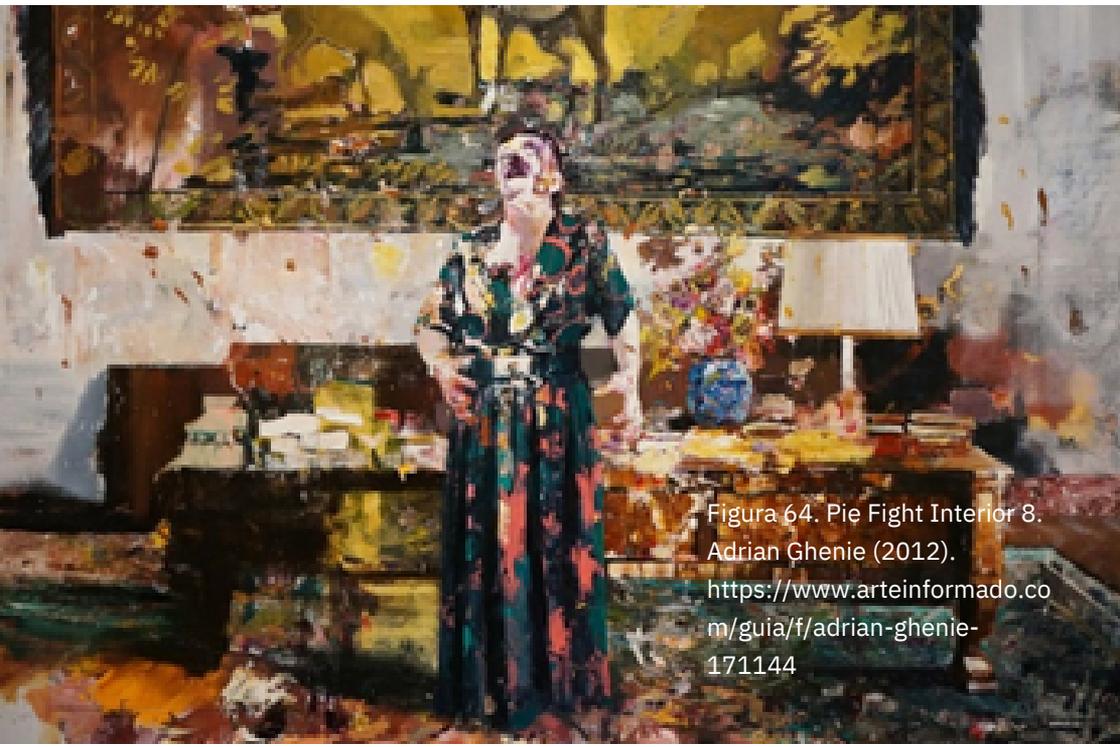


Figura 64. Pie Fight Interior 8.
Adrian Ghenie (2012).
<https://www.arteinformatado.com/guia/f/adrian-ghenie-171144>



Figura 65. Terminal Tropical, instalación pictórica. Franz Ackermann (2008).

<https://universes.art/es/speciales/2008/tropics/photo-tour/01>

Figura 66. Fernando M. Romero.

<https://www.presente-continuo.org/artistas/generaciones/221/fernando-m-romero>



Figura 67.
Chambre d'échos.
Adriana Varejao
(2005).
<https://fdag.com.br/en/artists/adriana-varejao/artworks/>

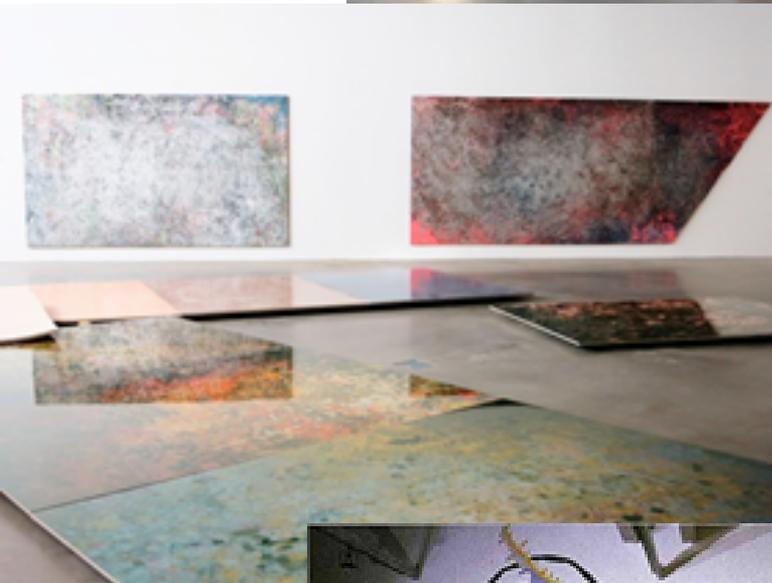


Figura 68.
Installation.
Adrian Schiess.
https://wilmatolksdorf.de/adrian_schiess-galerie-wilma-tolksdorf/

Figura 69. The
Fast Set. Matthew
Ritchie (2000).
<https://camillewod55.wordpress.com/2014/05/27/the-fast-set-2000/>



La configuración de la experiencia en la obra de arte

Cuando los objetos artísticos se separan tanto de las condiciones que los originan, como de su operación en la experiencia, se levanta un muro a su alrededor que vuelve opaca su significación general [...].

John Dewey

Realizaremos una aproximación a las reflexiones desarrolladas por John Dewey en su libro *El arte como experiencia*, autor que considera que el arte es todo aquello que intensifica la experiencia de la vida ordinaria, por lo que propone, que la experiencia estética recobre su continuidad en los actos cotidianos y comunes, en los cuales poder observar su cualidad estética.

El abordaje, expone Dewey, de un tema subjetivo en el proceso investigador-creador, conlleva elementos que contribuyen al autorreconocimiento de ese sujeto. Los cuales, permiten desarrollar una conciencia perceptual acerca de sí mismo y hacer de una debilidad o una carencia un recurso para adelantar procesos imaginativos que de alguna manera suplan, liberen o complementen dichas carencias.

En este acto, se producen encuentros o descubrimientos y se resignifican aspectos o hechos de la realidad que se cargan de un sentido vivencial. Hay un autorreconocimiento y una agudización de la percepción que genera estados de alerta a todo tipo de imágenes que puedan contribuir, afectar y alterar de manera positiva el desarrollo del proceso creador.

Se dan interacciones y contradicciones permanentes entre la condición personal con el significado y tratamiento que tiene dicho tema en el plano social y contextual del entorno del sujeto creador. Es así que, a través de la obra, se establece una proyección o extensión del yo, con sus preocupaciones o intereses, en un ámbito más social. Ese salto de lo personal a lo social, que permite ver desde otro ángulo las propias experiencias y vivencias, desde una perspectiva que trasciende lo social y lo cultural.

Es así que, surgen necesidades de reconocimiento, de valoración, de apropiación y de transformación; se generan interacciones entre las esferas y mundos sociales y entre el autorreconocimiento. De manera que, la experiencia ocurre continua y permanentemente. Hace parte de las interacciones humanas y condicionan nuestra relación con el mundo. No es posible escapar a su influjo, ya que está implicada en el desarrollo mismo de la vida. Es una condición inevitable y está dada por el devenir.

Además, determinados aspectos y vivencias del mundo implican una interacción que motivan la experiencia a través de las emociones o ideas. La experiencia ocurre cuando lo que observamos, lo que pensamos, lo que deseamos o lo que nos impresiona deja una impronta en la memoria. De ahí que, la experiencia en este sentido vital se define por aquellas situaciones y episodios que espontáneamente llamamos “experiencias reales” y aquellas cosas que decidimos “recordar”.

Éstas pueden haber sido algo de gran importancia o pueden haber sido algo relativamente ligero o insignificante. En ambos casos, se conserva como un recuerdo perdurable o indeleble. De este modo, cuando tenemos una experiencia significativa no hay huecos, juntas mecánicas ni puntos muertos. Una experiencia significativa tiene una unidad y un reconocimiento que está dado precisamente por la impresión que causó. En tales experiencias cada parte sucesiva fluye libremente sin juntas ni vacíos.

En el campo del arte, una experiencia esta mediada por la materialidad y la construcción de signos o símbolos que poseen una intrínseca cualidad que sustituye o en las que se hacen reconocibles los rasgos más sobresalientes de esa experiencia. El arte recrea estos acontecimientos a partir de un proceso de traducción en el que las emociones o las vivencias se hacen visibles a través de los elementos que le constituyen.

En este proceso, nos dice Dewey, se producen pérdidas o ganancias con respecto a lo que se pretende presentar o representar. La obra se constituye en el vehículo que permite reconstruir la experiencia, ésta le propicia una carga estética. Cada experiencia, de poca o mucha importancia, empieza con una impulsión, o más bien como una impulsión.

La palabra impulsión, asevera o designa un movimiento interno. No hay impulsión sin excitación, sin perturbación. Sin una agitación interna.

Así, la experiencia estética, que necesariamente tiene la cualidad de consumada, interviene tanto un elemento asociado a la creación (del que participan tanto el artista como el espectador) como otro, perceptivo (del que también participan tanto el artista como el espectador).

La cualidad consumatoria es imprescindible para el surgimiento de una experiencia estética, son necesarios contextos económicos, sociales y políticos que hagan posible su desarrollo genuino.

La experiencia artística es un modo de percibir propio de los seres humanos, o si se quiere, de interpretar los fenómenos que nos rodean, de adquirir conocimiento y de vincular percepción con emoción.

La experiencia imaginativa, se pregunta Dewey, ¿de dónde viene la obra de arte? De una pulsión generada por una idea y por la imaginación que es un bien intangible que hace tangible dicha pulsión en la obra.

En la experiencia se encuentra un componente que la constituye: la sensibilidad, la cual hace posible el reconocimiento de las cosas y los hechos, e interviene en la manera de asumirlos.

Capítulo 3.

Método de subjetivación- objetivación en los procesos de creación



[...] LAS OBRAS YA NO TIENEN COMO META FORMAR REALIDADES IMAGINARIAS O UTÓPICAS, SINO CONSTITUIR MODOS DE EXISTENCIA O MODELOS DE ACCIÓN DENTRO DE LO REAL YA EXISTENTE, CUALQUIERA QUE FUERA LA ESCALA ELEGIDA POR EL ARTISTA.

NICOLAS BOURRIAUD

Para el desarrollo de la presente investigación-creación, se ha abordado una metodología desde un enfoque hermenéutico y fenomenológico experimentales. Hermenéutico porque lo que se pretende es interpretar el contexto histórico y el posible significado del porqué se produce el hecho violento. En palabras de Arráez, Calles y Moreno: “Esto implica la posibilidad de interpretar, detectar nuevas direcciones y extraer conclusiones en horizontes de comprensión más amplios.” (2006, p. 171). Es decir, este enfoque permite, para el presente análisis, plantear las condiciones en las que se produce el fenómeno de la violencia y establecer a su vez las rutas interpretativas para su dilucidación y comprensión.

Enfoque fenomenológico porque se busca comprender la complejidad de la realidad histórica de la violencia y poner en consideración las variables de las acciones de los actores involucrados, además de los hechos que la produjeron y sus implicaciones socioculturales.

Así, tal y como lo expresan Delgado y Velázquez: “La fenomenología surge para describir e interpretar la realidad humana; esta emerge como un nuevo método de investigación para una crítica abierta y profunda al paradigma positivista.” (2022, p. 7)

Y, por último, un componente experimental, porque, en palabras de Efraín Ortuño:

El arte experimental es la respuesta a la necesidad de un arte revolucionario en el verdadero sentido ya que trata de romper su nexo con los discursos de poder y lo libera convirtiéndolo sobre todo en una experiencia de dinámica social creativa, haciendo énfasis en la experiencia estética y no así en el «objeto» [...]. (1998, párr. 7)

La siguiente es la ruta metodológica planteada en la presente investigación-creación[18]:

Método



Metodología

Medio utilizado para llegar a un fin.

Conjunto de procedimientos organizados y estructurados que permiten alcanzar un objetivo.

Figura 70. Diapositiva sobre método y metodología (2021). Archivo del autor.

Técnicas



Herramientas

Conjunto de procedimientos que desarrollan una destreza o habilidad y que se adquiere a través de la práctica.

Conjunto de recursos o instrumentos que se requieren para desarrollar un trabajo determinado.

Figura 71. Diapositiva sobre técnicas y herramientas (2021). Archivo del autor.

Práctica



Experiencia



Experticia

Desarrollo de una habilidad o destreza a través de la práctica en un área específica en el que se requiere o se precisa comprender y asimilar ciertos procedimientos a partir de unos medios materiales y modos de apropiación que logran a través de la experiencia un resultado determinado, y cuya sucesiva experimentación alcanza un alto nivel de comprensión y competencia.

Figura 72. Diapositiva sobre práctica, experiencia y experticia (2021). Archivo del autor.

Metodología

1. Estado del arte (antecedentes)
2. Ruta o selección específica
3. Síntesis y análisis conceptual
4. Método, técnica o procedimiento (estudio de materiales)
5. Intención o búsqueda
6. Proceso de creación (elaboración)
7. Marco expositivo

**Contenido
Contexto**

**Desarrollo
práctico**

Figura 73. Diapositiva sobre metodología (2021). Archivo del autor.

**¿Cómo abordar un
proceso de creación?**

Una posible vía

1. Dimensión formal

2. Dimensión conceptual

3. Dimensión práctica

**Forma y
contenido**

Figura 74. Diapositiva una posible vía (2021). Archivo del autor.

Proceso de creación

**Proceso creativo que
consiste en representar
una idea, un concepto o
un asunto a través de un
elemento material**

1. Arqueologías personales
(Del interior al exterior)

**Análisis o reflexión
que parte de la
realidad o experiencia
interna individual**

2. Revisiones culturales
(Del exterior al interior)

**Análisis o reflexión
que parte de la
realidad o experiencia
externa colectiva**

Figura 75. Diapositiva sobre el proceso de creación (2021). Archivo del autor.

Proceso creativo que consiste en representar una idea, un concepto o un asunto a través de un elemento material

1. Arqueologías personales (Del interior al exterior)

Autorreferencial
Indaga por el sujeto como objeto de estudio
Desde los recuerdos
Desde la experiencia individual
Vivencias personales

2. Revisiones culturales (Del exterior al interior)

Solo referencial
Indaga por los sujetos
Desde la memoria colectiva
Vivencias culturales

Figura 76. Diapositiva sobre el proceso creativo (2021). Archivo del autor.

Pensar en los conceptos en los que se basa el proceso de creación (técnicos o conceptuales)

1. ¿Cómo se relacionan claramente con su proceso?

A partir de:
Recuerdos
Hitos personales
Vestigios
Huellas
Vivencias
Experiencias

2. El proceso de creación surge a partir de las arqueologías personales o las revisiones culturales

A partir de:
Reflexiones
Análisis
Investigación
Desde lo político, social, ideológico, etc.

Figura 77. Diapositiva sobre los conceptos (2021). Archivo del autor

Pensar en los conceptos en los que se basa el proceso de creación (técnicos o conceptuales)

1. Desde su propia experiencia

Recuerdos
Hitos personales
Vestigios
Huellas
Vivencias
Experiencias

2. Desde el estudio cultural

Reflexiones
Análisis
Investigación
Desde lo político, social, ideológico, etc.

Figura 78. Diapositiva sobre los conceptos (2021). Archivo del autor

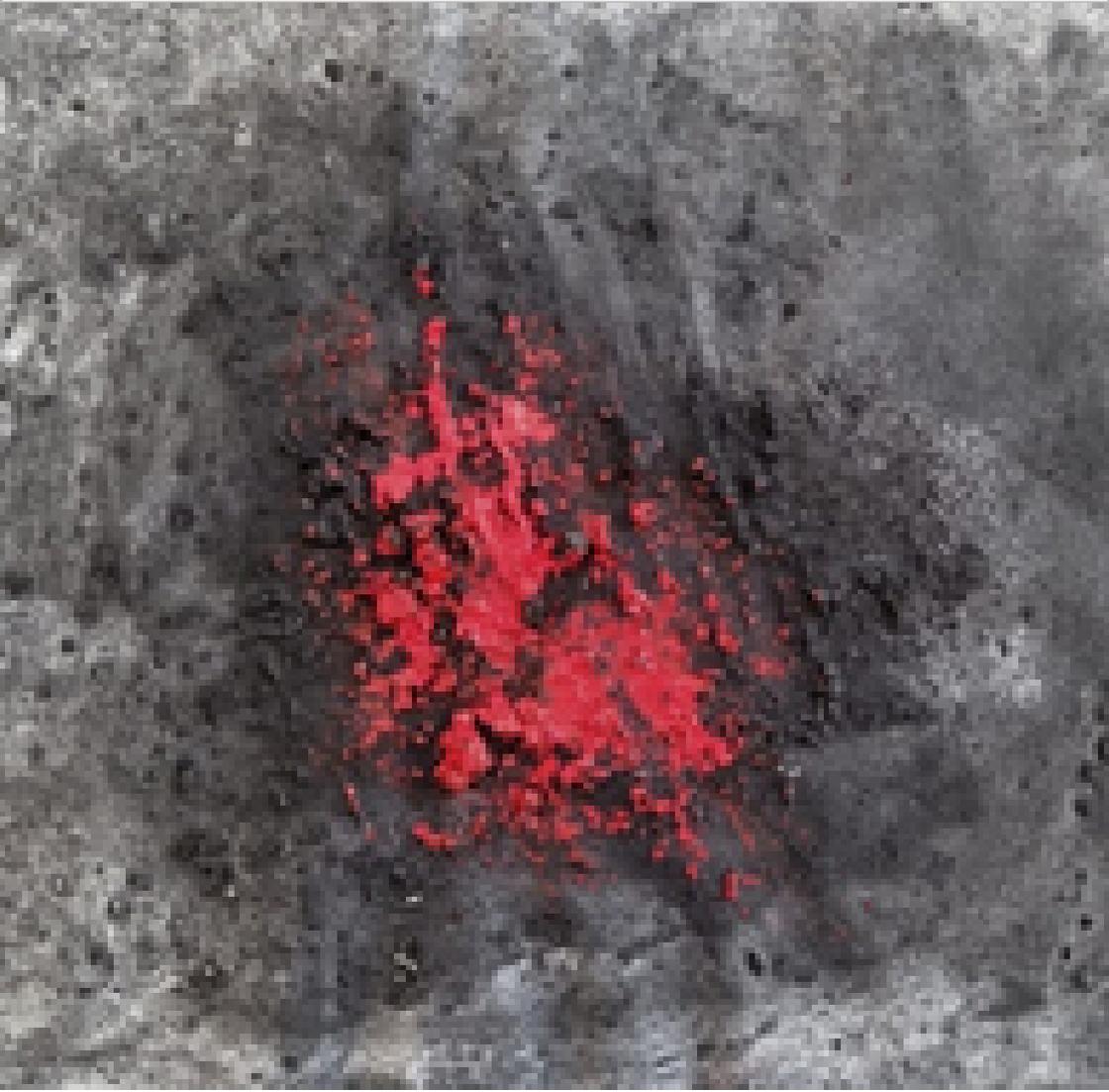
Pensar en las posibles rutas en los que se pueda desarrollar el proceso de creación

Analizar los materiales o medios que permitan llevarlas a cabo

**Punto de vista técnico o procedimental
Factibilidad técnica**

Principio especulativo que se va transformando para consolidarse a través de la experiencia reflexiva y práctica.

FFigura 79. Diapositiva sobre los conceptos (2021). Archivo del autor



CAPÍTULO 4.



**REFERENTES
ARTÍSTICOS**

En la época de las Vanguardias Artísticas se generaron y configuraron metodologías personales en las que se instaura una reflexión desde el hacer, es decir, desde la práctica. En cuanto al punto de vista del material, el arte se construye a partir de cualquier elemento. De modo que, se realiza una apropiación de componentes extraídos de diversas realidades sígnicas. Se recurre al uso de lo cotidiano como un mecanismo de producción en el que el arte se entiende como una práctica experimental. Se crea una disconformidad con la realidad del pasado lo que produce una ruptura mediada por la experimentación, la libertad de expresión y la provocación. Se desarrolla una absoluta libertad de expresión, lo que significa libertad de pensamiento y libertad creativa. Se permitió la colaboración entre diferentes disciplinas artísticas en buscar de originalidad e innovación. La época contemporánea, comprende un conjunto muy heterogéneo de prácticas artísticas, en las que establece una ruptura con los modelos tradicionales para instaurar un nuevo carácter más crítico y experimental.

Las prácticas van más allá de la temporalidad y están firmemente unidas a conceptos y contextos a partir del entorno en el que están inmersas. Las producciones artísticas surgen como una reacción a la situación y el contexto histórico social en el que está el artista. Se evidencia una fuerte ruptura en la unidad artística.

A partir de estas dos miradas, se abordan a continuación algunas obras artísticas que contextualizan la indagación plástica del presente trabajo:

María Elvira Escallón Vélez realiza una intervención en el Hospital San Juan de Dios, en Bogotá, cuando se halla en pleno desmantelamiento como consecuencia de la Ley 100 de 1993. Su propuesta invita a reflexionar sobre las políticas de gobierno y el estado de la salud en general en Colombia, el cual ha producido, por su ineficacia, bastantes víctimas derivadas de la corrupción y la salud vista como negocio. Entrelíneas se puede observar como la violencia no se ejerce solamente desde el poder directo y rampante, sino que se experimenta desde las decisiones que ponen en riesgo el bienestar de las personas.

Figura 80.



En su trabajo Carlos Castro Arias, recontextualiza datos históricos y los sitúa en el ámbito colombiano de una manera simbólica desde una marcada crítica política y social. La marginalidad y otras realidades, que devienen en violencia, se enfrentan a relatos históricamente reconocidos.

*En estado de coma. Serie Extracciones. María Elvira Escallón (2007).
Instalación sobre hierro esmaltado. Mobiliario de hospital modificado.
Dimensiones Variables*

Figura 81.



En su propuesta, Santiago Vélez aborda el asunto del territorio, desde allí plantea las problemáticas asociadas a su explotación y sobreproducción, lo que deriva en el deterioro de la relación hombre-naturaleza y las interacciones sociales y culturales. La violencia, resultado de esas interacciones, se configura en forma de vida marginales y extremas. El agua, presente en su obra, es un elemento vital que se convierte en el centro del conflicto debido a su importancia. Las acciones humanas provocan su contaminación lo que resulta en un detrimento ambiental.

. *Imperio*. Carlos Castro Arias (2007).

Perro callejero disecado, esculturas y base en bronce.

<https://artextum.net/2012/11/29/carlos-castro-arias/>

Figura 82.



La obra de Pablo Mora se entiende como una superposición de olvidos archivados, provocados por las estratagemas institucionales para desconocer la violencia latente del acto. Su propuesta nos remite a la burocracia que empapela los asuntos más relevantes y que se acumulan en el maremágnum de los acontecimientos, lo que perturba su memoria y recordación.

Barequear. Serie Extracciones. Santiago Vélez (2015).

Instalación. Bateas de madera, arena, motor y agua.
<https://www.lokkus.com/santiago-velez>

Figura 83.



Rosemberg Sandoval en *Mugre* de 1999, es una acción en la que el artista transita por las calles con un indigente al hombro hasta una de las salas del Museo de Arte Moderno, para luego dejar huella de esa corporalidad sobre la pared y “restregarlo” sobre un panel blanco como un trapo sucio o un elemento de desecho. Acto de violentar el espacio al hacer visible lo que pasa desapercibido.

Gabinete. Pablos Mora (2013).

Instalación. <https://pablomora.co/22-de-octubre/>

Figura 84



Erika Diettes en su obra *Sudarios* plasma el dolor de un grupo de mujeres víctimas del conflicto armado en Colombia. Las telas que nos recuerdan el sudario de Cristo, establecen una relación con esta reliquia en la manera que registra el dolor de la víctima de una injusticia. Las imágenes nos remiten al dolor de la pérdida de sus seres queridos, ya que las mujeres han sido retratadas en el momento de mayor intensidad cuando narraban los hechos.

Colcha de mugre. Rosenberg Sandoval (2013).

Performance. Espacio interior de la Galería Casas - Riegner, cubierto con costales plásticos impregnados de sudor y tierra, Recogidos en la plaza de mercado Santa Helena de Cali. <https://traficovisual.com/2017/04/03/el-cuerpo-de-la-representacion-a-la-accion-por-felix-suazo/>

Figura 85.

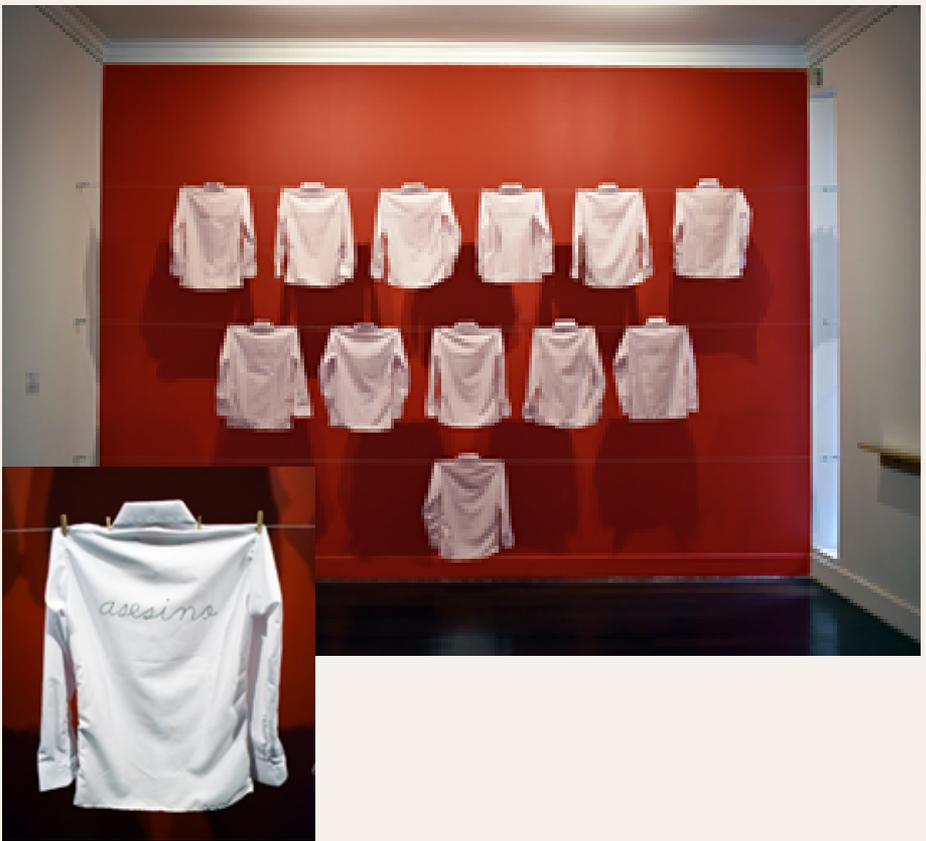


Rosemberg Sandoval, en *Aprendices de chicos malos*, nos remite al oficio que asumen muchos jóvenes consecuencia de su marginalidad social y falta de oportunidades, los cuales perpetúan el terror y la violencia en nuestro país.

Sudarios. Erika Diettes (2011-2015).

<https://www.descubrirelarte.es/2015/02/25/erika-diettes-culto-a-la-memoria.html>

Figura 86.



Beatriz González afirma que la obra de arte sirve como una reflexión histórica y que la memoria está escondida en los archivos. Su obra *Auras anónimas* es una intervención en los columbarios del cementerio central de Bogotá. La artista cubrió 8957 nichos con la silueta de hombres cargando cadáveres. La representación de las víctimas de la guerra en nuestro país que se convierten en hechos cotidianos y reiterativos en la prensa nacional.

Aprendices de chicos malos. Rosenberg Sandoval (2019).

<https://www.semana.com/arte/articulo/un-dia-despues-una-exposicion-para-reflexionar-criticamente-sobre-la-colombia-de-hoy/78003/>

Figura 87.



Gabriel Posada y Yorlady Ruiz, autores de *Magdalenas por el Cauca*, nos remiten al nombre de María Magdalena en un acto de representar el dolor, la desesperación y el olvido ocasionados por la crueldad del hombre, e impregnados en el imaginario de la región. Este ritual en busca acompañar a las víctimas en su Peregrinación por el río Cauca y como un homenaje a los desaparecidos durante la ola de violencia y masacres en Colombia.

Auras anónimas. Beatriz González (2007-2009).

<https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/auras-anonimas/>

Figura 88.



Juan Manuel Echavarría, realiza su propuesta desde la cartografía de la violencia. Por eso ha recorrido las zonas afectadas por la guerra; en esos lugares ha registrado historias de los sobrevivientes de ese horror y, de esta forma, actuar en contra de ella. Los sitios se convierten en una suerte de lugares de la memoria la violencia. Por eso, en Silencios de 2010 se representan las escuelas rurales que fueron abandonadas como un recordatorio de las verdaderas consecuencias de la violencia.

Magdalenas por el Cauca. Gabriel Posada y Yorlady Ruiz (2008-2016). Titular de prensa del periódico La Tarde

Figura 90.



Doris Salcedo, en su contra-monumento *Acción de Duelo de 2007*, crea una relación afectiva con el espectador para hacerle sentir el impacto de la violencia. De esta forma esa experiencia dolorosa permanece latente en el observador, quien participa en el ritual simbólico sobre la memoria de la víctima.

Silencios. Juan Manuel Echavarría (2010).

<https://www.uexternado.edu.co/amaranto-museo-virtual/el-museo/silencio-con-rayo/>

Figura 91.



Doris Salcedo, en su contra-monumento *Acción de Duelo* de 2007, crea una relación afectiva con el espectador para hacerle sentir el impacto de la violencia. De esta forma esa experiencia dolorosa permanece latente en el observador, quien participa en el ritual simbólico sobre la memoria de la víctima.

Acción de Duelo. Doris Salcedo (2007).

https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/accion_de_duelo/

Figura 92.



José Alejandro Restrepo en *Musa paradisiaca*, expone las masacres perpetuadas en las zonas bananeras del país durante el siglo XX, derivadas de la guerra sucia de las multinacionales en Colombia. Asimismo, muestra una serie de imágenes de las masacres realizadas por grupos paramilitares y guerrilleros en zonas bananeras y que fueron registradas por varios noticieros nacionales.

Zona de poder. Miguel Ángel Rojas (2021).

<https://artishockrevista.com/2021/05/20/miguel-angel-rojas-regreso-a-la-maloca/>

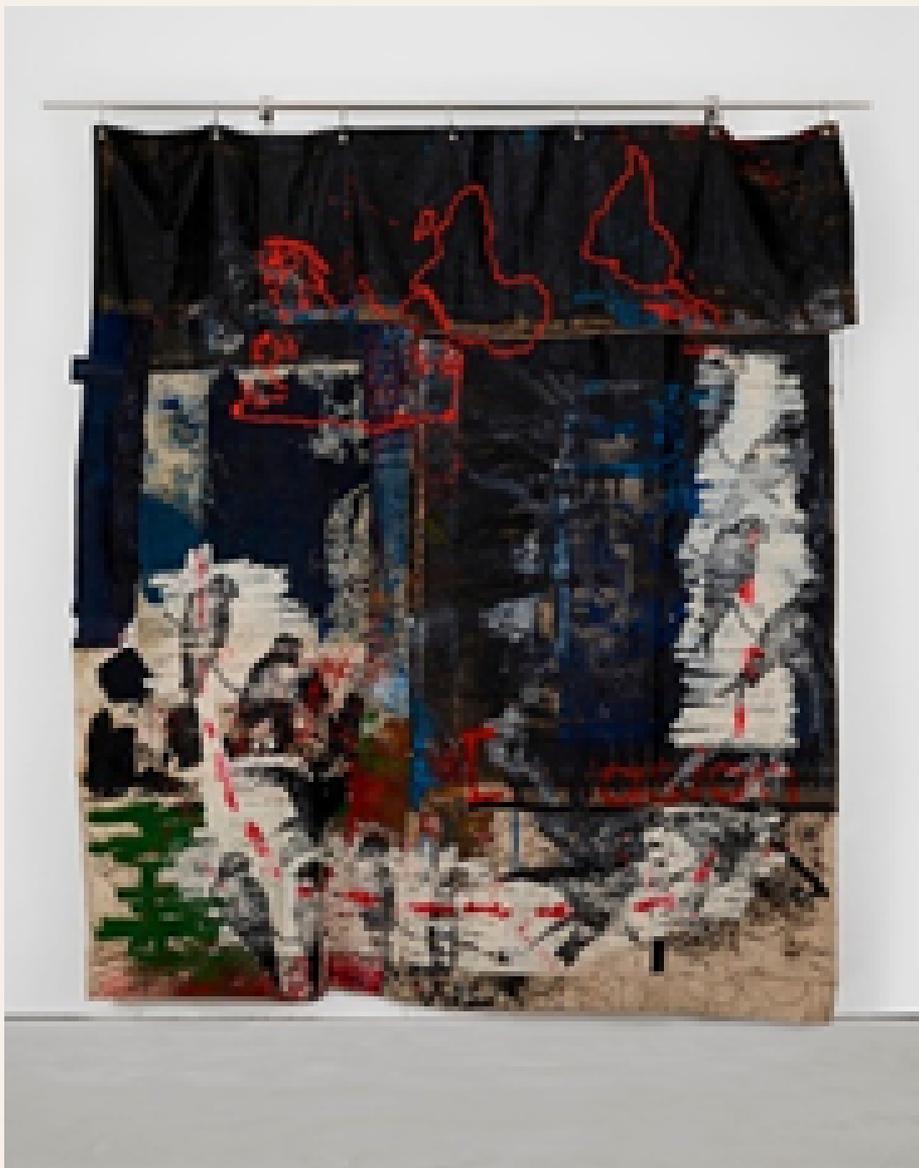
Figura 93.



Óscar Murillo en su obra *Violencia y amnesia*, trata de simbolizar un nicho de polvo, mugre y polución. En sus pinturas prevalece un residuo físico de performance en ellas. Por eso recorta el lienzo en diferentes secciones para trabajar en ellos individualmente, doblarlos y simplemente dejarlos ahí por meses. Una manera de madurar la obra a través del tiempo. Luego, con esos trozos de tela pintados y manchados, los agrega por secciones y después traza sobre ellos para resignificarlos. El resultado, trozos inconexos que hablan del territorio y que solo se relacionan entre sí gracias al tema de la violencia.

Figura 93. Musa paradisiaca. José Alejandro Restrepo (1996-2016).
<https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/musa-paradisiaca/>

Figura 94.



. *Violent Amnesia*. Óscar Murillo (2019).
<https://www.studiointernational.com/index.php/oscar-murillo-violent-amnesia-review-kettles-yard-cambridge>

Capítulo 5

DE LA IDEACIÓN ESTÉTICA A LA CREACIÓN PLÁSTICA



Figura 95. Proceso de taller. Archivo del autor (2017).

La contemporaneidad tiene más que ver con una condición que con una definición. No se trata de ordenar síntomas ni de establecer entre ellos jerarquías. Se trata de seguir las mutaciones que en el arte contemporáneo nos permiten entender mejor y sentir la complejidad del tiempo en el que estamos inmersos.

CAE
CAE ETERNAMENTE
CAE A1 FONDO DEL INFINITO
CAE A1 FONDO DEL TIEMPO
CAE AL FONDO DE TI MISMO
CAE LO MÁS BAJO QUE SE PUEDA
CAE SIN VÉRTIGO

A TRAVÉS DE TODOS LOS ESPACIOS Y TODAS LAS EDADES
A TRAVÉS DE TODAS LAS ALMAS DE TODOS LOS ANHELOS Y
TODOS LOS NAUFRAGIOS

CAE Y QUEMA A1 PASAR LOS ASTROS Y LOS MARES
QUEMA LOS OJOS QUE TE MIRAN Y LOS CORAZONES QUE TE
AGUARDAN

QUEMA EL VIENTO CON TU VOZ
EL VIENTO QUE SE ENREDA EN TU VOZ
Y LA NOCHE QUE TIENE FRIO EN SU GRUTA DE HUESOS

CAE EN INFANCIA
CAE EN VEJEZ
CAE EN LÁGRIMAS
CAE EN RISAS
CAE EN MÚSICA SOBRE EL UNIVERSO
CAE DE TU CABEZA A TUS PIES
CAE DE TUS PIES A TU CABEZA
CAE DEL MAR A LA FUENTE
CAE A1 ÚLTIMO ABISMO DE SILENCIO
COMO EL BARCO QUE SE HUNDE APAGANDO SUS LUCES

VICENTE HUIDOBRO [19]

LA CAÍDA DEL ARTISTA
(VIAJE SIN REGRESO)

TODO ARTISTA TIENE NOSTALGIA DE COLONIZADOR.
HAY EN CADA UNO DE NOSOTROS COMO UNA ESPECIE
DE TRIÁNGULO DE LAS BERMUDAS, EN EL QUE UN DÍA
CAEN MUCHAS DE NUESTRAS COSAS Y SE NOS PIERDEN PARA
SIEMPRE.

NO ENCUENTRO NADA DE VALIOSO EN EL HECHO
DE QUE ALGUNA VEZ LO HAYAMOS TENIDO.

(AL FONDO DEL MAR, QUIZÁS SEA POSIBLE LLEGAR,
PERO NUNCA VOLVER).

BIENVENIDO EL INTENTO FALLIDO;
BIENVENIDO EL CAMINO QUE NO CONDUCE A NINGUNA
PARTE.

PERO NO ME QUITEN LA DICHA DE REGRESAR,
A DONDE ANTES HABÍA LLEGADO.

AY! DE LOS ARQUEROS QUE SE HAN CONVERTIDO EN SU
PROPIA FLECHA.

PUES HAN DE SABER QUE SIEMPRE HAY UNA PARTE DE
UNO MISMO
QUE SE QUEDA
Y OBSTINADAMENTE REHÚSA VOLVER.

MARIO ARMANDO VALENCIA [20]

EL VÉRTIGO Y LA CAÍDA LIBRE

Vicente Huidobro en *Arltazor* o el viaje en paracaídas (1931) nos alienta a caer infinitamente. Mario Armando Valencia, a su vez, nos exhorta a caer sin resistencia en sus *Pequeñas historias acerca de la caída libre (Poesía límite)* (1997). Ambos nos invitan a experimentar el vértigo.

El artista, desde este punto de vista, es una suerte de trapeceista que tiene por delante suyo un abismo. La otra orilla le aguarda en silencio. Por eso toma la decisión de lanzarse al vacío. Comprende que es un acto inevitable si desea sumergirse en lo insondable. Advierte que para lograrlo es necesario el riesgo. Ahí radica la importancia de su determinación.

Solo lleva consigo su incertidumbre. La caída libre está a sus pies. Es el vértigo quien le señala la profundidad del abismo. Durante ese tránsito, el artista-equilibrista no sabe que le aguarda del otro lado, pero reconoce que ese devenir construye su camino. Por eso, para él, importa más el trayecto, importa más el recorrido. Sabe que en medio de ese transitar, sus fragilidades se transformarán en fortalezas.

Finalmente, del otro lado, observa lo que ha dejado atrás. Desde ahí, la distancia se ve de otra manera. Le es familiar, le ha conquistado. Es un triunfo cargado de equívocos y desaciertos, pero que, al evocarlos, reconoce en ellos la entereza que los ha convertido en habilidades y certezas. Tal y como lo expresa acertadamente Karen Bernal (2021)[1]: “el trapecio involucra poner el cuerpo en suspensión, en un riesgo controlable que obliga a habitar el momento presente y desarrollar la conciencia en varias dimensiones [...]”

Así, nos hemos sumergido en la caída libre.

s-que-un-aparato-acrobatico/



Figura 96. Trapeze artists in circus. Calvert Litho. Co. (1890)

https://es.wikipedia.org/wiki/Trapeceista#/media/Archivo:Trapeze_Artists_in_Circus.jpg

Mis antecedentes

Pintura y reflexión: Revisiones Políticas. Período 2003-2007.



Figura 97. El Último estandarte. Archivo del autor (2007).[1]

Descubrí que la acción de contemplar es un acto silencioso. Por eso mis pinturas, en este período, están cargadas de grandes silencios. Esos silencios se rompen cuando aparecen sobre el paisaje formas reconocibles cargadas de significado, elementos que emergen como puestos allí, casi arbitrarios y que manifiestan otra realidad, ya no contemplativa sino reflexiva, cuyo interés es denunciar un asunto en particular, formas que develan el caos existente detrás de ese paisaje contemplado.



Figura 98. Territorio despejado no comprometido. Archivo del autor (2007).

La pintura oculta bajo el paisaje idílico, un trasfondo diferente; bajo ese encantamiento simbólico se esconde una realidad más cruda y violenta, una especie de tranquilidad violentada por la realidad que vivimos a diario; es decir, la pintura-paisaje que no es más que nuestro paisaje actual cotidiano

Al tomar distancia, contemplamos en la superficie del paisaje las formas que nos invitan a la tranquilidad y el sosiego. Superada esta primera impresión, advertimos que detrás de esa aparente calma se ocultan las más feroces atrocidades, que ante nuestros ojos se esconden las más crueles realidades, en la verdadera naturaleza del paisaje el monstruo de la humanidad se ha convertido en guerra.



Figura 99. El valle de las ilusiones perdidas. Archivo del autor (2007)

Comprendí que el paisaje ocultaba tras de sí la violencia, el desplazamiento, las masacres, el sometimiento, la explotación de los recursos y, en general, los años de conflicto en nuestro país. Por eso, mis pinturas, en ese período, están cargadas de títulos y conceptos que sugieren, que comunican o que pretenden ser una reflexión, una denuncia, una evidencia de lo que sucede en la realidad colombiana.

Hacia una pintura de intención. Período 2008-2014.

Posteriormente, me alejé de esta manera de abordar la pintura. El proceso pictórico se llenó de caos, de sombras, de manchas, de oscuridad, de indeterminación. Me alejé de ese acto contemplativo para darle paso a lo caótico, a lo instintivo, a lo pulsional. A partir del concepto de palimpsesto, la gestualidad empezó a obedecer a tensiones más inciertas, más abstractas, pero de igual manera más sugerentes. Esto me permitió darle mayor presencia y mayor intencionalidad al material, a la forma, a la mancha, es decir, a la expresión. Así, la pintura obedece a esa pretensión que le permite convertir el impulso de lo gestual en estructuras formales cargadas de sentido expresivo.



Figura 100. Monumento a las almas áureo-argentadas. Archivo del autor (2012).



Figura 101. Los simpatizantes tras un necio. Archivo del autor (2012).



Figura 102. Sobre la sombra de la penumbra. Archivo del autor (2012).

Figura 103. Fuegos artificiales sobre las montañas de sangre. Archivo del autor (2012).



Figura 104. El desvanecimiento de la naturaleza. Archivo del autor (2012).

Proyecto Diálogos y controversias entre dibujo, pintura y objeto. Período 2016-2017.

Las obras desarrolladas durante este período incorporan en la superficie las cualidades heterogéneas y expresivas de diversas técnicas pictóricas, cuyo gesto energético y vital se constituyen en elementos formales visibles, en un intento por develar los vestigios y huellas que traducen el acto violento, a partir de la relación de las tonalidades terrosas y grisáceas, contrastantes con el blanco y el negro; es decir, se transita de la representación figurativa, en la que se ilustraba la violencia, al gesto violento como mecanismo de traducción directo y expresivo.



Figura 105. Pintura 22.
Archivo del autor
(2016).



Figura 106. Pintura 26.
Archivo del autor
(2016).



Figura 107. Pintura Nueve. Archivo del autor (2017).



Figura 108. Pintura Once. Archivo del autor (2017).



*Figura 109. Pintura
Trece. Archivo del autor
(2017).*



*Figura 110. Pintura
Ocho. Archivo del autor
(2017).*

Taller de Obra I. Maestría en Artes. 2017. Dirigido por el Maestro Álvaro Ricardo Herrera [23].

Durante este proceso se realizaron procesos teórico-prácticos encaminados a desarrollar la obra a partir de las indagaciones personales y la experimentación con metodologías pictóricas basadas en la superposición de planos, la tachadura como gesto, al igual que, el rallar la superficie para desgastarla o develar lo que había ayudado a constituir la. Las siguientes son las imágenes del proceso plástico realizado durante el taller:



Figura 112. Pintura 5. Archivo del autor (2017).



Figura 111. Pintura 4. Archivo del autor (2017).



Figura 113. Pintura 9. Archivo del autor (2017).



Figura 114. Pintura 16. Archivo del autor (2017).



Figura 115. Pintura 20. Archivo del autor (2017).

Taller de Obra II. Maestría en Artes. 2018. Dirigido por el Maestro Jorge Hernán Lagos [24]

El objetivo principal de este taller fue la de consolidar los procesos iniciados en el Taller de Obra I. Por lo tanto, se realizó un seguimiento a los referentes tanto artísticos como conceptuales de la investigación-creación. Sin embargo, se le brindó un énfasis al estudio de los materiales y a la elaboración de la obra. Las imágenes que se muestran a continuación corresponden a los ejercicios de bitácora:

Como resultado, se realizó una exposición colectiva que integraba los resultados, tanto teóricos como plásticos, de ambos talleres. Y se concibió como un primer acercamiento a los resultados plásticos de la presente investigación-creación. La exposición se llevó a cabo en la Torre de Estancias de la Universidad Nacional, sede Manizales. Aquí se relaciona la postal elaborada para la muestra:





Segunda Exposición
Taller de Obra
MAESTRÍA EN ARTES

Facultad de Artes y Humanidades
Universidad de Caldas
Manizales

Inauguración
1 de Junio 2018
6:00 p.m.
Torre de Estancias
Universidad Nacional de Colombia
Sede Manizales



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA



ma



Estas tres propuestas artísticas, dan cuenta del espacio académico donde la discusión, la crítica, los procesos de creación, son resultado de los Seminarios de Arte y los Talleres de Obra planteados en la Maestría en Artes.

Nos enfrentamos a un escenario donde la creación que plantea cada artista en esta exposición, son consecuencia de sus conceptos, de la exploración, de escenas latentes, que se construyen desde lo histórico, lo cultural y lo social.

Mario Ojeda describe que la arquitectura puede generar construcciones a la manera del lugar, donde los materiales son un papel importante para crear volúmenes y dar la temporalidad a su contexto. Para Mauricio Chica, la fotografía es el soporte de su creación en el cual propone escenarios contruidos a partir de su trabajo de campo, para posteriormente manipular sus fotografías en el laboratorio con el fin de crear conciencia en el espectador. Carlos Fierro, asume su creación desde un pensamiento perceptible, basado en los acontecimientos hostiles de nuestro país, que se deducen en imágenes gestuales, abstractas y consecutivamente expresadas en la pintura.

Jorge Lagos
Director Maestría en Artes

Expositores

Carlos Fierro Quintero
Territorios de la desolación
Mixta sobre lienzo

Mario Andrés Ojeda Casanova
Capricho
Instalación arquitectónica

Jhon Mauricio Chica Martínez
Desencuentros
Fotografía análoga

Diseño: Elias Fierro

Proceso de creación final

Capítulo 6.



Figura 128. Proceso de bitácora. Archivo del autor (2022).

La estructura formal de un cuadro siempre está impregnada de las particularidades específicas de las ideas que tiene el artista sobre la realidad.

Rolf Wedewer

PROCESO DE BITÁCORA

LA ESTRUCTURA FORMAL DE UN
CUADRO SIEMPRE ESTÁ IMPREGNADA DE
LAS PARTICULARIDADES
ESPECÍFICAS DE LAS IDEAS QUE TIENE
EL ARTISTA SOBRE LA REALIDAD.

ROLF WEDEWER

El proceso de creación implica el estudio de los materiales, soportes y herramientas, que se relacionan con la dimensión formal de la pintura, de manera que, el resultado pictórico no surge de la acción del azar en sí mismo, sino que se estructura y establece a partir de las experiencias previas y la práctica con los materiales que se desarrollan en la bitácora o libreta trabajo. Allí se depositan las experimentaciones que permiten posteriormente realizar la acción pictórica que impregnan de gestualidad y expresividad el resultado final.

Se infiere el concepto de pintura a partir de la acción emergente del arte, desde la cual se materializa la gestualidad que muchas veces se halla permeada por lo incorpóreo y lo paradójico, y que encuentra en la dimensión formal de la práctica pictórica una relación de consubstancialidad.

Lo emergente es lo que se sucede en el instante, lo que se construye en la lógica del presente inmediato, es decir, es la capacidad de traducir las diferentes emociones o sensaciones que se experimentan en un momento dado. En la pintura emergente, se trata de una suerte de acción performática que configura el devenir formal surgido en la superficie del cuadro. Esto indica el nivel de complejidad y de concentración requerido para estructurar el acto pictórico.

En la pintura matérica, se observa la capacidad sígnica de los elementos que le constituyen desde su dimensión formal y su relación con la experiencia desde su configuración significativa. Esto es, por medio de la experimentación con los distintos materiales se alcanza un nivel de comprensión particular para cada elemento integrado al desarrollo mismo de la pintura.

Estos componentes se hacen visibles precisamente durante el abordaje de la bitácora, que conlleva a la experimentación matérica y gestual a partir de un proceso de selección, delimitación y simplificación, que, aunados a los elementos de residuo como el carbón, la ceniza, el periódico, entre otros, configuran un palimpsesto en el que la sucesión de capas simboliza el sustrato de la memoria en su estado más caótico.

Las siguientes imágenes corresponden al proceso de bitácora desarrollado para la exposición final de la maestría:



Figura 129. Proceso de bitácora. Archivo del autor (2022).



Figura 130. Proceso de bitácora. Archivo del autor (2022).



Figura 131. Proceso de bitácora. Archivo del autor (2022).



Figura 132. Proceso de bitácora. Archivo del autor (2022).



Figura 133. Proceso de bitácora. Archivo del autor (2022).



Figura 134. Proceso de bitácora. Archivo del autor (2022).

PROPUESTA DE CREACIÓN. LOS ELEMENTOS DE TRADUCCIÓN DE LA PINTURA



La naturaleza metafórica de la pintura se refiere a los elementos de traducción propios del proceso de creación, en tanto elementos formales, y, en un sentido reduccionista, son los que permiten la apropiación de sus significados constitutivos, no como conceptos definitivos, persistentes e irrefutables, sino como circunstancias eventuales producto del azar controlado, que devienen luego en señales, marcas o huellas a las que desde un principio se accede desde la experiencia.

La materialidad tanto perceptible como incorpórea de la pintura, establece una relación que entabla un diálogo con los elementos que le componen. Así, se entiende que la materialidad de la pintura posee un componente visual que es preciso y palpable, y otro, más profundo y abstracto, que es el componente simbólico, a través del cual establece una realidad más allá de esa fisicalidad, cuyo mecanismo de traducción, está mediado por la acción del acto emergente y la dimensión práctica que hace alusión a la experiencia.

Esa materialidad de la pintura y su alusión a la realidad plástica es el juego que ésta establece a partir de la reconfiguración que crea una imagen simbólica como lectura del mundo y, bajo esa mirada particular, propone otras maneras de abordar esa realidad, desde la cual instaura otras percepciones, otras sensaciones y otras impresiones que motivan variadas posibilidades para hacerle más comprensible. Esto es, en cierto sentido, la poética de la pintura.

En las siguientes imágenes se muestra el proceso constructivo las obras que hicieron parte de la exposición de Trabajo de Grado:



Figura 136. Proceso de obra. Archivo del autor (2022-2023).

Figura 137. Proceso de obra. Archivo del autor (2022-2023).



Figura 138. Proceso de obra. Archivo del autor (2022-2023).



Figura 139. Proceso de obra. Archivo del autor (2022-2023).

Figura 140 Proceso de obra. Archivo del autor (2022-2023).



Figura 141. Proceso de obra. Archivo del autor (2022-2023).



El resultado de este proceso fue la realización de la exposición de Trabajo de Grado denominada “Intersticios de la memoria” (actos de des-violencia), realizada el viernes 24 de febrero del año 2023, en la Sala de exposiciones del Fondo Cultural del Café, Sala Alterna del Museo de Arte de Caldas. Asimismo, se realizó la presentación formal del resultado de la propuesta de creación ante los jurados Sandra Milena Lince Salazar y Carlos Augusto Buriticá, y la correspondiente visita guiada de la exposición junto con los jurados. El siguiente es el texto de sala de la muestra:

Cada vez que se habla de violencia, se manifiesta nuevamente el desgastado juego de ambivalencias que la erigen. Por un lado, se blanden pasados y recientes resquemores, fruto de las repercusiones lastimeras que han provocado desgarramiento, crueldad y dolor, y que obstinadamente se han fijado en nuestra cotidianidad. Por otro lado, se atizan los fragores de la huella y el vestigio que socaban el actuar de las víctimas y les impide ser en sí mismos, y no les permite, además, corresponderse en equivalencia hacia los otros. De ahí que, se transfigura y se altera la consciencia individual, lo que afecta el tejido de lo que hemos sido, somos y seremos como sociedad.

Por consiguiente, las pinturas que aquí se exponen, no pretenden ser solamente un recordatorio de lo que ha representado la violencia para nuestra consciencia colectiva; sino que buscan propiciar el diálogo y el reconocimiento, dos modos de actuar desgastados, dado que han arrastrado tras de sí todo el peso de sus inminentes fracasos. No se trata, en ese sentido, de señalar simplemente, lo que se propone son pequeños espacios en los que la poética del arte trascienda estas vicisitudes y las transforme en una experiencia vital, en donde se entretujan la memoria y el olvido[25]. (Febrero, 2023)



Figura 142. Postal de invitación. Archivo del autor (2023).

Imágenes de las obras que hicieron parte de la exposición:

El arte parece hoy construir un horizonte más
adecuado a un universo fragmentado.
El más allá ya no se hace visible ni en el mar,
ni en las estrellas, sino en la obra de arte,
que es ventana, y es a la vez objeto de
revelación del horizonte.

Adolfo León Grisales



Figura 143. La esperanza desvanecida. Archivo del autor (2022-2023).



Figura 144. Lo que se oculta tras las espinas.
Archivo del autor (2022-2023).



FFigura 145. La oscuridad decayendo. Archivo del autor (2022-2023).



Figura 146. Tras las muertes venideras.
Archivo del autor (2022-2023).



Figura 147. El devenir de las sombras. Archivo del autor (2022-2023).



Figura 148. El rojo ya no está en las montañas.
Archivo del autor (2022-2023).



Figura 149. Inhumación I. Archivo del autor (2022-2023).



Figura 150. Inhumación II. Archivo del autor (2022-2023).



Figura 151. Inhumación Inmarcesible. Archivo del autor (2022-2023).

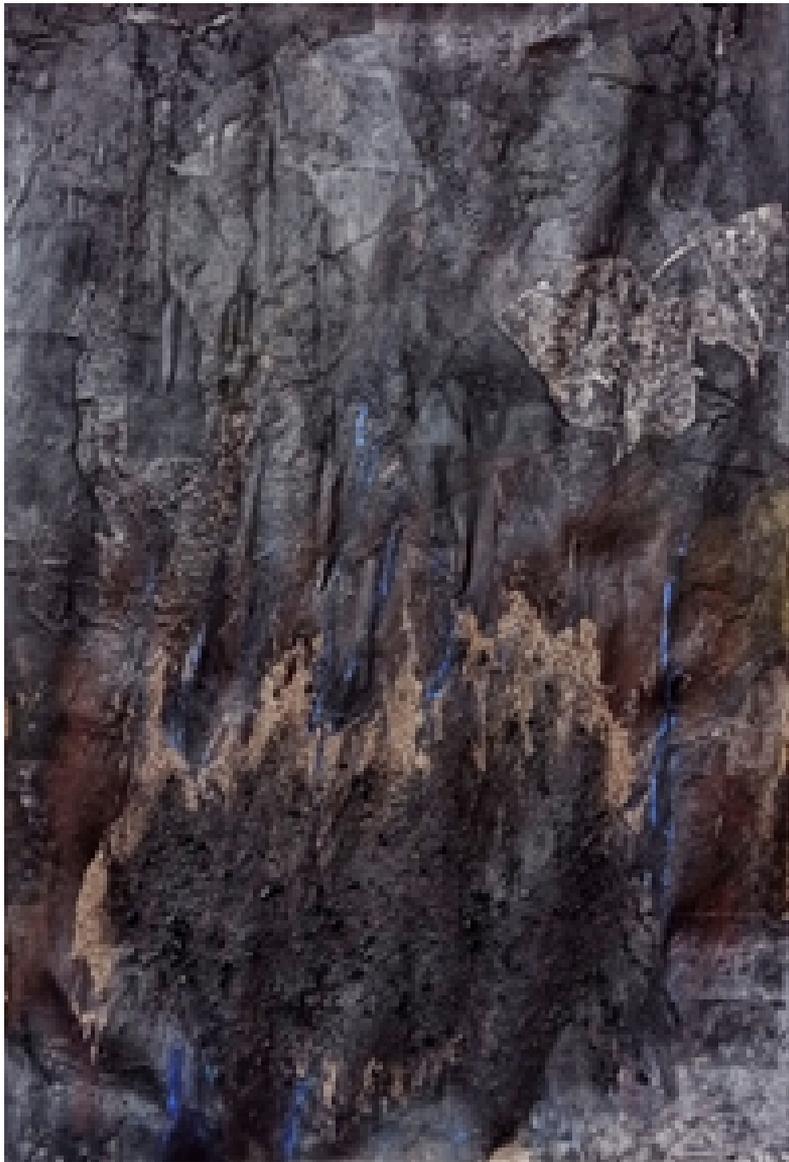


Figura 152. Las ruinas danzantes. Archivo del autor (2022-2023)



Figura 153. Resquicios de la nada. Archivo del autor (2022-2023).



Figura 154. El impacto del dolor. Archivo del autor (2022-2023).



Figura 155. Angustia insondable. Archivo del autor (2022-2023).

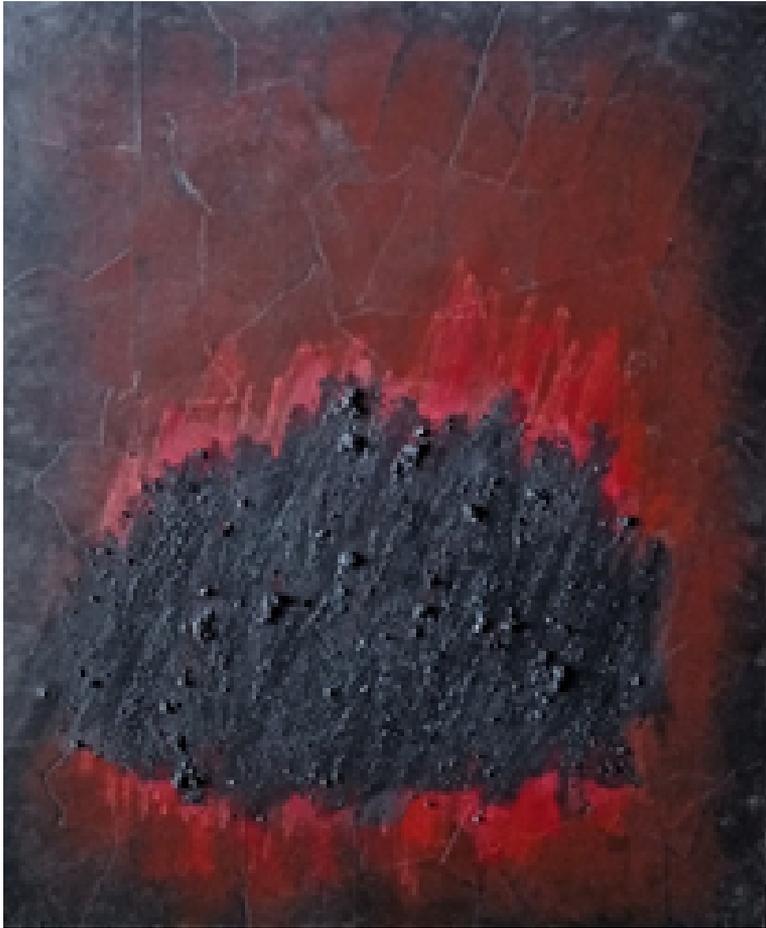


Figura 156. Embates inquietantes. Archivo del autor (2022-2023).



Figura 157. El ultimátum del olvido. Archivo del autor (2022-2023).

REGISTRO FOTOGRAFICO DE LA INAUGURACION



FIGURA 158. PRESENTACIÓN PROCESO DE CREACIÓN.
MAESTRÍA EN ARTES. ARCHIVO DEL AUTOR (2023).
FONDO CULTURAL DEL CAFÉ



Figura 159. Montaje. Sala de Exposiciones Fondo Cultural del Café. Archivo del autor (2023).

Figura 160. Montaje. Sala de Exposiciones Fondo Cultural del Café.
Archivo del autor (2023).



Figura 161. Visita guiada ante los jurados. Sala de Exposiciones Fondo Cultural del Café.
Archivo del autor (2023).





Figura 162. Visita guiada
ante los jurados. Sala de
Exposiciones Fondo
Cultural del Café.
Archivo del autor (2023).

A MANERA DE CONCLUSIÓN.

CAPÍTULO 7.

No todo dolor lastima

Cuando tienes el deseo
Aprendes a perdonar y a olvidar
Tienes que-
Coleccionar las piezas rotas y-
Con el corazón humilde
Levantarte del lugar donde te escondes
Si no supiera que voy a extrañar algo
Esto no me lastimaría más
Los errores enseñaron a construir la vida
Desde las cenizas que cayeron al suelo

Sin ningún dolor no sería lo mismo
Las experiencias me hicieron fuerte
No todo dolor lastima
Profundamente adentro
Cuando aprendes a decidir
No le temas al peligro
Sigue tu corazón hacia la luz
Vive tu sueño y respira

Cuando te escuches a ti mismo
No siempre esperes
Encontrar entendimiento
Lleva tiempo,
Puedes perder tu fe
Pero no temas en encontrar la solución

No era tan pesada mi carga
Que no hubiera tratado
De acarrear la tuya
¡Mi ardiente corazón- insoportable!
¡Mi mente optimista- colapsada!

Sin ningún dolor no sería lo mismo
Las experiencias me hicieron fuerte
No todo dolor lastima
Profundamente adentro
Cuando aprendes a decidir
No le temas al peligro
Sigue tu corazón hacia la luz
Vive tu sueño y respira

Debemos realizar un ejercicio de memoria en tanto que es fundamental reconocer, precisar y dimensionar los actos, las circunstancias y los hechos que produjeron la violencia en Colombia. Asimismo, debemos procurar un ejercicio de olvido, mientras se edifique en la certeza de la no repetición. Ahí será fundamental el papel del artista para entretelar un vínculo necesario entre los actores del conflicto, víctimas y victimarios, y centrarnos en construir mecanismos de reconciliación y reparación.

Ya que toda obra de arte es el resultado de un contexto determinado, no es posible desligar la realidad que este construye de las acciones de la vida misma. Debido a que la violencia se ha filtrado en nuestra cotidianidad hasta tal punto de anestesiar nuestra crítica y discernimiento, el artista es el llamado a remontar esa mirada por encima de ese acostumbramiento. Así, la violencia es abordada por el arte de muchas maneras con la intención de restablecer la condición de lo humano a través su mediación. Es decir, la función del artista es ser un artífice que intenta enfrentarnos a esa realidad para trascenderla.

De esta manera, los actos de des-violencia se refieren a la capacidad del artista de proponer rutas propositivas de transformación de la consciencia histórica sobre la violencia, al tiempo que se vuelve un garante en la creación de acciones que propenden por el entendimiento y la resolución del conflicto a través de las dinámicas de su didáctica reflexiva. Se trata entonces de un acto vinculante en donde la realidad experimentada se mezcla con la realidad simbolizada, para finalmente desmontar el conflicto que se alberga en nuestro quehacer cotidiano.

Referencias bibliográficas

- Arráez, M., Calles, J., Moreno, L. (2006). La Hermenéutica: una actividad interpretativa. *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, Vol. 7, núm. 2, (p.p. 171-181). Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Biblioteca Nacional de Colombia. La Violencia. <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/capitulo11.html>
- Bozal, V. (1993). *Historia del arte: Modernos y Postmodernos*. Gráficas Nilo.
- Calle, M. (2009). Textos, intertextos y contextos del arte contemporáneo. *Mediaciones Sociales*, No. 4 (p.p. 3-22).
- Calle, M. (2013). La investigación-creación en el contexto de las prácticas estético-artísticas contemporáneas. Desplazamientos disciplinares y desafíos institucionales. *Mediaciones Sociales*, No. 12 (p.p. 65-79).
- Danto, A. (1997). *Después del fin del arte*. Paidós.
- Debray, R. (1998). *Vida y muerte de la imagen: Historia de la mirada en Occidente*. Paidós.
- Delgado, A., Velázquez, D. (2022). Fenomenología y metodologías del arte, estudio de contraste. *Arte e Investigación* No. 22. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/148041/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Dewey, J. (1934). *El arte como experiencia*. Paidós.
- Fabri, S. (2020). Memoria. Palabras clave para el estudio de las fronteras (p.p. 445-458). Ciudad Autónoma de Buenos Aires. TeseoPress.
- Gamboa, A. (2017). Víctimas del arte. *Revista Reconocimientos a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia*. Versión No. 12 (p.p. 5-12). Universidad de los Andes.
- Giraldo, J. (2000). Caracterización del Actual Ciclo de Violencia en Colombia. <https://www.javiergiraldo.org/spip.php?article73>
- Giraldo, M. (2012). Registro de la memoria colectiva del conflicto armado en Colombia: un estado de la cuestión. *bid Textos universitarios de biblioteconomía i documentación*. No. 28. Universidad de Barcelona. <https://bid.ub.edu/28/pdf/giraldo2.pdf>
- Giunta, A. (2014). ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Fundación arteBA.

- Godfrey, T. (2010). La pintura hoy. Phaeton Press Limited.
- Gómez, J. J. (2002). Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo. Editorial Catedra.
- Gómez, J. J. (2002). Máquinas y estrategias del dibujo. Editorial Catedra.
- Grisales, A. (2002). El arte como horizonte. Editorial Universidad de Caldas.
- Huidobro, V. (1931). Altazor. Compañía Ibero Americana de Publicaciones S.A.
- Katya, M. (2006). Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I. Siglo Veintiuna Editores.
- Marchán, S. (1997). Del arte objetual al arte de concepto: Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”. Akal.
- Marín, J., Buriticá, E. (2020). Memoria de las víctimas en Colombia: por un nuevo concepto de justicia restaurativa. Revista Jurídicas, 17(2), (p.p. 126-145).
- Martínez, F. (2013). Las prácticas artísticas en la construcción de memoria sobre la violencia y el conflicto. Eleuthera, vol. 9 (p.p. 39-58).
- Mazuecos, B. (2017). Más allá del lienzo (y de la pintura): proyectos pictóricos en el campo expandido. Atrio No. 23 (p.p. 152-167).
- Michaud, Y. (2007). El arte en estado gaseoso: Ensayo sobre el triunfo de la estética. Fondo de cultura económica.
- Molina, C. (2014). Análisis crítico del tema de la violencia en La vorágine de José Eustasio Rivera. Civilizar 14 (27), (p.p. 203-21).
<http://www.scielo.org.co/pdf/ccso/v14n27/v14n27a14.pdf>
- Muñiz, L. (2016). El «lugar de enunciación»: sobre la realidad de la interpretación histórica. Euphyía, 10(18), (p.p. 9–30). <https://doi.org/10.33064/18euph1340>
- Museo de Arte Moderno de Bogotá. Arte y violencia en Colombia desde 1948. Editorial Norma.
- Ordóñez, L. (2013). El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano. Revista Nómadas No. 38, (p.p. 233-244). Universidad Central.
- Ortuño, E. (1998). Antecedentes y apuntes sobre el arte experimental. Revista Ciencia y Cultura [online]. No.4 (p.p.125-126).
http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33231998000200018&lng=es&nrm=iso
- Peláez, T. (coord.). (2014). Textos corporales de la crueldad: Memoria histórica y antropología forense. Centro nacional de memoria histórica. Imprenta nacional de Colombia.

Rancière, J. (2011). El Malestar en la estética. Capital Intelectual.

Roberto, G., Molinares, I. (2010). La violencia en Colombia. Una mirada particular para su comprensión de cómo percibimos la violencia social a gran escala y hacemos invisible la violencia no mediática. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-32612010000200007

Rodríguez, H. (s.f.). Elementos críticos para una nueva interpretación de la historia colombiana. Editorial Tupac-Amaru.

Rosalind, K. (2006). La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. Alianza Editorial.

Salabert, P. (1995). (D) efecto de la pintura. Anthropos.

Schuster, S. (safe). Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria. Universidad Católica de Eichstätt-Ingolstadt. https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%2037-38/Ensayos/7.REC_37-38_SvenSchuster.pdf

Shwabsky, B. (2002). Introducción al libro Vitamin P: New Perspectives in painting. PhaidonPress.

Silva, S. (2012). La violencia en Colombia: una perspectiva desde el arte. Revista Nodo, No. 13, Vol. 7 (p.p. 43-56).

Silva, S. (2016). La investigación-creación en el contexto de la formación doctoral en diseño y creación en Colombia. Rev.investig.desarro.innov, 7(1), (p.p. 49-61).

Tàpies, A. (1973). La práctica del arte. Ediciones Ariel.

Valencia, A. (1997). Pequeñas historias acerca de la caída libre (Poesía límite). Gráficas JES.

Ventana Cultural. (2016). Retratos de una guerra sin escrúpulos (3). <https://desorbita.wordpress.com/2016/10/08/retratos-de-una-guerra-sin-escrupulos-3/>

Videografía

Documental people+art BBC 1990. [AGML TEMUKO]. (2013, 4 de agosto). Tàpies [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aXyskOKIxpU&t=2226s>

Foro Académico de la Asociación Médica de Antioquia. [Asmedas Antioquia]. (2022, 12 de agosto). El artista colombiano y la realidad de la violencia [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tJPynDzAJFE>

Hughes, R. [BBC]. (2016, 31 de octubre). El impacto de lo nuevo 25 años después [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CbxQkqBp1M8>

Plástica 2. [lalulula.tv]. (2017, 8 de febrero). El arte no es como lo pintan [vídeo]. YouTube. <https://lalulula.tv/>

Project 6: Art History Video. [Art Lectures]. (2020, 20 de November). Painters Painting [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SrM39J6GLvU>

Teoría Diseño. [Alejandro Villaneda]. (2018, 29 de agosto). Investigación Creación [vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=bDxGzqhRuLs>

TVE. [UNED]. (202, 30 de abril). No más silencio: Arte y conflicto en Colombia [vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=er9l7ca6O5g>

Notas al pie

1 Exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, entre mayo y julio de 1999. Allí se exhibieron 149 obras entre pintura, escultura, grabado, fotografía, video e instalación de 61 artistas colombianos. El propósito de la muestra fue realizar análisis detallado sobre la relación entre arte y violencia en Colombia. Página EL Tiempo, mayo 1999.

<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-903573>

2 Transmisión realizada el 8 de junio de 1999 por parte del Noticiero RCN perteneciente a la cadena de televisión del mismo nombre.

3 Revista Semana. (1999, junio 8). Linchamiento ante las cámaras.

<https://www.semana.com/linchado-ante-las-camaras/39890-3/>

4 La violencia a menor escala se refiere a los acontecimientos de violencia intrafamiliar, violencia contra los menores de edad y la mujer y la violencia entre iguales. Gonzáles y Molinares (2010). http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-32612010000200007

5 Proust, M. (1999). En busca del tiempo perdido – Por el camino de Swann. Millenium. Nota: El primer ejemplar de este libro fue publicado en el año 1913.

6 Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Actualización 2022. <https://dle.rae.es/memoria?m=form>

7 Memoria de los territorios. <https://ashespacio.com/memoria-de-los-territorios>

8 Memoria (Filosofía) – Glosarios. (2017, 28 de marzo).

<https://glosarios.servidor-alicante.com/filosofia/memoria>

9 Regi Rivas Bigordá. [Blog]. (2016, 7 de febrero).

<https://medium.com/@ReginaRivas/memoria-3eafc75b014f>

10 Martínez, J. Memoria I. Filosofía. Cortesía de Editorial Rialp. Gran Enciclopedia Rialp, 1991. https://www.mercaba.org/Rialp/M/memoria_i_filosofia.htm

11 El Tiempo. (2021, 15 de junio). Falleció Raúl Carvajal, padre que exigía justicia por su hijo soldado [WEB]. <https://www.eltiempo.com/justicia/falsos-positivos-murio-raul-carvajal-pedia-justicia-por-su-hijo-soldado-595600>

12 Corporación Memoria y Saber Popular. Reseña de libro. La Violencia en Colombia: Estudio de un proceso social. <https://acortar.link/WpY5ef>

13 EcuRed. Reseña de libro. La vorágine. <https://acortar.link/u63iyu>

14 Presentación realizada en el marco del Seminario de teorías estéticas contemporáneas de la Maestría en Artes, Universidad de Caldas. Charla magistral impartida por Margarita Calle, PhD en Humanidades por la Universidad del Valle. 2017.

15 Minciencias, antes llamado Colciencias, es el Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación. Promueve las políticas públicas para fomentar la CTI (ciencia, tecnología e innovación) en Colombia. Las actividades alrededor del cumplimiento de su misión implican concertar políticas de fomento a la producción de conocimientos, construir capacidades para CTI, y propiciar la circulación y usos de los mismos para el desarrollo integral del país y el bienestar de los colombianos.
<https://legadoweb.minciencias.gov.co/faq/qu-es-colciencias>

[1]6 Wordpress. (Mayo, 2017). Disposiciones de Colciencias – Investigación-creación.
<https://acortar.link/wUAhWF>.

17 Presentación realizada en el marco del Seminario de teorías estéticas contemporáneas de la Maestría en Artes, Universidad de Caldas. Charla magistral impartida por Margarita Calle, PhD en Humanidades por la Universidad del Valle. 2017.
[1]8 Los conceptos de Arqueologías personales y Revisiones Culturales que se plantean en la ruta metodológica, fueron desarrollados por la Artista Plástica Marisol Rendón Gaviria en la época que el autor cursaba sus estudios de pregrado en el Programa de Artes Plásticas de la Universidad de Caldas. Éstos en un principio eran las ideas esbozadas de la indagación de Rendón y presentadas durante el desarrollo de una de las asignaturas que la artista impartía.

19 (Huidobro, 1931, p. 18). Vicente Huidobro (1893-1948). Considerado por la crítica literaria como el promotor y divulgador del movimiento poético vanguardista en Chile y América Latina durante el primer tercio del siglo XX, principalmente por el desarrollo de su teoría estética conocida como creacionismo. Memoria chilena, Biblioteca Nacional de Chile. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7676.html>

20 (Valencia, 1997, p. 13). Mario Armando Valencia Cardona. Nació en Manizales, Caldas en 1969. Licenciado en Filosofía y Letras (Universidad de Caldas), Magíster en Literatura (Universidad Tecnológica de Pereira), Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos (Universidad Andina Simón Bolívar, Quinto, Ecuador), Posdoctorado en Literatura (Universidad Federal de Santa Catarina – UFSC-Brasil). Es poeta, ensayista y crítico de arte. Profesor titular del Departamento de Filosofía de la Universidad del Cauca, y Director de la Maestría en Artes Integradas con el Ambiente, de la misma universidad.

21 Reportaje El trapecio, más que un aparato acrobático, realizado a la maestra trapecista Karen Bernal, quien junto con Lóránt Vörös, conforman la Compañía Ilaii Artes Escénicas.

Tuyatán ahora - Diario local independiente. (2021, 19 de junio).
<https://yucatanahora.mx/el-trapecio-mas-que-un-aparato-acrobatico/>

22 Nota del autor: Serie de pinturas que aborda el fallido Proceso de Negociación del Caguán o Diálogos de paz en El Caguán por parte del grupo guerrillero Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP) y el gobierno del presidente colombiano Andrés Pastrana (2002).

23 Artista Plástico de la Universidad de los Andes de Bogotá. Investigador y docente. Sus obras varían en procedimientos técnicos según el proyecto específico. Principalmente le ha interesado el medio Urbano como fuente de ideas e imágenes. Su labor académica, va desde el estudio de tendencias actuales como las acciones artísticas, fotografía, Instalación y trabajos comunitarios. En sus Cátedras combina la parte teórica e histórica junto con procesos prácticos. Actualmente ha ampliado su campo de trabajo y reflexión al medio y teoría del Performance.
<http://www.alvaroherrera.org/>

24 Artista Visual. Pintor y dibujante. Maestro de Artes Plásticas Universidad de Caldas. Magister en Artes Visuales. UNAM. México. Docente de Artes Plásticas de los Talleres de Expresión, profundiza sobre procesos de creación en las artes. Su interés se centra en la pintura y el dibujo, la figuración, el color, la textura, lo gestual; herramientas que aportan a las ideas para lograr construir las imágenes bélicas en su obra.

25 Texto del autor.

26 Banda de metal gótico suizo/alemana, fundada en 1990 por Tilo Wolff (vocalista y principal compositor), e integrado desde el año 1994 por la cantante finlandesa Anne Marjanna Nurmi.

Índice de imágenes

- Figura 1. Los fusilamientos del 3 de mayo. Francisco de Goya (1814)
- Figura 2. La libertad guiando al pueblo. Eugène Delacroix (1830)
- Figura 3. Guernica. Pablo Picasso (1937)
- Figura 4. Lilith en el Mar Rojo. Anselm Kiefer (1990)
- Figura 5. Jóvenes. Marlene Dumas (1993)
- Figura 6. La trinchera. José Clemente Orozco (1926)
- Figura 7. Los niños muertos. Oswaldo Guayasamín (1941)
- Figura 8. Manifestación. Antonio Berni (1934)
- Figura 9. Sin lugar bajo el sol. Tomás Espina (1922)
- Figura 10. La masacre del 9 de abril. Débora Arango (1948)
- Figura 11. Violencia. Alejandro Obregón (1962)
- Figura 12. El martirio agiganta a los hombres-raíz. Pedro Alcántara Herrán (1966)
- Figura 13. La Cosecha de los Violentos. Alfonso Quijano (1968)
- Figura 14. El color de la vida, el color de la muerte. Carlos Granada (1973)
- Figura 15. Tiznados. Oscar Muñoz (1991)
- Figura 16. Yari Yaguará. Regreso a la Maloca. Miguel Ángel Rojas (1921)
- Figura 17. Desplazamiento, La furia y el dolor. Ignacio Gómez Jaramillo (1954)
- Figura 18. La salida de Laureano. Débora Arango (1953)
- Figura 19. El éxodo campesino. Pedro Nel Gómez (1950)
- Figura 20. Angustia. Carlos Granada (1967)
- Figura 21. La horrible mujer castigadora. Norman Mejía (1965)
- Figura 22. Estudio para la violencia. Alejandro Obregón (1962)
- Figura 23. Reforma Agraria # 5. Camilo Restrepo (2014)
- Figura 24. Secuestro. Enrique Grau (s.f)
- Figura 25. Corte de franela. Luis Ángel Rengifo (1963)
- Figuras 26 – 27)
- Figura 28. Secuencia de imágenes extractadas del vídeo televisivo. BBC News (1999)
- Figura 29. Una golondrina no hace verano. Beatriz González (1992)
- Figura 30. Magdalenas por el Cauca. Gabriel Posada y Yorlady Ruiz (2008 – 2016)
- Figura 31. Réquiem N.N. Juan Manuel Echavarría (2006-2013)
- Figura 32. Lo bonito es estar vivo. Juan Manuel Echavarría (2006-2013)
- Figura 33. Plegaria Muda. Doris Salcedo (2008-2010)
- Figura 34. David. Miguel Ángel Rojas (2009)
- Figuras 35 - 36. Relicarios. Erika Diettes (2011-2015)
- Figura 37. En busca del tiempo perdido - Por el camino de Swann. Marcel Proust (1999)
- Figura 38. Raúl Antonio Carvajal Londoño (2021)
- Figura 39. Elementos críticos para una nueva interpretación de la historia colombiana. Hugo Rodríguez Acosta (1999)
- Figura 40. La Violencia en Colombia: Estudio de un proceso social. (1999)
- Figura 41. La Vorágine. José Eustasio Rivera (2012)
- Figura 42. Caloto. Miguel Ángel Rojas (1994)

- Figura 43. Niña mirando a través de un cristal roto. Jesús Abad Colorado (s.f)
- Figura 44. Fragmentos - Espacio de Arte y Memoria. Doris Salcedo (2022)
- Figura 45. Sin cielo - Vídeo instalación. Clemencia Echeverri (2016)
- Figura 46. La Saeta. Manuel Viola (19589
- Figura 47. Collage sobre matèria. Antoni Tàpies (2001))
- Figura 48. Sacco. Alberto Burri (1955)
- Figura 49. Brigitte Bardot. Antonio Saura (1959)
- Figura 50. Black painting. Robert Rauschenberg (1950)
- Figura 51. 253. Luis Feito (1961)
- Figura 52. Estructura verde y negra. Lucio Muñoz (1961)
- Figura 53. The light walks away with me. Sophie Cape (2015)
- Figura 54. Heavy Cloud. Anselm Kiefer (1985)
- Figura 55. Dark Americano. Óscar Murillo (2012)
- Figura 56. Pie Fight Study 2. Adrian Ghenie (2008)
- Figura 57. Le ruban blanc. Carole Brémaud)
- Figura 58. Maddalena. Nicola Samorì (2010)
- Figura 59. Soldier. Luc Tuysmans (1999)
- Figura 60. Lake Place. John Currin (2012)
- Figura 61. David y Eli. Lucian Freud (2003)
- Figura 62. Seewind. Neo Rauch (2009)
- Figura 63. Working Painters. Yishai Jusidman (2001)
- Figura 64. Pie Fight Interior 8. Adrian Ghenie (2012)
- Figura 65. Terminal Tropical, instalación pictórica. Franz Ackermann (2008)
- Figura 66. Fernando M. Romero...)
- Figura 67. Chambre d'échos. Adriana Varejao (20059
- Figura 68. Installation. Adrian Schiess)
- Figura 69. The Fast Set. Matthew Ritchie (2000)
- Figura 70. Diapositiva sobre método y metodología (2021)

- Figura 71. Diapositiva sobre técnicas y herramientas (2021)
- Figura 72. Diapositiva sobre práctica, experiencia y experticia (2021)
- Figura 73. Diapositiva sobre metodología (2021)
- Figura 74. Diapositiva una posible vía (2021)...
- Figura 75. Diapositiva sobre el proceso de creación (2021)
- Figura 76. Diapositiva sobre el proceso creativo (2021)
- Figura 77. Diapositiva sobre los conceptos (2021)
- Figura 78. Diapositiva sobre los conceptos (2021)
- Figura 79. Diapositiva sobre los conceptos (2021)
- Figura 80. En estado de coma. Serie Extracciones. María Elvira Escallón (2007)
- Figura 81. Imperio. Carlos Castro Arias (2007)
- Figura 82. Barequear. Serie Extracciones. Santiago Vélez (2015)
- Figura 83. Gabinete. Pablos Mora (2013)
- Figura 84. Colcha de mugre. Rosemberg Sandoval (2013)
- Figura 85. Sudarios. Erika Diettes (2011-2015)
- Figura 86. Aprendices de chicos malos. Rosemberg Sandoval (2019)
- Figura 87. Auras anónimas. Beatriz González (2007-2009)
- Figura 88. Magdalenas por el Cauca. Gabriel Posada y Yorlady Ruiz (2008-2016)
- Figura 89. Magdalenas por el Cauca. Gabriel Posada y Yorlady Ruiz (2008-2016)
- Figura 90. Silencios. Juan Manuel Echavarría (2010)
- Figura 91. Acción de Duelo. Doris Salcedo (2007)
- Figura 92. Zona de poder. Miguel Ángel Rojas (2021)
- Figura 93. Musa paradisiaca. José Alejandro Restrepo (1996-2016)
- Figura 94. Violent Amnesia. Óscar Murillo (2019)...
- Figura 95. Proceso de taller. Archivo del autor. (2017)
- Figura 96. Trapeze artists in circus. Calvert Litho. Co. (1890)
- Figura 97. El Último estandarte. Archivo del autor (2007)
- Figura 98. Territorio despejado no comprometido. Archivo del autor (2007)
- Figura 99. El valle de las ilusiones perdidas. Archivo del autor (2007)

Figura 99. El valle de las ilusiones perdidas. Archivo del autor (2007)

Figura 100. Monumento a las almas áureo-argentadas. Archivo del autor (2012)

Figura 101. Los simpatizantes tras un necio. Archivo del autor (2012)

Figura 102. Sobre la sombra de la penumbra. Archivo del autor (2012)

Figura 103. Fuegos artificiales sobre las montañas de sangre. Archivo del autor (2012)

Figura 104. El desvanecimiento de la naturaleza. Archivo del autor (2012)

Figura 105. Pintura 22. Archivo del autor (2016)

Figura 106. Pintura 26. Archivo del autor (2016)

Figura 107. Pintura Nueve. Archivo del autor (2017)

Figura 108. Pintura Once. Archivo del autor (2017)

Figura 109. Pintura Trece. Archivo del autor (2017)

Figura 110. Pintura Ocho. Archivo del autor (2017)

Figura 111. Pintura 4. Archivo del autor (2017)

Figura 112. Pintura 5. Archivo del autor (2017)

Figura 113. Pintura 9. Archivo del autor (2017)

Figura 114. Pintura 16. Archivo del autor (2017)

Figura 115. Pintura 20. Archivo del autor (2017)...

Figuras 116 a 125. Proceso de bitácora del Taller de Obra. Archivos del autor (2017)

Figuras 126 y 127. Postal de la exposición de Taller de Obra. Archivo del autor (2018)

Figura 128. Proceso de bitácora. Archivo del autor (2022)

Figura 129. Proceso de bitácora. Archivo del autor (2022)

Figura 130. Proceso de bitácora. Archivo del autor (2022)

Figura 131. Proceso de bitácora. Archivo del autor (2022)

Figura 132. Proceso de bitácora. Archivo del autor (2022)

- Figura 133. Proceso de bitácora. Archivo del autor (2022)
- Figura 134. Proceso de bitácora. Archivo del autor (2022)
- Figura 135. Proceso de bitácora. Archivo del autor (2022)
- Figura 136. Proceso de obra. Archivo del autor (2022-2023)
- Figura 137. Proceso de obra. Archivo del autor (2022-2023)
- Figura 138. Proceso de obra. Archivo del autor (2022-2023)
- Figura 139. Proceso de obra. Archivo del autor (2022-2023)
- Figura 140. Proceso de obra. Archivo del autor (2022-2023)
- Figura 141. Proceso de obra. Archivo del autor (2022-2023)
- Figura 142. Postal de invitación. Archivo del autor (2023)
- Figura 143. La esperanza desvanecida. Archivo del autor (2022-2023)
- Figura 144. Lo que se oculta tras las espinas. Archivo del autor (2022-2023)
- Figura 145. La oscuridad decayendo. Archivo del autor (2022-2023)
- Figura 146. Tras las muertes venideras. Archivo del autor (2022-2023)
- Figura 147. El devenir de las sombras. Archivo del autor (2022-2023)
- Figura 148. El rojo ya no está en las montañas. Archivo del autor (2022-2023)
- Figura 149. Inhumación I. Archivo del autor (2022-2023)
- Figura 150. Inhumación II. Archivo del autor (2022-2023)
- Figura 151. Inhumación Inmarcesible. Archivo del autor (2022-2023)
- Figura 152. Las ruinas danzantes. Archivo del autor (2022-2023)
- Figura 153. Resquicios de la nada. Archivo del autor (2022-2023)
- Figura 154. El impacto del dolor. Archivo del autor (2022-2023)
- Figura 155. Angustia insondable. Archivo del autor (2022-2023)
- Figura 156. Embates inquietantes. Archivo del autor (2022-2023)
- Figura 157. El ultimátum del olvido. Archivo del autor (2022-2023)

Figura 158. Presentación Proceso de Creación. Maestría en Artes.
Archivo del autor (2023). Fondo Cultural del Café

Figura 159. Montaje. Sala de Exposiciones Fondo Cultural del
Café. Archivo del autor (2023)

Figura 160. Montaje. Sala de Exposiciones Fondo Cultural del
Café. Archivo del autor (2023)

Figura 161. Visita guiada ante los jurados. Sala de Exposiciones
Fondo Cultural del Café.

Archivo del autor (2023)

Figura 162. Visita guiada ante los jurados. Sala de Exposiciones
Fondo Cultural del Café.

Archivo del autor (2023)

LA ESTÉTICA DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA

UNA MIRADA DEL CONFLICTO
DESDE LOS PROCESOS DE
CREACIÓN

Carlos Fierro Quintero