



Débora Arango Pérez, *Masacre del 9 de abril, 1948*. Acuarela, 77 x 57 cm. Museo de Arte Moderno, Medellín, Colombia.

000000

Lugares de la muerte en la capital colombiana dentro del contexto de la violencia, siglos XX y XXI

Places of Death in the Colombian Capital within the Context of Violence, Centuries XX and XXI

Sandra Patricia Bautista Santos

Universidad de Huelva, España

sandra.bautista@ddi.uhu.es

 0000-0002-3104-1361

Recibido: 14/03/2023 | Aceptado: 31/07/2023

Resumen

Partiendo de la hipótesis que el análisis de la producción artística es una estrategia eficaz para comprender el lugar imaginario que un asunto como la muerte puede ocupar dentro de las ciudades. Este artículo propone una reflexión acerca de algunas de las obras de artistas colombianos, como: Débora Arango, Alejandro Obregón, Beatriz González, Doris Salcedo, Óscar Muñoz, María Evelia Marmolejo, Ana Claudia Múnera y Clemencia Echeverri. Cuyas narrativas visuales, fueron creadas en torno a un lugar y circunstancias específicas, en este caso Bogotá como un escenario de muerte derivada por los problemas de violencia sociopolítica transcurridos durante los siglos XX y XXI. Estas propuestas artísticas configuran una mirada muy profunda, con fuerte matiz crítico, sobre las posibles causas y el impacto que estos hechos han provocado en la manera de percibir la ciudad.

Abstract

Starting from the hypothesis that the analysis of artistic production is an effective strategy to understand the imaginary place that an issue like death can occupy within cities. This article proposes a reflection on some of the works of Colombian artists, such as: Débora Arango, Alejandro Obregón, Beatriz González, Doris Salcedo, Óscar Muñoz, María Evelia Marmolejo, Ana Claudia Múnera and Clemencia Echeverri. Whose visual narratives were created around a specific place and circumstances, in this case Bogotá as a scene of death derived from the problems of sociopolitical violence that occurred during the 20th and 21st centuries. These artistic proposals form a very deep look, with a strong critical nuance, on the possible causes and impact that these events have had on the way the city is perceived.

Palabras clave

Bogotá
Muerte
Violencia
Lugares físicos y psicológicos
Arte colombiano
Siglos XX y XXI

Keywords

Bogotá
Death
Violence
Physical and Psychological
Places
Colombian Art
20th and 21st Centuries

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Bautista Santos, Sandra Patricia. "Lugares de la muerte en la capital colombiana dentro del contexto de la violencia, siglos XX y XXI." En "Lugares para la muerte. Escenarios, prácticas y objetos urbanos en el siglo XX," editado por David Dal Castello y Matias Ruiz Diaz, dossier monográfico, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 428-446. <https://doi.org/10.46661/atRIO.8145>.

© 2023 Sandra Patricia Bautista Santos. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).



Fig. 1. Débora Arango Pérez, *Masacre del 9 de abril*, 1948. Acuarela, 77 x 57 cm. Museo de Arte Moderno, Medellín, Colombia.

Introducción

Para dar respuesta a la interrogante ¿Qué lugar ha ocupado la muerte en las ciudades?, es necesario tener en cuenta que este es un fenómeno que se ve reflejado en distintos aspectos que conforman la vida urbana como: lo religioso, lo social, lo histórico, lo cultural y artístico.

Este artículo se centra en el último de estos, partiendo de la idea de que las obras de arte son medios muy contundentes para evidenciar el lugar que ocupa la muerte en las ciudades, debido a que a través de ellas es posible ver las memorias, reflexiones y los testimonios visuales de los artistas sobre esta.

Temáticamente, se ha elegido la ciudad de Bogotá y se ha examinado, cómo la noción de muerte que se ha configurado en torno a este lugar, está influida notablemente por los acontecimientos de violencia, que han girado en torno a ella. Igualmente, se aclara que los métodos de análisis empleados para la reflexión sobre estas obras son el iconográfico y contextual, los cuales permiten examinar cómo los artistas representan y procesan esta realidad como habitantes y testigos.

Este análisis inicia su recorrido haciendo referencia a la obra *Masacre del 9 de abril* de Débora Arango en la que se representa el Bogotazo (Fig. 1), uno de los acontecimientos más concluyentes de la presencia de la muerte en la capital colombiana. Se continúa haciendo mención a obras derivadas de estos hechos como: *Cementerio de la chusma o mi cabeza* (1950) de esta misma artista y *La violencia* (1952) de Alejandro Obregón, donde no solo se evidencia que la muerte violenta (producida por masacres y desapariciones) ocupa un lugar en la memoria de Bogotá, sino en el imaginario nacional, configurando un entorno abatido por el miedo, la incertidumbre y el desasosiego. Territorio

que, a pesar de ser habitado, no es asumido como un lugar seguro, incluso, más bien, se percibe como un paisaje de terror.

Se continuará haciendo mención a otras obras que tienen como escenario e inspiración lugares de la capital relacionados con el poder político que no se han escapado de las secuelas de la muerte causada en condiciones de violencia, estas son: *Anónimo 1 (Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos)* (1962) performance realizado por María Evelia Marmolejo en Plazoleta del Centro Administrativo de la ciudad de Bogotá, *Las delicias* (1997) de Beatriz González (cuya idea nació de la protesta que realizaron frente al palacio presidencial, las madres de cerca de 60 soldados secuestrados por las FARC en Las Delicias, de los cuales 21 fueron asesinados), *Noviembre 6 y 7* (2002) de Doris Salcedo, proyecto con el que intervino el exterior del palacio de justicia, recordando a las aproximadamente 100 víctimas, de la toma ocurrida el 6 de Noviembre de 1985.

Completando este conjunto, se hace mención a la obra *Auras anónimas* (2009) de Beatriz González (intervención en los columbarios del cementerio central de Bogotá que fueron previamente utilizados como fosa común de las víctimas del Bogotazo), por medio de la cual se puede analizar como la memoria de estos hechos de muerte violenta se percibe en lugares asociados a esta, aun en la actualidad.

Para finalizar esta revisión iconográfica sobre el lugar que ocupa la muerte en el imaginario de ciudades colombianas como Bogotá, se incluyen en este análisis los proyectos artísticos: *Aliento* (1995) de Óscar Muñoz (que recuerda de manera sensible la presencia y la persistencia de la desaparición forzada usando algo tan sutil como el vapor que se produce en cada respiración), *Treno* (2007) de Clemencia Echeverri, video instalación exhibida en la galería Alonso Garcés ubicada en Bogotá (la que desde una inquietante metáfora del Río Cauca arrastrando prendas que evocan el caudal de cuerpos desaparecidos y olvidados, propone una reflexión acerca del creciente y constante número de víctimas que se han sumado en la historia colombiana) y *Colombophilia* (1996) de Ana Claudia Múnera, que revela el lugar psicológico que ha ocupado la muerte por violencia en la memoria de los colombianos.

Por otra parte, antes de concluir este apartado introductorio se debe aclarar que para la construcción de este estudio se han tenido en cuenta investigaciones previas desarrolladas en contexto de la historia del arte del país, tales como: el libro *9 de abril: el cuerpo del sujeto* (1999) de Clara Isabel Botero, en el que presenta un análisis sobre

obras como *Masacre del 9 de abril*, las cuales reflejan la tragedia y la violencia suscitada a raíz del Bogotazo. Asimismo, el texto de Sven Schuster *Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria*, (2011) donde ofrece una amplia descripción iconográfica de esta pintura. En una línea similar, se debe hacer mención del ensayo *Jorge Eliécer Gaitán: Dinamita y mecha en el arte colombiano*, (2007) de Cristian Padilla, publicado por el Ministerio de Cultura de Colombia y el artículo de este mismo autor titulado *El Bogotazo y los artistas colombianos*. (2022).

En este orden ideas, otra referencia relevante acerca de este terreno de análisis es el aporte del periodista Miguel González en la publicación *Arte, comunidad y política en la Bogotá del siglo XX* (2013) donde plantea que esta obra de Arango es un indicio relevante de cómo los artistas abordan este tipo de situaciones, produciendo una visión muy potente de ellas.

También se destaca el artículo *De la masacre de Guernica a la masacre de Bogotá: el Bogotazo en la pintura de Débora Arango* (2015) de María Margarita Malagón -Kurka, igualmente de esta misma autora el texto *Arte como presencia indéxica* (2010), en el que profundiza en la producción de Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo y en la carga simbólica de sus proyectos que tienen que ver específicamente con la temática tratada.

Del mismo modo, se han tomado consideración, fuentes bibliográficas como: *Alejandro Obregón, Germán Londoño y el tema de la violencia en el arte Colombia* de Álvaro Medina (2003), que ofrece una profunda reflexión sobre la obra de Obregón, que se incluye en este análisis, *Crítica a los valores hegemónicos en el arte colombiano* (2001) de Álvaro Robayo Alfonso, en el capítulo específico que dedica a Beatriz González, *La sangre de Antígona: Tres casos de arte, violencia y género en Latinoamérica* (2012) de Sebastián Vidal y *Treno: Clemencia Echeverri* (2023) de María Belén Sáez de Ibarra. Como complemento de esta información se recogen testimonios de los artistas González, Salcedo, Muñoz y Múnera y descripciones sobre sus propuestas, que se encuentran publicadas en el espacio virtual de *Museo de Memoria de Colombia*, institución que se ha orientado a investigar sobre la relación entre arte y violencia en la realidad de país.

Desarrollo del análisis: Imaginario de la muerte violenta en la capital colombiana

El bogotazo, punto de partida

Para comenzar, es importante aclarar que la capital colombiana, como otras ciudades del país, ha estado marcada por la violencia. En su caso específico, un suceso histórico como el Bogotazo, masacre acontecida el día 9 de abril de 1948, a raíz del asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán, ha configurado una memoria de esta, donde la muerte violenta ha ocupado no solo los lugares físicos donde sucedieron estos hechos violentos y otros posteriores que le han dado continuidad, como: el conflicto armado, las muertes impunes y las desapariciones forzosas. Si no que también ha configurado lugares simbólicos en el imaginario del pueblo colombiano, donde se puede identificar una serie de características que se nombran a continuación:

- El miedo colectivo y la sensación de acecho psicológico de la muerte como destino.
- El duelo no concluido por parte de las víctimas indirectas
- La respuesta del arte para enfrentar la banalización y la naturalización de la violencia en la cotidianidad, incluso en la identidad nacional.

En este artículo, se analizará en los siguientes apartados, como estas características han sido reflejadas en las obras de algunos artistas colombianos, generando un verdadero campo de reflexión sobre el impacto de la experiencia de la muerte producida en condiciones violencia, en cuanto a la relación con el espacio que se habita.

Una de las obras que se considera referencia en este ámbito y que se toma como punto de partida en este texto, es la obra *Masacre del 9 de abril (1948)* de Débora Arango, la que recrea con contundencia la atmósfera de violencia y barbarie desatada en el Bogotazo, en esta imagen la población es representada como una masa descontrolada por la conmoción y la ira de ver apagadas las esperanzas de cambio, a raíz de la muerte del líder político. Incluso las de Arango, ya que Gaitán, al ocupar su puesto de ministro de educación, fue un impulsor de su obra, que fue vetada por la clase conservadora.

Es importante señalar que, aunque la artista no presencié físicamente estos hechos, los documentó basada en las dramáticas narraciones radiales y registros fotográficos con los que tuvo contacto, dejando así muy claro el lugar que la muerte violenta ocupaba en la capital colombiana.

En esta composición reunió sintéticamente a los protagonistas, demarcando claramente su actitud en este suceso, algunos participan activamente en la explosión de la violencia (el pueblo), otros buscan mantener el control a través de ella sin medir las consecuencias (la fuerza militar) y otros huyen (el clero: representado en las monjas que se escapan por la escalera lateral), actitud que resulta irónica porque contrasta notablemente con la de los demás personajes.

De igual forma, el lugar donde son presentados los hechos, da sentido crítico a la imagen, porque todo esto ocurre “en el campanario de una iglesia de estilo barroco, que denota las construcciones arquitectónicas de este tipo que se encuentran en el centro de la ciudad de Bogotá.”¹ Aludiendo así al impacto de lo acontecido en el estado físico e imaginario de esta, ya que, a partir de aquí, se desató una gran ola de violencia, que si bien tuvo origen en la división bipartidista del país dada entre el partido liberal y conservador desde 1920, se intensificó por estos acontecimientos, cobrando la vida de alrededor de 3500 víctimas.

Lugares de miedo colectivo y el acecho psicológico de la muerte como destino

Años después de este hecho, en las obras *Cementerio de la chusma o mi cabeza* (1950) de Débora Arango y *La violencia* (1952) de Alejandro Obregón, los artistas se ubican en la posición de testigos de los hechos violentos, sus obras recrean el lugar donde la masacre que ya ha sucedido y que puede volver a suceder, manifestándose como una forma de denuncia y advertencia.

Respeto a la obra de Arango, autores como Schuster (2011) han señalado que esta “fue creada en el momento más agudo y sangriento de la violencia, o sea durante la corta presidencia de Laureano Gómez”².

1. Sven Schuster, “Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria,” *Revista de Estudios Colombianos*, no. 37 (2011): 37.
2. Schuster, “Arte,” 38.



Fig. 2. Alejandro Obregón, *La violencia*, 1962. Óleo sobre tela, 155,5 x 187,55 cm. Colección permanente Banco de la República, Colombia.

Iconográficamente, representa un espacio oscuro, fúnebre, solitario e inhóspito, donde además de las tumbas señalizadas por cruces, la muerte patente y presente se puede ver en la cabeza que es arrastrada por un perro esquelético, de la que sobresalen los ojos de las cuencas. También resaltan en la composición los pájaros negros que desde su posición observan y controlan la situación. Recordando que hay fuerzas oscuras detrás de estos hechos y que pueden alcanzar a cualquier habitante del país.

Por su parte, en la obra de Obregón *La violencia* (1952) (Fig. 2), vemos como la memoria y el acecho de la muerte violenta está asentada de forma general en el imaginario del territorio colombiano, no solo geográficamente sino psicológicamente, lo cual se puede ver también en la obra *Masacre del 10 de abril* que forma parte de la serie que creó este artista a raíz del Bogotazo.

La imagen presentada por el artista en la pintura *La violencia* (1952) es fuerte y conmovedora, según el historiador Álvaro Medina (2003) representó la violencia como: “el cadáver de la mujer es al mismo tiempo un paisaje de montaña, como si su brutal asesinato hiciera parte de la geografía. Mujer yerta y madre tierra constituyen una sola cosa, implicando que la fertilidad primigenia ha cesado. Ella, la figura, es en sí misma el horizonte, horizonte aparentemente bloqueado, desesperanzador y sin futuro. En el vientre materno, que se eleva como una colina, el feto inerme tiene por tumba a quien le daba vida. Muerte doble, entonces, administrada con estremecedora sevicia, episodio que ocurrió en incontables ocasiones y en muy diversos lugares”³.

En la descripción de Medina podemos ver cómo la obra de este artista transmite el desolador imaginario que se produce en un entorno abatido por la violencia. Por otra parte, es importante señalar que personalidades como Engel lograron ver “(...) en Obregón al artista testigo que mostraba un hecho horrible y, por lo tanto, reprobable. Su opinión expresaba el estremecimiento del crítico, producto de un sentir humano y una ética personal que de hecho, y con razón, trasladaba al artista. Si interpretamos bien sus palabras, la actitud de Obregón era de denuncia”⁴.

Lugares para recrear memoria de la muerte violenta y las secuelas del dolor de sus víctimas

Si bien, en las obras de Arango y Obregón citadas anteriormente, también quedó demostrado que Bogotá, además de ser un lugar del miedo, también lo era de la indolencia, en este apartado se enuncian algunas propuestas que hacen evidencia de esta realidad, con una clara intención de generar una reflexión no solo sobre la persistencia de estos hechos sino el impacto que han causado tanto en las víctimas directas como indirectas.

Para comenzar se hace mención al performance *Anónimo 1, Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos* de María Evelia Marmolejo realizado en 1981 (Fig. 3), en esta ocasión por medio de una acción inquietante se apropió de la Plazoleta del Centro Administrativo de la ciudad de Bogotá para denunciar los alcances de la violencia en Colombia y su impunidad.

3. Álvaro Medina, “Alejandro Obregón, Germán Londoño y el tema de la violencia en el arte Colombia,” *Palimpsestvs*, no. 3 (2003): 131.

4. Medina, “Alejandro,” 131.

Es importante aclarar que a la fecha que se desarrolló este proyecto “comenzó una escalada de violencia entre las guerrillas, lideradas principalmente por las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), el ELN (Ejército de Liberación Nacional), el movimiento M 19 y el gobierno de Julio César Turbay. Diversos actos de tortura y represión se sucedieron al fragor del aparente progreso macroeconómico que vivía el país.”⁵ Esto produjo que se respirara un ambiente ambiguo, aunque la muerte por violencia era parte de la realidad, también había una tendencia a la evasión y al olvido de esta cuando no existía una relación directa con ella.

Como una medida de choque, trasgresión y llamado a la conciencia, Marmolejo en este lugar público, vestida de blanco, con sus pies vendados, dispuso sobre el suelo de la plaza un largo rollo de papel con 70 metros de longitud, después de terminar su distribución, se sentó y seguidamente procedió a retirarse las vendas y hacer unos cortes en la punta de sus dedos. Una vez concluido este acto, comenzó a desplazarse sobre el rollo, dejando de forma consciente las huellas de sangre, con el fin de materializar frente a los ojos de los espectadores las heridas que la violencia le ha dejado directa e indirectamente y sensibilizarlos acerca de estas.

Frente a los motivos que llevaron a la artista a realizar la obra, es relevante citar la siguiente declaración que le transmitió a Vidal (2012), en esta indicaba que: “Marmolejo comentó que por ese entonces ella corría el riesgo de ser detenida y que muchos familiares y amigos había aparecido en fosas comunes. Exponer una obra política en un espacio administrado por el gobierno implicaba un gran riesgo, la sangre impregnada en aquella tela evidenció el paso del tiempo y la muerte bajo una fruición de penitencia automutilativa. La huella del corte se reproduce aquí como un testimonio metonímico, emulando con su propia sangre la derramada por la persecución y la tortura”⁶.

Bajo estas declaraciones es sencillo considerar que, en esta obra, este espacio de la ciudad, es utilizado metafóricamente por la artista como un lugar donde se manifiesta la herida abierta del duelo no concluido por parte de las víctimas de las muertes violentas en Colombia.

Para continuar la alusión al dolor y afectación interna experimentada por las víctimas indirectas de este tipo hechos, se trae a colación la serie de pinturas *Las delicias*, realizada por

5. Sebastián Vidal, “La sangre de Antígona: Tres casos de arte, violencia y género en Latinoamérica,” *Revista Arte y crítica*, no. 2 (2012): 1.

6. Vidal, “La sangre,” 1.



Fig. 3. María Evelia Marmolejo, *Anónimo 1* (Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos), 1962. Performance. 1981. Plazoleta del Centro Administrativo. Registro Fabio Arango. Cortesía de la artista.

Beatriz González en 1997, en la cual se retrata contundentemente la situación que vive el familiar o persona cercana a una víctima desaparecida. En estas obras, se puede percibir el lugar psicológico que la muerte de un ser querido, incluso el riesgo de esta, ocupa en las denominadas como víctimas indirectas.

La obra se basó en el drama experimentado por las madres de 60 soldados secuestrados, de los cuales 21 fueron finalmente asesinados por las FARC el 30 de agosto de 1996 en la base militar de Las Delicias, en el departamento del Caquetá. La artista decidió realizar esta serie pictórica, conmovida por las imágenes y declaraciones de estas madres, quienes se desplazaron hasta la ciudad de Bogotá para clamar frente al palacio presidencial por la libertad y la vida de sus hijos.

El proyecto consistió en la elaboración de una serie de retratos de estas madres en diversos formatos, su intención no era mostrar una representación literal de su apariencia, sino de su sentir, su angustia. "El gesto común a todas ellas es el de las manos cubriendo sus rostros. Ocultan sus ojos irritados por el llanto, pero sobre todo expresan impotencia, desolación y el anhelo de no ver esa realidad tan dolorosa que les tocaba soportar"⁷.

Según autores como Robayo Alfonso (2001) la intención de la artista por retratar el dolor y la desesperación experimentada por ellas era de denuncia, no solo de la violencia, sino de las dinámicas de esta, donde los jóvenes de estratos populares son los que se

7. Álvaro Robayo Alfonso, *Crítica a los valores hegemónicos en el arte colombiano* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2001), 53-75.

someten al riesgo de participar en ella. Con pretensión crítica, retrata a “madres de estrato popular- el estrato del cual el establecimiento recluta a los jóvenes que deben defenderlo- que sufren la tortura de una angustia interminable por la duda de si sus hijos regresarán o no con vida”⁸.

En esta misma serie, la artista también se incluye en la obra *Autorretrato desnuda llorando* (1997) alcanzada por el dolor de estas madres, se representa desnuda, vulnerable y afectada, también con sus manos cubriendo el rostro, revela su condición víctima indirecta de la violencia de la que es testigo a diario a través de los medios de comunicación y que ha alcanzado irremediablemente a cada uno de los habitantes del país.

En una línea similar, combinando intenciones como la denuncia de los hechos y el homenaje a las víctimas, es relevante citar en este apartado, al proyecto *Noviembre 6 y 7* de Doris Salcedo en 2002, en el que intervino el exterior del palacio de justicia, recordando a las aproximadamente 100 víctimas, resultantes de los hechos violentos suscitados por la toma por parte del M19 acontecida el 6 de Noviembre de 1985.

En esta ocasión, nuevamente Salcedo se valió de un objeto como la silla, para convertirlo en un indicador de cada uno de los desaparecidos, y además, con el acto performativo de sacar estos objetos del palacio y exhibirlos en su fachada, recordó la falta de claridad y vacío histórico sobre los hechos que quedaron ocultos al interior de este recinto institucional. Igualmente, es significativo tener en cuenta la dimensión temporal de esta propuesta, ya que las sillas fueron distribuidas cuidadosamente en un periodo de 53 horas, replicando la duración real de la toma.

También para poder comprender mejor su trasfondo “Cabe destacar dos elementos fundamentales de la obra: primero, el uso del espacio público para conmemorar el acto violento y, segundo, la importancia de la repetición temporal del acto dentro de ese mismo espacio público”⁹.

Por otro lado, es importante resaltar que alrededor de la creación de esta obra, Salcedo ha planteado “un análisis sobre el espacio y como actos violentos como el del 6 de noviembre de 1985 no son otra cosa que una lucha por el espacio”¹⁰ argumentando lo siguiente: “Yo

8. Robayo Alfonso, *Crítica a los valores*, 72.

9. Gina Beltrán Valencia, “Doris Salcedo: creadora de memoria,” *Nómadas*, no. 42 (2015): 185-193.

10. Marley Cruz Fajardo, “Huellas que narran historias. Miradas en el arte sobre la violencia en Colombia,” *Letras históricas*, no. 12 (2005): 201-219, <https://doi.org/10.31836/lh.12.1784>.

no creo que el espacio sea neutral. La historia de las guerras, y posiblemente incluso la historia en general, no es otra cosa que una lucha infinita por la conquista del espacio. El espacio no es simplemente un asentamiento, sino lo que hace posible la vida. Es el espacio el que hace posibles los encuentros. Es el sitio de proximidad, donde todo se cruza"¹¹ Así la toma del palacio de justicia y las desapariciones que se dieron en esta, son el reflejo de un negro episodio donde la muerte violenta ha impregnado el imaginario nacional, en la lucha distintas fuerzas por el control del espacio.

Lugares para el duelo que emergen en el presente

En el apartado anterior, hemos podido ver en las obras citadas que "en el terreno de lo simbólico, los colombianos estamos enfrentados a la muerte y tramitando el dolor"¹², en algunos casos, como en los planteamientos artísticos nombrados se evidencian estas situaciones dejando patente su existencia y perdurabilidad, ahora se hará mención de la obra *Auras anónimas* de Beatriz González una propuesta de intervención urbana que funciona como un dispositivo de memoria que recuerda los hechos y sus autores (Fig. 4).

En este caso, González intervino algunos columbarios del Cementerio Central de Bogotá, con una serie de imágenes elaboradas "(...) en serigrafía de ocho siluetas de cargueros reproducidas para cubrir 8.000 lápidas del cementerio. Los cargueros llevan cadáveres, las auras anónimas víctimas del conflicto"¹³.

Es importante aclarar que esta propuesta nació como una iniciativa para la preservación de este lugar dotado de una gran carga histórica, debido a que estos nichos funerarios fueron utilizados anteriormente como fosa común de víctimas del Bogotazo.

Según la artista, esta obra tenía dos objetivos: por un lado, la construcción de "un símbolo que representara lo que pasaba en el país"¹⁴ y por otro, la creación de "lugar para realizar el duelo de las víctimas de la guerra"¹⁵.

11. Cruz Fajardo, "Huellas que narran historias," 202.

12. Elsa Blair Trujillo, *Muertes violentas: la teatralización del exceso* (Medellín: editorial Universidad de Antioquia, 2005), 27.

13. "Auras anónimas de Beatriz González, declarado Patrimonio Cultural de la Nación," *Artnexus*, consultado el 3 de marzo de 2023, <https://www.artnexus.com/es/news/5db876bd89e12e8f5639454f/auras-ano-nimas-by-beatriz-gonzalez-included-in-the-declaration-of-the-nation-s-cultural-heritage%C2%BB>.

14. Museo de Memoria de Colombia, "Auras anónimas, Beatriz González," consultado el 9 de marzo de 2023, <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/auras-anonimas/>.

15. Museo de Memoria de Colombia, "Auras anónimas, Beatriz González."



Fig. 4. Beatriz González, *Auras anónimas*, 2007. Intervención sobre columbarios del cementerio central de Bogotá con lápidas realizadas en la técnica de serigrafía. Colección museo de la memoria, Ministerio de cultura de Colombia. Fotografías: Laura Jiménez.

Si bien, en los proyectos citados se hace evidente cómo el arte puede funcionar como un vehículo propicio para la denuncia y la activación de memoria histórica de quien lo observa, también se percibe la capacidad de la expresión artística de reflejar el estado psicológico y la afectación del imaginario acerca de un lugar que se habita en condiciones de violencia. Para ampliar esta idea y con el objetivo de concluir esta reflexión se hará alusión a las obras: *Aliento* (1996) de Óscar Muñoz, *Treno* (2007) de Clemencia Echeverri y *Colombofilia* (1996) de Ana Claudia Múnera. La imagen extraña e inquietante, presentada por los tres artistas, denota con indicios que algo está sucediendo detrás de una aparente normalidad cotidiana.

En la instalación *Aliento* se cumple la premisa de que las cosas no son como aparentemente parecen a primera vista (Fig. 5). Al entrar a la sala se encuentran 12 discos de acero colgados en la pared que reflejan las cosas y las personas a su alrededor. Al acercarse, el espectador puede verse a sí mismo¹⁶, pero lo que resulta inquietante es que al acercar el rostro con el fin de percibir mejor el reflejo y cuando el acero entra en contacto con el vapor que produce el espectador al respirar “aparecen por un instante

16. Museo de Memoria de Colombia, “Aliento, Óscar Muñoz,” consultado el 11 de marzo de 2023, <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/aliento/>.



Fig. 5. Oscar Muñoz, *Aliento*, 1995. Serigrafía sobre espejos metálicos 20 cm de diámetro c/u. Colección Banco de la República de Colombia.

los rostros no identificados de colombianos desaparecidos. Así, la instalación de Óscar Muñoz permite que la imagen de alguien que ha desaparecido vuelva a aparecer mediante el aliento de los demás¹⁷.

La relación entre el espectador y la obra produce una dinámica, donde “la persona viva y la imagen de la persona fallecida interactúa al hacerse visible en las fotografías gracias a la respiración de espectador, quien a su vez se ve reflejado en los discos”¹⁸.

La contemplación resulta confusa y sorprendente, la imagen del desaparecido emerge ante el espectador desprevenido que no espera su presencia y desaparición, una vez descubre que esto está relacionado con su aliento, procede a usar su respiración para descubrir las otras imágenes inmersas en los demás discos.

17. Museo de Memoria de Colombia, “Aliento, Óscar Muñoz.”

18. María Margarita Malagón, *Arte como presencia indéxica* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2010), 3.

Por otro lado, es habitual que algunos espectadores al comenzar su recorrido por la obra, no tengan información, ni claridad sobre el origen de los retratados, pero dado que la experiencia resulta envolvente e inusual, al terminar se interrogan sobre ello y al conocer su asociación con sucesos de violencia, se encuentran nuevamente sorprendidos. La presencia efímera de las imágenes de los desaparecidos funciona como un indicio contundente de la presencia de estos hechos y sus consecuencias en la realidad, aunque se intente mantener en el olvido, la obra de Muñoz funciona como un medio para contrarrestar la indiferencia, impunidad y la naturalización de la muerte en condiciones de violencia.

En la obra *Treno. Canto fúnebre* de Clemencia Echeverri, a través de una video instalación de 14 minutos de duración, sumerge al espectador a una experiencia espacial perturbadora, conjugada entre dos imponentes proyecciones del río Cauca, que presentan orillas distintas y un eco de susurros que evocan a un llamado de búsqueda sin respuesta.

Al contemplar esta pieza, se asiste "(...) a una trenodia: un canto fúnebre por una catástrofe de orden político. Se trata de un lamento por las víctimas. En este caso el lamento es tanto visual como sonoro, el espacio intermedio entre las dos pantallas se va llenando de imagen y sonido, de silencios y sombras. El sonido Dolby 5.1 actúa como plataforma de un territorio por donde transita el flujo del agua y la voz evocando pérdida y violencia"¹⁹.

Con un estilo visual que transita entre lo sutil y lo contundente, Echeverri "toca el fondo traslúcido que hay detrás del pensamiento, vinculándonos íntimamente a esas fuerzas en contradicción que es un torrente imparable: la guerra"²⁰ y su impacto en el lugar donde sucede.

Así, imágenes, susurros y sonidos emitidos en *Treno* se convierten nuevamente en indicios de una realidad que, aunque se intenta encubrir, emerge a los sentidos del espectador y de forma similar a la obra de Muñoz, le enfrenta de una manera sutil ante la indiferencia e incluso la evasión con que la violencia y la desaparición se siguen tratando en cotidianidad colombiana.

Para terminar, se menciona la obra *Colombofilia* realizada por Ana Claudia Múnera en 1996, la que nos recuerda como la secuela de la muerte en el entorno de violencia ocupa un lugar imaginario y en la mente de quien las ha experimentado tanto directa como

19. María Belén Sáez de Ibarra, "Treno: Clemencia Echeverri," consultado el 2 de marzo de 2023, <https://www.clemenciaecheverri.com/treno-desaparicion-forzada-en-rios/>.

20. Sáez de Ibarra, "Treno."

indirectamente: Esta obra consistió en la proyección de una fotografía de una paloma muerta que la artista encontró en el suelo de una calle de Dortmund, Alemania. Esta fue dispuesta "(...) sobre una superficie de gasa quirúrgica, sin ningún tipo de banda sonora excepto la alusión escueta al silencio"²¹ por otra parte, no es casual que la obra se exhibiera "justo en un momento en el que Colombia pasa por una de las rachas de violencia más duras e insolubles, en la década de los noventa"²², al utilizar un símbolo asociado a la paz como la paloma, esta imagen lleva a recordar, que la memoria de muerte y dolor, forma parte activa de la historia del país y que sus habitantes las llevan consigo más allá de las ciudades en que se produjeron.

Conclusiones

A través de las reflexiones presentadas en este texto, en primera instancia se ha podido ratificar que el análisis de las producciones artísticas de los artistas citados es una metodología apropiada para poder examinar los lugares a nivel físico y psíquico que se pueden configurar en torno a la muerte en una ciudad como Bogotá, asociada al panorama de violencia social que forma parte de su realidad.

De la misma forma, por medio de la profundización sobre el discurso visual aportado por estas obras, se ha podido evidenciar la capacidad de estas, de funcionar como dispositivos de memoria idóneos para recrear la percepción que se establece sobre estos lugares en relación con la muerte violenta y las experiencias traumáticas de las víctimas.

Conjuntamente, se resalta que, en las obras examinadas, se puede identificar que Bogotá, además de ser percibida como un lugar del miedo, también lo es de la indolencia. Igualmente, dentro de estas, se han podido encontrar la presencia de los siguientes aspectos: en primer plano: la manifestación física de la violencia (hechos asociados a la concepción de la muerte como masacres y desapariciones). En segundo plano: consecuencias psicológicas de la violencia en el imaginario de la muerte.

De esta forma, se puede concluir que el conjunto de las propuestas de estos artistas, demuestran cómo metafóricamente el pueblo colombiano ha estado enfrentado a la

21. Espacio El Dorado, "Colombofilia," consultado el 2 de abril de 2023, <https://www.espacioeldorado.com/new-page-65>.

22. Espacio El Dorado, "Colombofilia."

muerte y a la gestión del dolor, evidenciando, por un lado, la existencia, perdurabilidad y crudeza de la muerte violenta y por otro exteriorizando una posición crítica que deja también indicios de los posibles responsables y a su vez contrarresta la tendencia al olvido de los efectos de estos hechos.

Así, cada uno de estos trabajos confirma la capacidad que posee el arte para convertirse en un lugar de reflexión constante, donde se evidencian, analizan, denuncian y materializan las percepciones y preocupaciones de artistas como los mencionados sobre el lugar simbólico y geográfico del que forman parte.

Respecto a la ciudad de Bogotá, se puede argumentar, que sus obras logran denotar, con claridad, el impacto que la violencia ha producido en su construcción imaginaria como lugar. Dejando visible su condición de lugares no seguros en los que habitan: el miedo, las memorias del dolor y la sensación de indolencia e impunidad. En los que los artistas actúan como testigos, incluso como activistas, frente a los hechos violentos acontecidos, evocando magistralmente el lugar que la muerte en condiciones de violencia ha ocupado, no solo sobre sus lienzos y sino sobre espacios urbanos con relevante significado como: palacios de gobierno, plazas públicas y cementerios.

Referencias

- "Auras anónimas de Beatriz González, declarado Patrimonio Cultural de la Nación." *Artnexus*. es. Consultado el 13 de marzo de 2023. <https://www.artnexus.com/es/news/5db876bd89e12e8f5639454f/auras-ano-nimas-by-beatriz-gonzalez-included-in-the-declaration-of-the>.
- Beltrán Valencia, Gina. "Doris Salcedo: creadora de memoria." *Nómadas*, no. 42(2005): 185-193.
- Cruz Fajardo, Marley. "Huellas que narran historias. Miradas en el arte sobre la violencia en Colombia." *Letras históricas*, no. 12(2005): 201-219. <https://doi.org/10.31836/lh.12.1784>.
- Malagón Kurka, Margarita. *Arte como presencia indéxica*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2010.
- Museo de Memoria de Colombia. *Aliento*, Óscar Muñoz. Consultado el 11 de marzo de 2023. <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/aliento/>.
- Museo de Memoria de Colombia. *Auras anónimas*, Beatriz González. Consultado el 9 de marzo de 2023. <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/auras-anonimas/>.
- Robayo Alfonso, Álvaro. *Crítica a los valores hegemónicos en el arte colombiano*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2001.
- Sáez de Ibarra, María Belén. *Treno: Clemencia Echeverri*. Consultado el 2 marzo de 2023. <https://www.clemenciaecheverri.com/treno-desaparicion-forzada-en-rios/>.

Schuster, Sven. "Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria." *Revista de Estudios Colombianos*, no. 37-38 (2011): 35-40.

Vidal, Sebastián. "La sangre de Antígona: Tres casos de arte, violencia y género en Latinoamérica." *Revista Arte y crítica*, no. 2 (2012): 1-6.